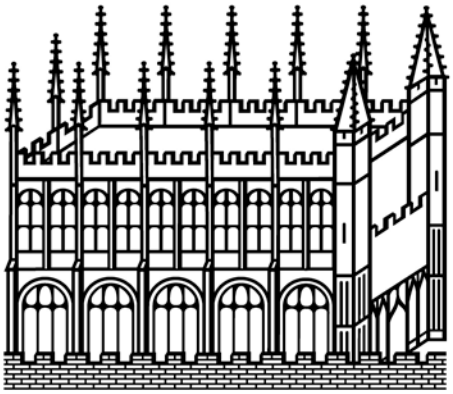

Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.

Vet. Fr. III B. 1907

~~NS. 100 EE. 10.~~

ADOLPHE

NOURRIT

IMPRIMERIE GÉNÉRALE DE CH. LAHURE
Rue de Fleurus, 9, à Paris

ADOLPHE

NOURRIT

SA VIE

SON TALENT, SON CARACTÈRE

SA CORRESPONDANCE

PAR L. QUICHERAT

MEMBRE DE L'INSTITUT

De l'art pour le peuple!
Ad. Nourrit.

TOME DEUXIÈME

PARIS

LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET Cie

BOULEVARD SAINT-GERMAIN N° 77

1867

Tous droits réservés

TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
31 DEC 1954
OF OXFORD
LIBRARY

ADOLPHE NOURRIT.

CHAPITRE I.

TOURNÉES, REPRÉSENTATIONS A BÉNÉFICE, CONCERTS. — FRANÇOIS SCHUBERT.

En dehors des représentations régulières, Adolphe Nourrit s'est fait entendre bien des fois au public. Je ne saurais mentionner toutes les représentations extraordinaires et tous les concerts dans lesquels il chanta, mais je ferai connaître les principaux.

Outre qu'il faudra constater encore ici l'effet que le grand artiste produisait toujours, on ne peut nier que ces manifestations d'un talent si varié, si riche en ressources, et qui avait un cachet particulier pour tous les genres qu'il abordait, offrent un vif intérêt. Dans les représentations à bénéfice, Nourrit chantait ordinairement des rôles qui n'étaient pas de son répertoire : il faisait des emprunts à l'Opéra-Comique, quelquefois au Théâtre-Italien. Ces nouveautés étaient bien faites pour piquer la curiosité. Ajoutez qu'il lui arriva de chanter avec des célébrités du Théâtre-Italien, telles que Mmes Pasta et Malibran. Dans les concerts pu-

blics, il trouvait d'autres auditeurs que ce monde officiel et un peu blasé de l'Opéra : il pouvait alors, suivant son plus cher désir, se mettre en communication avec les masses, et livrer les trésors de l'art à leurs naïves impressions. Enfin, dans les solennités musicales dont la pensée avait été inspirée par la charité, on voit toujours son empressement à obliger des camarades, à soulager l'infortune. Mais c'est là un mérite commun à tous les acteurs.

Comme la réputation de Nourrit ne date véritablement que de l'apparition des opéras de Rossini, nous ne remonterons guère au delà du *Siége de Corinthe* (1826).

Un concert fut donné en 1825 au Théâtre-Italien, avec l'orchestre de l'Opéra. « La première partie du concert a été tout à fait glaciale. Cependant le trio de Gossec, *O salutaris*, chanté par Adolphe Nourrit, Dabadie et Prévost, a produit de l'effet : il est vrai que c'est un morceau sans accompagnement. Le quintetto d'*Il Crociato*, n'ayant pas le même bonheur, a été médiocrement rendu : l'absence des chœurs faisait un grand vide. Quant au duo du *Turco*, il nous a été impossible d'y rien comprendre. En revanche, celui du *Viaggio a Reims* a enlevé tous les suffrages. Adolphe Nourrit, qui chantait pour la première fois en italien, s'est tiré de cet essai avec un rare bonheur. Il n'a pas encore la légèreté et la souplesse des ténors italiens, mais il a de plus qu'eux une voix habituée aux longues tenues, et capable de soutenir les sons avec expression, sans recourir à toutes ces petites broderies qui ne servent souvent qu'à déguiser la faiblesse des moyens. Il était secondé par Mme Pasta, qui a chanté avec une grâce infinie l'allegro du duo [1]. »

Le 21 avril 1826, fut donné au Wauxhall le célèbre con-

1. *Le Globe*, 27 décembre 1825.

cert au profit des Grecs. Rossini avait été chargé d'en choisir la musique : il dirigea les répétitions et présida à l'exécution. Il y avait là une réunion extraordinaire de talents, composée d'artistes et d'amateurs. Adolphe Nourrit est mentionné à côté de Zucchelli, Galli, Donzelli, Bordogni, Levasseur; mais alors il n'avait pas le droit d'occuper une des premières places. »

Adolphe Nourrit faisait naturellement partie de la Société des Concerts. Il chanta souvent dans les célèbres concerts du Conservatoire. Si je mentionne ici son concours, c'est pour faire une observation. A sa seconde matinée de 1828, la Société voulut rendre un hommage solennel à la mémoire de Beethoven (mort au commencement de 1827) : le concert était composé uniquement des productions de ce grand génie. On exécuta l'oratorio du *Christ au mont des Olives*. Les parties récitantes furent chantées par Mme Cinti-Damoreau, Nourrit et Levasseur. On entendit encore Nourrit, avec Mme Damoreau, Levasseur et Alexis Dupont, dans le délicieux *Benedictus* de la première messe de Beethoven[1]. Quoique Nourrit n'eût pas étudié particulièrement le style de la musique religieuse, son goût excellent, son âme, ses aspirations, lui suggéraient merveilleusement les accents propres à ce genre. Il aimait à chanter la musique sacrée.

Je mentionne un concert donné, à la même époque, dans la salle Chantereine, parce que j'y vois pour la première fois Nourrit chanter, avec Mme Cinti-Damoreau, le duo de *la Dame Blanche*, qu'ensuite il exécuta souvent. Dans cette soirée, on entendit aussi Mme Malibran.

A la fin de l'été de la même année, Nourrit employa son congé à donner des représentations en Belgique. Il y obtint

1. Voir la *Revue musicale*, t. III, p. 201 et suiv.

un brillant succès, que nous voyons constaté par les journaux du temps. Voici en quels termes *le Globe* annonçait sa rentrée : « Adolphe Nourrit est de retour. Son voyage a été une suite de triomphes. Chantant tour à tour à Bruxelles, à Gand, à Anvers, il a produit partout le plus grand effet. Les journaux ont parlé d'une représentation de *la Dame Blanche*, à Bruxelles, après laquelle il reçut une véritable ovation. A vrai dire, nous n'aurions pas cru les têtes flamandes capables d'un tel enthousiasme musical, et Adolphe Nourrit peut se vanter, ce nous semble, d'avoir fait un miracle en bonne forme. Qu'auraient donc dit ses auditeurs s'ils l'eussent entendu dans *le Comte Ory*, son rôle de triomphe comme chanteur [1] ? »

Le 13 décembre 1828, eut lieu, au Théâtre-Français, une représentation extraordinaire au bénéfice de Mlle Leverd. Bien des raretés furent présentées comme appât à la curiosité du public : la bénéficiaire jouait, pour cette fois seulement, dans un acte d'*Athalie;* dans un intermède figurèrent Cholet, Donzelli, Mme Malibran; *le Calife de Bagdad* fut joué par Adolphe Nourrit, Monrose, David, Mmes Leverd, Cinti, Jawureck. Mlle Taglioni parut dans un divertissement.

Le 2 avril 1829, le Théâtre-Italien donna une représentation au bénéfice de Mme Malibran. Cette regrésentation offrit un singulier intérêt. Écoutons *le Globe*, dont nous sommes d'autant plus jaloux de recueillir les témoipnagnes, que ce journal, l'un des glorieux fondateurs de la critique musicale, devait bientôt disparaître :

« Un sursis a été accordé à nos pauvres *dilettanti*. Après avoir dit adieu à leur théâtre et à leurs cantatrices favorites

1. *Le Globe*, 25 octobre 1828.

mardi dernier, 31 mars, il leur a été permis de jouir encore une fois du talent de Mme Malibran, de revoir encore une fois deux opéras dans lesquels son chant et son jeu sont également admirables. Cette représentation extraordinaire se composait de *la Gazza ladra* et de la dernière moitié d'*Otello*. A vrai dire, c'étaient deux représentations le même soir; les jouissances étaient doublées comme les prix, ce qui se voit trop rarement dans ces sortes de solennités théâtrales.

« La jeune cantatrice a, pendant cette soirée, augmenté, s'il est possible, les regrets de ses nombreux admirateurs : jamais peut-être son talent et son âme n'avaient trouvé de tels accents. Après avoir rendu avec une vérité déchirante la douleur et les angoisses de la pauvre paysanne, par quel subit changement elle a su tout à coup devenir noble et sublime, pour exprimer avec une égale vérité d'autres angoisses et une autre sorte de douleur! Il ne s'agissait pas seulement, comme elle fit l'année dernière, de passer subitement du comique au sérieux, des espiègleries de Rosine au désespoir de Desdémone : il fallait, avec la même voix, les mêmes regards, et, pour ainsi dire, dans les mêmes situations, produire des effets tout nouveaux! passer d'un désespoir à un autre désespoir; être tour à tour deux jeunes filles innocentes, victimes de leur dévouement et d'injustes soupçons, et pourtant agitées de pensées toutes diverses, et poétiques chacune d'une manière toute différente! Cette faculté de varier le pathétique, de diversifier et de colorer de mille nuances des sentiments et des passions presque semblables au premier coup d'œil, est certainement le comble de l'art dramatique, et c'est une de celles que Mme Malibran possède au degré le plus éminent. Jamais on n'avait pu mieux en juger que jeudi soir : la transition était si subite et la métamorphose si complète!

« Nous n'entrerons dans aucun détail : il faudrait citer chaque scène, chaque morceau, et, pour ainsi dire, chaque phrase. Jamais, dans *la Gazza*, le duo avec Bordogni, la scène du tribunal, et toutes les scènes finales, n'avaient produit un plus grand effet : l'enthousiasme semblait ne pouvoir plus s'accroître ; et cependant la grande scène du second acte d'*Otello* est venue rendre plus bruyant encore le tonnerre des applaudissements.

« Quant au troisième acte, le début de Nourrit, sous les traits d'Otello, lui donnait un attrait tout particulier. Chacun encourageait de ses vœux cet essai d'un chanteur aussi habile que modeste, et qui, disait-on, ne s'était décidé qu'avec timidité et par un effort de complaisance, à renoncer pour quelques instants à la langue de l'Académie royale de Musique. Les espérances de ceux qui apprécient le mieux son beau talent ont été dépassées. Nourrit a dit admirablement bien, avec aplomb, largeur et sentiment, tout le monologue en récitatif qui précède le réveil de Desdemona, et dans le duo, il s'est élevé à la hauteur de Mme Malibran, ce qui n'est pas à coup sûr un faible éloge, car elle y a déployé une verve vraiment prodigieuse, après une soirée qui avait dû être si fatigante pour elle. Grâce à Nourrit, cette dernière scène a produit encore plus d'effet que de coutume : il n'y avait pas un moment de repos pour les spectateurs.

« Cet essai doit ajouter un nouvel éclat à la réputation d'Adolphe Nourrit, comme acteur et comme chanteur. De l'avis de tous les Italiens, sa prononciation est excellente, et sa voix, aidée par les syllabes sonores de cette langue musicale, acquiert plus de moelleux et de puissance. Nous ne craignons pas de dire que, depuis le départ de Garcia, personne à Paris n'avait chanté cette partie du rôle d'Otello avec autant d'expression et de pureté ; personne ne lui avait

donné une couleur si vraie, une physionomie si énergique [1]. »

Je mentionnerai encore une petite excursion faite à Versailles dans l'été de la même année. « En 1829, Nourrit vint jouer à Versailles le rôle de Georges Brown, de *la Dame Blanche*, et la maison du Roi, habituée à le voir à l'Opéra, se demandait d'abord comment il se tirerait d'un rôle en dehors de ses habitudes. Il y fut parfait en tout point, et émerveilla toute la salle, non-seulement par la grâce et l'éclat de sa voix, mais encore par la facilité et l'esprit avec lesquels il dit le dialogue. Cette soirée peut compter au nombre de ses plus belles [2]. »

Au commencement de septembre 1829, Nourrit, en congé, était appelé à Rouen. Je ne sais s'il en est encore de même aujourd'hui, mais le parterre de Rouen passait alors pour

1. *Le Globe*, 4 avril 1829. — Madame Nourrit, annonçant ce concert à son frère, qui se trouvait alors en Angleterre, lui faisait connaître l'hésitation de son mari, et le motif qui en avait triomphé. « Je t'écrivais dans ma dernière lettre qu'Adolphe ne jouerait pas Otello. Je t'apprends le contraire, et voici ce qui l'a décidé. Mme Malibran a reçu une lettre de son père, qui lui annonce qu'il a été volé et dévalisé entièrement, de sorte que cette pauvre femme a pensé de nouveau à donner cette représentation, à laquelle elle avait déjà renoncé. Rien de ce qu'elle voulait n'ayant pu lui réussir, Adolphe s'est dévoué; il a pris son parti vite et seul.... La représentation a lieu le jeudi 2 avril. Tu ne la verras peut-être pas. Ce dernier acte est peu de chose; mais enfin c'est toujours un pas de fait; et s'il va bien, peut-être se risquera-t-il une autre fois à en dire davantage. » — L'événement indiqué dans cette lettre est expliqué par M. Fétis : « Après dix-huit mois de séjour dans la capitale du Mexique, Garcia sentit le besoin du repos, et voulut revenir en Europe : il rassembla ce qu'il avait de plus précieux, et se mit en route pour la Vera-Cruz, où il devait s'embarquer; mais malgré la protection de son escorte, son convoi fut arrêté et pillé par des brigands masqués, qui lui enlevèrent tout ce qu'il possédait, entre autres choses de prix, une cassette qui contenait mille onces d'or. » (*Biographie universelle des Musiciens.*)

2. M. Théodore Anne, *Revue et Gazette des Théâtres*, 23 août 1860.

être très-sévère. Un certain jour, Talma lui-même ne trouva pas grâce devant lui. Adolphe Nourrit sut séduire ces juges redoutables : *OEdipe*, *le Siége de Corinthe* et *la Dame Blanche* furent les pièces principales dans lesquelles il se fit entendre. Engagé pour dix représentations, il dut en accorder quelques autres aux sollicitations du public. Les jeunes gens pressaient même le directeur de tâcher d'obtenir que Nourrit consacrât chaque année à Rouen son temps de congé.

Nous empruntons à un journal de cette ville[1] un extrait d'un article écrit après la deuxième représentation, où l'on avait entendu *la Dame Blanche :* « L'affluence était encore plus considérable qu'à la première représentation. Dès cinq heures et demie, toutes les places étaient envahies. Si la foule va croissant comme le plaisir que nous procure Nourrit, le directeur aura à regretter de n'avoir pas une salle plus vaste. Toutes les espérances que Nourrit avait fait concevoir dans le *Siége de Corinthe* ont été éclipsées aujourd'hui. Comme comédien et comme chanteur, il laisse bien loin derrière lui tous ceux que nous avons entendus jusqu'à ce jour dans ce rôle ; nous l'avons trouvé supérieur même à Ponchard. S'il fallait citer tous les morceaux où le public en masse a applaudi la belle voix de Nourrit et le parti prodigieux qu'il en sait tirer, il faudrait les rappeler tous. Deux surtout ont excité l'enthousiasme au plus haut degré et provoqué les signes d'admiration les plus unanimes, le trio final du premier acte, et la cavatine du deuxième : *Viens, gentille dame*. Ce que le public n'a pas moins admiré, c'est le talent véritable que cet acteur a déployé comme comédien. Quel que fût celui qu'il a montré à cet égard dans le *Siége de Corinthe*, chacun attendait avec une espèce d'inquiétude

1. *L'Echo de Rouen et de la Seine-Inférieure.*

le moment où le dialogue permettrait de le juger tout à fait sous un rapport toujours si défavorable aux acteurs d'opéra. Les exigences les plus sévères n'auront eu rien à reprendre. Il est impossible de mieux nuancer son débit, de mieux saisir toutes les intentions d'un rôle, d'en mieux faire ressortir toutes les finesses. Nous croyons pouvoir le dire avec vérité : si Nourrit, par un malheur que nous souhaitons bien, et pour lui et pour nous, ne jamais arriver, venait à perdre sa voix, il pourrait encore briller au premier rang parmi les comédiens français. »

Cette dernière phrase est bien frappante : l'auteur reproduit, sans le savoir, l'assurance si glorieuse donnée autrefois au jeune artiste par Talma lui-même [1].

Au mois d'octobre suivant, le Théâtre-Français consacra une représentation à la souscription pour la statue que Rouen venait d'élever à Corneille. Rien ne fut négligé pour donner de l'attrait au spectacle. Il commença par un prologue de Casimir Delavigne, qui fut suivi de *Rodogune*. L'Académie royale de Musique concourut à cette solennité : le second acte du *Barbier de Séville* fut chanté par Adolphe Nourrit, Dabadie, Levasseur et Mme Damoreau-Cinti. « Dabadie, Levasseur et Adolphe Nourrit se sont montrés, dans cette partie du chef-d'œuvre, les dignes interprètes de Rossini. Déjà nous savions avec quelle supériorité Mme Cinti-Damoreau chantait Rossini. Adolphe Nourrit a encore mérité de vifs applaudissements, pour le goût exquis avec lequel il a chanté et dit la belle messénienne des *Adieux à Rome*, de M. Casimir Delavigne [2]. »

Le jour de Noël de la même année, le spectacle fut rem-

1. Voir t. I, p. 14.

2. *Le Moniteur*, 21 octobre 1829. — La Messénienne avait été alternativement chantée et déclamée.

placé à l'Opéra par un grand concert. De Bériot, l'illustre violoniste, s'y fit entendre. On applaudit aussi Mme Damoreau et Nourrit. Celui-ci chanta l'air : *Ah ! quel plaisir d'être soldat !* de *la Dame Blanche*[1], et avec Mme Damoreau le charmant duo du même ouvrage. « Nourrit a déployé beaucoup de talent dans l'air de *la Dame Blanche*, ainsi que dans un duo du même opéra, fort bien chanté par les deux virtuoses qui viennent d'être nommés[2]. »

Au commencement de janvier 1830, eut lieu à l'Académie royale de Musique une représentation qui est restée célèbre dans les fastes du théâtre. Elle était donnée au bénéfice de Mme Damoreau-Cinti. *Il Matrimonio segreto* y fut exécuté par trois cantatrices hors ligne, Mme Malibran, Mme Damoreau et Mlle Sontag. « L'exécution (du trio) était merveilleuse, dit un journal, et Cimarosa lui-même ne l'avait peut-être pas rêvée si belle[3]. » Le rôle du ténor était confié à Nourrit, auquel le même journal décerne ce bel éloge : « Adolphe Nourrit a chanté avec plus de grâce et de pureté, s'il est possible, que lorsqu'il parle français. Ce nouvel essai le naturalise complétement chanteur italien. »

Le journal de M. Fétis a aussi consacré le souvenir de cette représentation. « L'objet important pour les amateurs de bonne musique était la reprise du chef-d'œuvre de Cimarosa, *Il Matrimonio segreto*. Malheureusement le premier acte seul de cet ouvrage leur était promis. Il était surtout intéressant de juger l'effet que produirait cette musique spirituelle et scintillante de mélodies heureuses, mais dé-

1. « Adolphe Nourrit a supérieurement chanté un air de *la Dame Blanche*. » (*Le Globe*, 30 décembre 1829.)

2. *Revue musicale*, t. VI, p. 549.

3. *Le Globe*, 13 janvier 1830.

pourvue des ressources de la nouvelle école, après les formidables compositions qui ont régné sur la scène depuis dix ans. Il a été tel que l'espérance même des admirateurs les plus passionnés de Cimarosa a été surpassée. Et comment aurait-il pu en être autrement, avec une réunion d'artistes tels que Mmes Malibran, Sontag et Damoreau; MM. Adolphe Nourrit, Levasseur et Zuchelli? Je le dis sans crainte d'être démenti, jamais cette musique n'a été chantée avec tant de perfection. Dans le duo *Cara, non dubitar*, et dans celui qui le suit, Mlle Sontag et Nourrit ont fait valoir de délicieuses mélodies avec une grâce, un fini, qui ajoutait de nouveaux charmes à l'inspiration du compositeur. Nourrit, dont cette représentation était le coup d'essai dans le genre bouffe italien, n'avait rien perdu de son talent accoutumé. Il avait grand'peur en commençant, mais il a bientôt surmonté cet écueil des talents médiocres. Le chef-d'œuvre de l'exécution musicale dramatique est le trio des trois femmes, tel qu'il a été dit dans cette représentation. Ce fut comme un combat de perfection entre Mmes Sontag, Damoreau et Malibran. Cette dernière s'était travestie en caricature plaisante dans le rôle de Fidalma; ses beaux accents de contralto ont fait un effet admirable dans la phrase : *Vergogna, vergogna*. L'enthousiasme du public fut au comble pendant toute la durée de ce morceau, et force fut aux cantatrices de le recommencer quand il fut fini[1]. »

Enfin Castil-Blaze a parlé de cette soirée mémorable dans son histoire de l'Opéra. « Jamais, dit-il, réunion de cantatrices de cette force n'avait eu lieu chez nous; c'était ce que l'on pouvait entendre de plus parfait.... Des applaudissements frénétiques, furibonds, éclatèrent de toutes parts lors-

1. *Revue musicale*, t. VI, p. 587.

que ces voix ravissantes attaquèrent l'ensemble du trio, *Le faccio un inchino* [1]. »

Peu de jours après, une soirée musicale fut donnée, dans les salons de Petzold, par une cantatrice, Mlle Kunzé. Le morceau qui produisit le plus d'effet fut le duo de *Guillaume Tell*, chanté par Mme Damoreau et Nourrit. Après avoir payé à l'inimitable Mathilde un juste tribut d'admiration, le journal de M. Fétis ajoute : « Nourrit l'a secondée admirablement. Quelle force, quel entraînement, quelle persuasion dans le talent de ce jeune homme ! Qui ne se sent pénétré de l'émotion de sa voix ? Il porte dans son chant un sentiment profond, intime et de conviction. Il a délicieusement chanté une romance de madame Duchambge, avec laquelle il a arraché des larmes à tous ceux qui l'ont entendu [2]. »

Le 24 janvier, une représentation singulièrement brillante fut donnée à l'Opéra au profit des indigents. Le roi Charles X y assista. Elle avait certes de quoi piquer vivement l'intérêt. Mme Malibran y parut à côté de Mlle Sontag, qui allait quitter la France et dire adieu au théâtre. On exécuta le second acte de *Tancredi* et le premier de *Don Giovanni*. Écoutons *le Moniteur* rendant compte de cette soirée : « Le spectacle a commencé par le second acte de *Tancredi*. Au moment où Mlle Sontag a paru, les applaudissements semblaient comprimés par le respect dû à la présence du Roi ; mais Sa Majesté en a elle-même donné le signal : dès lors ils ont été unanimes, et Mlle Sontag a reçu la preuve que le public voyait avec gratitude le dernier usage que cette

1. *L'Académie impériale de Musique*, t. II, p. 213. — Ce grand souvenir est consigné jusque dans le *Dictionnaire universel des Contemporains*, par M. Vapereau (article Damoreau).

2. *Revue musicale*, t. VI, p. 591.

grande cantatrice faisait parmi nous de son rare talent. C'est dans cet acte que se trouve l'admirable duo, chanté par elle et Mme Malibran avec une perfection d'ensemble et de détails dont on n'avait pas encore eu l'idée. L'effet qu'il a produit est inexprimable [1]. »

Castil-Blaze s'exprime avec plus d'enthousiasme encore : « On entend pour la dernière fois ces duos d'une exécution ravissante, et depuis lors sans exemple, chantés par Mlle Sontag et Mme Malibran. C'était la perfection fantastique, idéale [2]. »

Nourrit figura bien modestement dans cette belle représentation : on en fit la remarque, et on le regretta. « N'eût-il pas été désirable, disait *le Globe* [3], qu'Adolphe Nourrit ne parût pas en scène pour y remplir seulement l'emploi de choriste? » D'ordinaire les premiers sujets ne se résignent pas à cette obscurité. C'est pour s'être effacé que Nourrit se fit remarquer ce jour-là.

Enfin, le 31 du même mois, un concert au bénéfice d'une famille pauvre fut donné dans les salons de Pleyel. L'admirable duo de *Guillaume Tell*, chanté, comme à l'Opéra, par Nourrit et Dabadie, produisit l'impression accoutumée [4].

Au mois de février, il y eut au Conservatoire un concert en l'honneur de Méhul. Nourrit y fit sa partie dans le quatuor de *l'Irato*, morceau plein de verve et qu'il aimait beau-

1. *Le Moniteur*, 25 janvier 1830.

2. *L'Académie impériale de Musique*, t. II, p. 214. (Recette, 41 559 fr.; offrandes, 11 470; total, 53 029 fr.) Cette représentation célèbre est encore rappelée, en 1856, par M. Henri Blaze de Bury, *Musiciens contemporains*, p. 288.

3. Le 27 janvier 1830.

4. Je mentionne avec plaisir les occasions que cette époque fournissait à Nourrit de céder aux mouvements généreux de son cœur. Bientôt après, sous le régime de l'entreprise, il ne lui fut plus permis de s'associer de la sorte à des pensées charitables.

coup. « C'est un de ces morceaux qui résistent aux révolutions du goût et qui ne vieillissent pas. Chanté avec une rare perfection par Mmes Damoreau et Dabadie, Nourrit et Levasseur, il a vivement excité l'enthousiasme, et l'on en a redemandé avec transport la répétition [1]. »

Le 26 mars, Nourrit parut à l'Opéra-Comique dans une représentation au bénéfice de Féréol, acteur excellent dont on se souvient bien, et qui n'a pas été remplacé. Il chanta avec Mme Damoreau dans *le Bouffe et le Tailleur*, petit opéra de Gaveaux, qu'il joua assez souvent en province. « Adolphe Nourrit a chanté d'une manière fort remarquable un air bouffe de Fioravanti, et dans une romance il a arraché des larmes par une expression profonde et par sa voix délicieuse. Féréol a été fort plaisant dans le rôle de Benini [2]. »

Le 1er mai de la même année, un concert fut donné par M. Lucantoni dans les salons de M. Dietz. On y entendit Mme Damoreau, Nourrit, Levasseur. « Mme Damoreau a chanté avec la perfection à laquelle elle nous a accoutumés.... On trouve dans Adolphe Nourrit tout ce qui constitue un artiste véritablement digne de ce nom. Ce jeune homme joint, au don naturel d'une voix délicieuse, de la conscience, de la passion et un sentiment profond, qualités trop rares parmi les chanteurs. Il a dit d'une manière ravissante le duo du premier acte de *Guillaume Tell*, et quelques jolies romances de madame Duchambge. Le duo de *Guillaume Tell* n'est pas dans la voix de Levasseur, mais il a fort bien chanté avec Nourrit celui des deux vieillards de la *Fausse magie*, de Grétry [3]. »

1. *Revue musicale*, nouvelle série, t. I, p. 177.
2. *Revue musicale*, nouvelle série, t. I.
3. *Revue musicale*, nouvelle série, t. II, p. 16.

Le lendemain, un concert eut lieu à l'École royale de Musique. Le beau duo du *Wallace* de Catel fut fort bien dit par Nourrit et Alexis Dupont. « Adolphe Nourrit s'est montré un chanteur du premier ordre dans la scène des *Abencerrages : Suspendez à ces murs*. Ce morceau, admirable par la manière dont la mélancolie de la situation est exprimée par le chant, et par des modulations aussi neuves que suaves, a besoin d'une exécution parfaite. Nourrit a surpassé tout ce qu'on attendait de lui, quoiqu'on attendît beaucoup. Ce jeune homme est un artiste véritable : il se pénètre de ce qu'il chante, et s'identifie avec la pensée du compositeur. Il laissera un nom dans les fastes de l'école du chant français [1]. »

Le 5 mars 1831, un concert fut donné, au profit des Polonais, dans la salle du Wauxhall. Lafayette, président du comité, assistait à cette séance. On y entendit des cantatrices de la haute société et d'un talent remarquable, madame la comtesse Merlin, madame Dubignon, etc. « La séance a été terminée par une cantate de M. Casimir Delavigne, mise en musique par M. Auber, et chantée par M. Adolphe Nourrit avec la chaleur entraînante qu'on lui connaît. Électrisée par l'enthousiasme qui l'animait, l'assemblée s'est jointe à lui pour répéter en chœur le refrain qui termine chaque strophe [2]. »

Le 19 du même mois, l'illustre Paganini donna un concert à l'Opéra. « Il faut beaucoup de talent et de complaisance pour oser se faire entendre en présence d'un artiste tel que Paganini : aussi n'a-t-il pas fallu moins que Nourrit, Levasseur et Mlle Dorus pour la partie vocale de ses con-

1. *Revue musicale*, nouvelle série, t. II, p. 93.
2. *Revue musicale*, nouvelle série, t. I, p. 37.

certs. Deux morceaux qu'on n'entend pas ordinairement dans ces solennités musicales ont été exécutés dimanche dernier. Le premier est un excellent trio de *l'Hôtellerie portugaise*, de Cherubini, qui a été fort bien chanté par Adolphe Nourrit, Levasseur et Dabadie. Le second morceau français du concert était le duo de *la Fausse magie*[1]. » Ce duo, d'un comique excellent, était, comme dans un concert précédent, chanté par Nourrit et Levasseur : ils le disaient avec une verve extraordinaire.

Nous avons parlé avec détail de l'imposante solennité qui eut lieu au Panthéon, le 27 juillet 1831, pour l'anniversaire de la révolution, et dans laquelle Adolphe Nourrit obtint, par l'effet prodigieux de son chant inspiré, un des plus beaux triomphes de sa vie[2].

Au mois de mai 1832, Nourrit était à Londres, attendant toujours la mise en scène de *Robert le Diable*. Un brillant concert fut donné à l'ambassade de France. « Mme Damoreau, Nourrit et Levasseur ont chanté chez M. de Talleyrand, dans une soirée où se trouvaient réunies les notabilités sociales d'Angleterre. Ils y ont recueilli des applaudissements qu'on ne prodigue pas ordinairement dans les salons où se trouve l'aristocratie anglaise. Il est assez singulier que, dans l'état actuel des affaires politiques de l'Angleterre, on ait demandé à Nourrit de chanter *la Parisienne*, et que ce chant révolutionnaire ait été accueilli par les bravos répétés de la pairie anti-réformiste[3]. »

Au mois de novembre de la même année, Adolphe Nourrit alla donner des représentations à La Haye. Il y joua *Robert le Diable*. Je manque de détails sur cette tournée.

1. *Revue musicale*, nouvelle série, t. I, p. 54.
2. Voir t. I, p. 81.
3. *Revue musicale*, 26 mai 1832.

Le 2 mars 1833, Liszt donna, dans la salle du Wauxhall, un grand concert vocal et instrumental au profit des pauvres du deuxième arrondissement. On y entendit Labarre, Nourrit, Géraldy, Mme Eugénie Garcia, etc. La *Revue de Paris*, qui annonça ce concert, n'en rendit pas compte.

Au mois de septembre de la même année, Nourrit consacrait à la ville de Bordeaux son temps de congé. Voici ce qu'on lit à ce sujet dans la *Revue musicale* (7 septembre 1833) :

« Nourrit s'est fait entendre dans les rôles écrits pour lui, et qu'il a créés d'une manière si remarquable, dans les ouvrages de l'ancien répertoire, et dont il a su parfaitement conserver la couleur, si différente de celle des opéras qui ont été depuis huit ou dix ans l'objet de ses études ; enfin il a joué avec une égale supériorité les opéras traduits de l'italien, et ceux tirés du répertoire de l'Opéra-Comique. *La Muette*, *Guillaume Tell*, *le Siége de Corinthe*, *Fernand Cortez*, *OEdipe à Colone*, lui ont été autant d'occasions de déployer son accent dramatique et plein d'énergie. *Le Barbier* et *le Comte Ory* ont montré la souplesse d'un talent qui se modifie avec une étonnante facilité.... Nous avons peu d'exemples de talents d'une aussi grande variété, ou plutôt c'est la première fois que nous voyons un chanteur français également remarquable dans l'opéra bouffe et dans le drame lyrique. C'est depuis huit ans seulement qu'on chante au grand Opéra : c'est à Rossini qu'on doit l'heureuse substitution du véritable art du chant à la déclamation criarde qui était en usage au théâtre de la rue Lepelletier avant que *le Siége de Corinthe* n'eût commencé cette révolution qui s'est complétée par *Moïse* et *le Comte Ory*, et qui a produit de si beaux résultats dans *Guillaume Tell* et *Robert le Diable*.

Nourrit est un des chanteurs qui ont le plus promptement et le mieux compris la pensée de Rossini, et qui l'ont aidé le plus efficacement dans cette importante mission.

« Pendant quatorze représentations environ, la foule s'est portée au Grand-Théâtre pour applaudir M. Ad. Nourrit. »

Voici comment le journal le plus important de Bordeaux parle de cette trop courte visite : « Plus l'époque fixée pour le départ de M. Adolphe Nourrit approche, et plus la foule se porte à ses brillantes soirées. Mardi c'était le tour du *Comte Ory :* il s'y est fait remarquer à titre de comédien aussi profond que de chanteur admirable. Dans deux romances, *la Folle* surtout, il a montré tout ce que peut l'accord si rare du goût et de la science. C'était sa dernière représentation ; mais, à la demande du public, il a consenti à nous faire entendre encore une fois cette voix si pure, ces accents si brillants ; et hier, dans son triomphe, le jeune Melchtal, il a chanté de manière à laisser à Bordeaux de longs regrets. Une couronne le lui a prouvé. Après le spectacle, *la Marseillaise*, si longtemps réclamée, a été chantée par lui. Impossible de se faire une idée de l'effet produit par l'hymne de 92 : en passant par la bouche du premier ténor de l'Opéra, elle a gagné une énergie que nous ne lui connaissions pas. Aussi le public était-il électrisé et vraiment hors de lui-même. Une triple salve de bravos a terminé cette belle représentation, qui, il faut l'espérer, ne sera pas la dernière. L'acteur, redemandé, est venu recevoir des preuves de la satisfaction générale[1]. »

Au mois de juillet 1834, Nourrit donna des représenta-

1. *L'Indicateur*, 29 août 1833.

tions à Lyon. Les journaux me font défaut. Je vois seulement dans la *Revue musicale* (27 juillet) qu'avant son départ, on lui offrit un banquet, qu'il y dit la romance de Grisar, *la Folle* (que Nourrit, dit le journal, chante et *joue* avec tant de perfection), qu'on lui adressa des vers, et qu'il avait les larmes dans les yeux en remerciant ses hôtes d'une réception si flatteuse.

Le 20 ou 21 décembre, un concert vocal et instrumental fut donné, dans les salons de Petzold, par Mlle Loïsa Puget, compositeur agréable, dont les romances eurent pendant plusieurs années un grand succès dans les salons, et dont les albums annuels étaient très-recherchés. « Après un duo de la *Semiramide*, chanté par Mmes Damoreau-Cinti et Raimbaux, venait la chansonnette du *Mousquetaire*, le brillant boléro du *Brodequin*, et la ravissante prière de l'*Ave Maria*[1]. Venaient ensuite le duo de *Guillaume Tell*, entre Nourrit et Levasseur ; un air italien, chanté par Mme Raimbaux ; un air de Donizetti (*Torquato Tasso*), par Mme Damoreau ; Don Juan aux enfers, par Nourrit.... Ces morceaux furent suivis d'*Un vœu à la Madone*, délicieuse romance, plus délicieuse encore chantée par Nourrit[2]. »

Au commencement de l'année 1835, dans une séance de la Société des Concerts, à côté des symphonies de Beethoven, qui créent au chant, et surtout aux *soli*, une position si difficile, Nourrit osa dire un simple *lied* de Schubert : il est vrai que c'était *la Religieuse*. Laissons parler un journal musical : « La cantate ou élégie de *la Religieuse*, chantée par Nourrit, avec toute l'âme dont on le sait doué, a produit sur l'auditoire une profonde impression. Il est difficile

1. Mélodie Schubert, chantée par Nourrit. (L. Q.)
2. *Le Moniteur*, 22 décembre 1834.

d'imaginer rien de plus poétique, rien de plus neuf et de plus dramatique que cette composition. On n'a besoin d'entendre qu'un morceau de cette portée pour reconnaître dans son auteur un compositeur de premier ordre[1]. »

Au mois d'avril de la même année, eut lieu, à l'Opéra, une représentation au bénéfice de Mlle Taglioni. Elle y parut dans un ballet nouveau, *Brésilia ;* puis, dans le bal de *Gustave*, elle dansa une gavote avec le vieux Vestris. Ce soir-là, on entendit le premier acte de *la Dame Blanche*, parfaitement exécuté par Adolphe Nourrit et Féréol[2].

Pendant la direction de M. Véron, nous ne voyons guère Nourrit chanter ailleurs qu'à l'Opéra et au Conservatoire. M. Véron avait établi en principe qu'il ne prêtait pas *ses* sujets pour des concerts ou pour des représentations à bénéfice. Cependant Mme Pradher, la charmante actrice de l'Opéra-Comique, espéra faire céder cette règle inflexible en faveur de sa représentation de retraite, qu'elle donna en 1835. Elle réussit. « Je dois dire, écrit M. Véron, que madame Pradher montra, comme solliciteuse, de la pénétration, de l'esprit et de l'habileté[3]. » Elle avait conquis, pour sa représentation, Nourrit, Levasseur, Mme Damoreau et, en outre, Fanny Elssler. La bénéficiaire avait bien deviné que le public trouverait un grand attrait à entendre Mme Damoreau, Nourrit et Levasseur dans *Zémire et Azor*.

1. *Gazette musicale de Paris*, 25 janvier 1835.

2. Je dirai, à ce propos, que Boïeldieu fit de vains efforts pour introduire *la Dame Blanche* sur la scène de l'Opéra. Assurément elle n'y eût pas été déplacée.

3. *Mémoires d'un Bourgeois de Paris*, t. III, p. 191. — Cette *habileté* n'est pas nouvelle : c'est celle qu'indique la Fontaine dans la fable célèbre : *le Renard et le Corbeau*. Cette fois, du moins, M. Véron ne se flatte pas : il aurait bien pu nous laisser croire qu'il obligeait pour le plaisir de le faire.

En 1836, Nourrit se fit entendre, pendant le mois de juin, à Bruxelles, ville qu'il n'avait pas visitée depuis sept ans. Les Belges trouvèrent son répertoire fort enrichi et son talent prodigieusement grandi. J'ai entre les mains nombre de journaux de Bruxelles, qui témoignent de l'admiration universelle qu'il excita. J'espère pouvoir donner plus loin des passages de quelque étendue; je veux seulement ici constater la vivacité de cet enthousiasme. C'est hors de Paris qu'on peut se flatter de trouver, en fait de théâtres, l'expression vraie du sentiment public.

Après la première apparition de Nourrit, dans *Guillaume Tell*, un journal s'écriait : « Quelle magnifique soirée que celle d'hier! M. Nourrit, accueilli par d'unanimes acclamations à son entrée, a été admirable de vérité, de chaleur, de sensibilité et d'énergie. Bruxelles, par ses transports, s'est montrée digne d'entendre Nourrit. Où serait donc enfoui l'enthousiasme, s'il ne s'éveillait, ardent et emporté, devant une si grande puissance d'âme, devant une si haute perfection[1] ? »

« Le quatrième acte (de *la Juive*) a été pour Nourrit l'occasion de nous montrer tout son talent comme chanteur et comme tragédien. Dans son grand air : *Rachel, quand du Seigneur*, il a mis tant d'âme, il a attaqué tellement avec sa voix déchirante nos fibres sensitives, que j'ai vu des larmes couler sur bien des visages, et le public, ému à l'extrême pendant toute la durée de ce grand morceau, a fait une explosion de bravos, de vivats, que l'on a eu de la peine à contenir[2]. »

« S'il était permis de dire que l'on s'est surpassé soi-

1. *Le Franc-Juge*, 4 juin 1836.
2. *Mercure belge, journal du Commerce*, 16 juin.

même, je dirais que Nourrit s'est surpassé ; car jamais je ne l'ai trouvé si grand, si vrai, si sublime. Chez Nourrit, tout est âme, tout est cœur. Cette manière de chanter avec l'âme, d'exprimer des sentiments, était pour ainsi dire inconnue[1]. »

Peu après son arrivée, Nourrit avait été invité à un banquet par les artistes du Théâtre-Royal. « M. Hanssens, le chef d'orchestre, a porté le toast suivant : « Messieurs, je viens vous proposer une santé. Elle sera en l'honneur d'une des gloires de la France : nous la porterons au grand artiste Nourrit, à celui qui, dans le drame lyrique, a fait revivre l'immortel Talma[2] ! » Je reproduirai quelques lignes qui montrent que son caractère était apprécié comme son talent. « Dernièrement j'ai eu le plaisir de me trouver à une délicieuse réunion, à un repas pour fêter la présence du célèbre Nourrit, ce grand chanteur si bon, si modeste, si simple[3] ! »

Avant son départ, une sérénade lui fut donnée par les artistes du Théâtre-Royal. « On se rend à l'hôtel de Suède, et tout à coup des torrents d'harmonie inondent les airs ; les plus beaux chœurs s'élèvent, et M. Nourrit, dont l'émotion ne saurait se traduire, se mêle à la foule pressée qui a envahi toutes les issues : il remercie, il parcourt les compactes phalanges qui l'assiégent ; les bravos, les chants se succèdent. Il s'épuise et lutte de plaisir et de reconnaissance avec l'enthousiasme qui l'étreint, qui surgit plus puissant, plus frénétique, qui salue de ses mille voix cette dernière heure de Nourrit[4] ! »

1. *Mercure belge, journal du Commerce*, 18 juillet. — Nourrit parut dans ses grands rôles : il joua dans *Guillaume Tell*, *la Muette*, *Robert*, *la Juive*, auxquels il ajouta *Gustave*, *la Dame Blanche*, *le Bouffe et le Tailleur*.
2. *L'Émancipation*, 12 juin 1836.
3. *La Papillotte*, 10 juin (Bruxelles).
4. *Le Franc-Juge*, 21 juin 1836.

Un poëte, dans le même journal, offrit à l'artiste le tribut de son admiration. Se faisant l'organe de la pensée de tous, il disait à Nourrit que Talma, en quittant la terre,

Déposa dans tes mains le sceptre du théâtre.

Voici encore un bel éloge, dicté par l'enthousiasme :

Artiste-roi ! quel heureux titre !
Par qui donc sur ces bords lui fut-il dévolu ?
Par le goût, dont il est l'arbitre,
Par les cœurs, dont il est l'élu.

Nourrit consacra le reste de son congé à la ville de Rouen.

Le *Journal de Rouen*, dans son numéro du 29 juin, rend compte d'une représentation de *la Juive*. Il cite particulièrement avec admiration la lutte morale du juif Éléazar, qui termine le quatrième acte. « C'est d'hier seulement, il faut bien le dire, que notre public a pu connaître tout le grandiose, toute la portée, toute la sublimité de cette situation. La plume serait impuissante à retracer l'effet que Nourrit y a produit. Je ne crois pas que la salle du Théâtre-des-Arts ait jamais été témoin d'un enthousiasme aussi vrai, aussi électrique, aussi universel, et retenti d'applaudissements aussi unanimes, aussi chaleureux, aussi complétement admiratifs. C'était une ivresse embrasante, pendant laquelle le compositeur, l'acteur et le public n'ont eu qu'un corps, qu'une âme, qu'une pensée; ou, pour mieux dire, il n'y a plus eu ni compositeur, ni acteur, ni théâtre, ni public : il y a eu une réalité terrible et poignante, dans laquelle tout le monde était à la fois patient et spectateur. C'est à peine si les applaudissements pouvaient laisser place au chant, tant ils le pressaient dans tous les intervalles qui donnaient cours aux manifestations de l'émotion publique; et, ce qui ne

s'était jamais vu à Rouen, au milieu même de la pièce, Nourrit a été rappelé, afin qu'on pût laisser éclater envers lui tous les élans d'enthousiasme qu'on avait eu tant de peine à contenir pendant qu'il occupait la scène. Prodigieux! prodigieux! C'est le seul mot qui circulait dans la salle, c'est la seule analyse qu'on eut la liberté de faire; et c'est la seule expression qui se retrouve ce matin sous ma plume pour qualifier et caractériser la magique faculté que Nourrit a déployée hier. »

Empruntons au même journal (numéro du 4 juillet) quelques mots sur la dernière représentation donnée par l'artiste. « Nourrit a fait hier ses adieux à Rouen par un spectacle varié, qui lui a permis de se montrer dans la même soirée sous trois aspects divers, dans les rôles d'Éléazar de *la Juive*, de Guillaume du *Philtre*, et de Georges de *la Dame Blanche*. Inutile de dire qu'il les a rendus avec sa perfection accoutumée et ce tact merveilleux avec lequel il saisit les moindres nuances de la physionomie de chacun de ses rôles.... Nourrit emporte avec lui un souvenir qui lui sera bien précieux dans toute sa carrière dramatique, c'est celui de l'émotion si vive qu'il a produite ici sur un public d'ordinaire si froid, ou, pour mieux dire, si peu communicatif, si peu expansif; émotion que nul acteur n'avait excitée ici de mémoire d'homme, et qui ne sera jamais surpassée. »

Tous les journaux de Rouen s'accordent à dire que Nourrit avait fait éprouver à ses auditeurs des sensations toutes nouvelles. Un petit journal, consacré à la littérature et aux théâtres [1], met dans le sommaire d'un compte rendu : « La Juive. *Enthousiasme inouï dans les fastes du théâtre rouen-*

1. *Le Colibri*, 30 juin 1836.

nais. » Après avoir décrit cet enthousiasme, il ajoute : « Nourrit a été rappelé après le quatrième acte de *la Juive ;* c'est la première fois qu'un acteur obtient ici une pareille ovation. Assurément Nourrit peut en compter beaucoup de semblables dans le cours de sa carrière, mais nous sommes persuadés que jamais il n'en a obtenu ni de plus franche, ni de plus méritée. »

Je mentionnerai une séance qui eut lieu dans le foyer du théâtre pour l'anniversaire de la naissance de Corneille (29 juin). On y entendit une cantate : *les Adieux à Rome*, composée par Casimir Delavigne, mise en musique par Rossini, et que Nourrit fut chargé d'exécuter[1].

Il y avait à Paris, sur la place de l'Estrapade, un cours de chant pour les ouvriers, fondé par l'Association polytechnique, et professé par M. Joseph Maïnzer. A une distribution des prix, qui eut lieu en novembre 1836, à la salle Saint-Jean, et que présidait le duc de Choiseul-Praslin, un concert fut donné, auquel Adolphe Nourrit prêta son concours. Il importe de transcrire un fragment du compte rendu qu'un journal[2] a donné de cette séance :

« Il nous reste à remplir un devoir bien doux, c'est d'être l'interprète de la reconnaissance et des sentiments de tout le public envers Nourrit.

« Ce grand artiste, par un de ces dévouements qui n'appartiennent qu'au génie, s'est empressé, sur la demande qui lui en a été faite par l'Association, de chanter les solos de la cantate[3]. Aussi son entrée a-t-elle été accueillie par des

1. Nourrit avait déjà chanté cette cantate à Paris, en 1829, lorsque Rouen élevait une statue à Corneille, et que le Théâtre-Français voulut s'associer à cet hommage en donnant une représentation.

2. *Vert-Vert, Gazette de Paris*, 30 novembre 1836.

3. Composée par M. Joseph Maïnzer. (L. Q.)

bravos, des trépignements, un enthousiasme que bien des princes lui envieraient.

« Modeste et plein d'une aimable fraternité, le grand artiste est venu se placer au milieu des ouvriers ; et là, partageant leur joie naïve, leurs sentiments de bonheur, il a exécuté les solos non-seulement avec cette supériorité qu'on lui connaît, mais encore avec une âme qui semblait se confondre dans celle des élèves : on eût dit que lui-même devait son talent aux travaux communs, qu'il s'oubliait dans la gloire de ses frères d'études.

« C'est que Nourrit n'est pas un de ces artistes qui ne voient autour d'eux que des machines destinées à faire briller l'astre de leur génie ; c'est qu'il y a chez lui un cœur d'honnête homme et de grand citoyen ; c'est qu'il s'échauffe à la pensée d'un progrès de l'art, d'un service rendu à l'humanité !

> Voilà le vrai mérite : il parle avec candeur ;
> L'envie est à ses pieds, la paix est dans son cœur.
> Qu'il est grand, qu'il est doux de se dire à soi-même :
> Je n'ai pas d'ennemis, j'ai des rivaux que j'aime ;
> Je prends part à leur gloire, à leurs maux, à leurs biens ;
> Les arts nous ont unis, leurs travaux sont les miens [1].

« Le succès de la solennité de dimanche a dû être pour Nourrit la plus douce récompense de son dévouement à la cause de l'instruction du peuple ; mais son bonheur aurait été plus complet encore s'il eût pu voir, comme nous, deux heures après la séance, tous les élèves accourus à la demeure de leur professeur pour le remercier, et devant ses fenêtres répétant, aux applaudissements de la foule

1. Ces vers, bien connus, de Voltaire sont du *Discours sur l'Envie*, t. XII, p. 68, de l'édition Beuchot.

enthousiasmée, les admirables chœurs qu'il leur a enseignés[1]. »

M. Maïnzer se souvint de ce beau jour lorsqu'il raconta les adieux que le grand artiste venait de faire au public parisien. « N'oublions pas de rappeler ici la fête des ouvriers, qui a eu lieu le 27 novembre dernier (1836), à l'Hôtel-de-Ville, où Nourrit offrit d'associer son beau talent aux premiers essais des élèves de l'Association polytechnique. Quel ne fut pas le transport du public, quel ne fut pas l'enthousiasme et le noble orgueil des ouvriers en voyant le premier chanteur de la France mêler sa voix si pénétrante, si éclatante, à leurs voix encore rudes et timides! Nous répétons ici les mots que Nourrit prononça à cette occasion : « Je suis heureux, dit-il, d'avoir pu joindre mon nom à « cette œuvre, et j'eusse envié à tout autre l'honneur d'y « figurer à ma place[2]. »

J'ai parlé en détail d'un concert donné par Nourrit, le 14 avril 1837, à Anvers, ville où il ne joua pas[3]. Empruntons seulement quelques lignes à un journal qui constate l'effet produit par l'artiste dans le trio de *Guillaume Tell*, morceau où il était incomparable. « M. Nourrit a mis dans le largo particulièrement une expression qui a ému tout l'auditoire; et arrivé à cette phrase sublime : *Mon père, tu m'as dû maudire*, l'artiste, le grand artiste, a été oublié, et les plaintes d'Arnold ne laissaient place dans les cœurs que pour la douleur, cette douleur filiale que tout le monde ressent, mais que Nourrit seul a pu rendre jusqu'ici. C'est à la fin de ce trio qu'une couronne a été placée sur la

1. Cet article, signé F. L., montre que l'auteur a su lire dans le cœur d'Adolphe Nourrit.

2. *Le National de* 1834, 3 avril 1837.

3. Voir t. I, p. 302.

tête de l'illustre chanteur, que sa modestie forçait à se dérober aux applaudissements du public; mais rappelé à grands cris, il a dû subir une seconde fois les honneurs du triomphe. Toutes les mains battaient, toutes les voix répétaient d'unanimes bravos, tous les cœurs étaient émus : c'était aussi un beau triomphe[1] ! »

Au commencement du printemps de 1837, Liszt donna, dans la salle de l'Opéra, plusieurs grands concerts. Un journal constate l'utile concours prêté par Adolphe Nourrit à ces solennités musicales. « Outre les grandes œuvres de Beethoven, nous avons eu dans ces quatre concerts Nourrit et les ballades de Schubert, qui ont transporté la salle d'enthousiasme[2]. »

Pendant sa tournée départementale, Nourrit se fit entendre à Marseille dans un concert dont j'ai déjà dit quelque chose[3]. J'emprunterai au *Sémaphore de Marseille*[4] de plus amples détails sur cette soirée :

« Deux noms auxquels s'attachait un intérêt puissant figuraient en tête du programme, et l'on savait bien que ni l'un, ni l'autre ne manquerait à l'appel : Mlle Maglione, jeune pianiste, dont on attendait impatiemment le retour, et M. Nourrit, notre grand chanteur, notre aimable et complaisant artiste.... Je ne vous dirai pas l'impression produite par l'artiste chanteur. Son entrée a été accueillie par des applaudissements chaleureux et soutenus. Le grand artiste était fort ému de cet accueil, sur lequel il avait eu la modestie de ne pas compter. Pendant son premier air, *le Poëte mourant*[5], morceau inédit de Meyerbeer, le plus

1. *Le Précurseur*, Anvers, 14 avril 1837.
2. *Gazette musicale de Paris*, 5 mars 1837.
3. Voir t. I, p. 316.
4. Du 20 juin 1837. — L'article est de M. Ch. Rouget.
5. C'est la mélancolique élégie de Millevoye. (L. Q.)

grand nombre des spectateurs s'est tenu debout avec respect : hommage rendu à l'œuvre et à son puissant interprète. Nourrit a chanté avec son âme, et bien des yeux étaient brillants de larmes quand il a laissé tomber la dernière note de ce chant si triste et si poignant. »

Après ce morceau, Nourrit fit entendre une mélodie de M. Xavier Boisselot ayant pour titre *le Secret*. « Schubert, dit le rédacteur, eût volontiers signé cette œuvre pleine de poésie, d'abandon et de grâce. » Nourrit chanta encore deux mélodies de Schubert. « Une mélodie intitulée *les Astres*, que nous n'avions jamais entendue, a produit un tel effet qu'elle a été sur-le-champ redemandée : il y avait dans la voix du chanteur, dans l'âme du morceau, une telle élévation que nous sommes restés stupéfaits, et qu'à l'heure où nous écrivons, la voix puissante de Nourrit vibre encore à notre oreille. Pour emprunter une heureuse pensée, dont nous ne trahirons pas l'auteur, nous dirons que cela *fait croire en Dieu*[1].... Nous terminerons en remerciant les amateurs qui ont apporté leur concours à ce concert. M. Nourrit, dont le talent plein d'abnégation se prête avec tant de complaisance à nos plaisirs, et M. Boisselot, qui a mis avec son empressement habituel ses salons à la disposition de Mlle Maglione, tels sont en effet les éléments qui ont assuré le succès de cette soirée musicale, le plus joli concert qu'on ait jamais donné à Marseille. »

J'ai parlé d'un concert donné à Lyon, le 3 août, dans la salle du Grand-Théâtre, par Nourrit et Liszt, au profit des ouvriers sans travail[2]. Chez ces deux artistes, le cœur, comme le talent, était à l'unisson. Liszt exécuta la grande fan-

1. Nourrit était sans doute bien habitué aux éloges; mais celui-ci a dû lui aller au cœur. (L. Q.)

2. Voir t. I, p. 325.

taisie de sa composition sur un thème de Pacini, puis les Réminiscences de *la Juive*, autre fantaisie également de lui. Nourrit voulut, dans cette soirée, faire faire au public une connaissance plus intime avec Schubert. Il chanta *le Roi des Aunes*, que le grand pianiste ne dédaigna pas d'accompagner. « Adolphe Nourrit et Liszt ! Où trouver de plus dignes interprètes de Schubert [1] ? » Nourrit dit ensuite deux autres mélodies du même auteur, *Sois mes amours* et *les Astres*, puis enfin *le Poëte mourant*, de Meyerbeer. Il avait voulu communiquer des sentiments tendres dans une soirée consacrée à la bienfaisance.

Un appel à la charité, fait par de telles voix, avait naturellement réuni tout ce que la noblesse et le commerce avaient de plus distingué. L'impression fut immense, et les deux artistes eurent une égale part dans le triomphe. Recueillons seulement quelques mots sur l'exécution de la mélodie *les Astres*, avec laquelle Nourrit remuait si fortement les âmes. « Nourrit a paru : dépouillé de tout le prestige de la scène, il n'en a pas moins été lui ; lui, l'artiste à l'âme chaleureuse, au chant tantôt grandiose comme le bruit de la foudre, tantôt suave comme le murmure d'un ruisseau. Nourrit a surtout chanté d'une manière admirable *les Astres*, mélodie religieuse de Schubert, qu'il a même été obligé de redire une seconde fois, tant l'effet en avait été puissant et électrique [2]. »

Quelques jours après, le 12, Nourrit parut dans un concert donné dans la vaste salle de l'*hôtel du Nord*, par M. Lan-

1. *Le Courrier de Lyon*, 2 août 1837. — Heureux qui, comme moi, a entendu ces deux merveilleux talents rendant la pensée du maître avec le même accent, la même chaleur, la même foi ! Le théâtre ne donne pas de plus fortes émotions.

2. *Journal du Commerce et des Théâtres de Lyon*, 6 août 1837.

genschwartz[1]. « Nourrit a dit, avec l'âme et la chaleur qu'il déploie partout, *le Poëte mourant* (de Meyerbeer), *les Astres*, et *la Jeune Religieuse* de Schubert, composition pleine de douleur résignée et de douce mélancolie[2]. »

Ce fut là le dernier concert où Nourrit se fit entendre en France. Il quitta Lyon mal portant, et se rendit à Toulouse, où une grave maladie l'éloigna quelque temps de la scène. Après les brillantes représentations qu'il avait encore pu y donner, il ne chanta plus jusqu'à son départ pour l'Italie, qui eut lieu à la fin de 1837.

SCHUBERT.

Après avoir fait connaître les opéras dans lesquels Adolphe Nourrit s'est produit, je dois parler aussi d'un auteur dans un genre plus modeste, à qui il dut une importante manifestation de son talent. J'ai nommé François Schubert. Déjà précédemment, il a été plusieurs fois question de ce compositeur, et il en sera encore parlé. Pendant sa courte carrière, Schubert s'essaya dans tous les genres; mais quelque mérite qu'on reconnaisse dans un certain nombre de ses œuvres, c'est par ses mélodies, ballades, romances, *lieder*, qu'il a acquis une réputation européenne. « Créateur de ce genre, dit M. Fétis, il y a attaché son nom de manière à le rendre impérissable[3]. » Ces chants portent un cachet qui les

1. M. Langenschwartz était un poëte improvisateur allemand, et sa femme, qui l'assista dans cette soirée, une cantatrice du Grand-Théâtre. Ils s'étaient fait entendre à Paris quelques mois auparavant.

2. *Le Censeur, journal de Lyon*, 14 et 15 août 1837.

3. *Biographie universelle des Musiciens*.

distingue essentiellement de ce qu'ont fait ses devanciers. L'auteur, dont la nature était rêveuse et mélancolique, y épanchait avec un rare bonheur ses intimes pensées. Il est impossible de mettre plus de profondeur dans un cadre restreint. Un artiste est venu, dont l'âme vibrait à l'unisson, et qui a voulu communiquer à un nombreux public les profondes inspirations du maître. Lorsque Nourrit connut ces mélodies, Schubert n'était plus [1], et son admiration fut accompagnée de regrets, qui ajoutèrent encore à son enthousiasme.

Un de mes amis assistait à la première révélation qui fut faite à Nourrit des *lieder* de Schubert : j'ai été heureux de recueillir de lui ce renseignement inconnu. C'était chez un banquier hongrois, M. Dessauer, un ami de Liszt. L'artiste était au piano, et jouait *le Roi des Aunes*, lorsque Nourrit entra. Double raison pour continuer. Nourrit était tout oreilles. A mesure que cette musique si dramatique le pénétrait, il manifestait une vive émotion ; son visage s'illuminait. Le morceau terminé, il le redemanda. Liszt lui dit qu'il ferait bien mieux de le chanter. Nourrit s'excusait sur ce qu'il ne savait pas l'allemand. Liszt lui expliqua le sujet, et Nourrit consentit à vocaliser simplement le chant : ce qu'il fit avec l'expression d'un interprète inspiré ; *longumque bibebat amorem.* Il s'éprit dès lors d'une vive passion pour ces mélodies ; à sa demande, on en traduisit un certain nombre [2], et il s'en fit l'infatigable propagateur.

Ces mélodies sont de simples morceaux de salon, et encore devaient-elles trouver dans les salons bien des profanes,

1. Il mourut en 1828, à peine âgé de trente-six ans.

2. Il y eut une traduction de M. Bélanger, une autre de M. Émile Deschamps. Nourrit n'en acceptait aucune textuellement ; il les modifiait sans cesse, surtout au point de vue de la musique.

et s'adressaient-elles particulièrement à des auditeurs d'élite. C'était quelque chose de nouveau et de hardi que de produire de modestes romances, avec accompagnement de piano, devant une grande assemblée, devant un public habitué aux scènes dramatiques et aux grands effets d'orchestre. Soutenu par sa forte conviction, Nourrit tenta cette dangereuse épreuve, et son triomphe fut complet.

Ce fut d'abord au Conservatoire, dans les grandes solennités de la Société des Concerts, qu'il produisit l'œuvre d'un génie inconnu. En 1835, comme on l'a vu, il y chanta *la jeune Religieuse*, morceau étendu et d'un pathétique puissant. Il obtint un succès bien fait pour l'enhardir dans son idée de propagande.

Dans sa tournée départementale, il emporta ses chères ballades, et il osa les produire sur la scène. Celles qu'il fit entendre à Marseille, à Lyon, sont : *la jeune Religieuse*, *le Roi des Aunes*, *Sois mes seuls amours*, *Ave Maria*, *les Astres*. Il choisissait de préférence celles qui exprimaient le sentiment religieux; dans cette dernière particulièrement, il était sublime. Avec ces humbles mélodies, il remuait la foule comme dans les grandes partitions. Il fut heureux lorsqu'à Venise, il trouva pour l'entendre une artiste distinguée, Mlle Ungher, et quelques autres musiciens qui avaient cette *foi*, et lorsqu'à Rome il émut profondément l'Académie de France, à commencer par son illustre directeur, M. Ingres, dont la religion classique goûtait particulièrement cette musique grave et profonde.

Il en est d'autres qu'il chantait en petit comité, et dans lesquelles il n'était pas moins admirable : *Adieu*, *le Secret*, *la Sérénade*, *la Barcarole*, *les Plaintes de la jeune fille*, *Marguerite*, etc. Il trouvait dans son extrême défiance des raisons pour ne pas les produire en public.

Les compositions de Schubert firent peu de sensation de son vivant[1]. Nourrit contribua beaucoup à sa célébrité. Une famille qui demeurait alors sur les bords du Rhin, à Dusseldorf, m'a dit que l'Allemagne, recueillant les échos de Paris, apprit d'un Français à estimer dignement une de ses gloires. Liszt eut le mérite de susciter l'initiateur puissant et dévoué. Ils savourèrent souvent ensemble les délices de cette musique intime, de cette musique qui semblait faite pour eux.

Ces mélodies, qui viennent de l'âme, doivent être chantées avec âme. Ceux qui n'en pénètrent par le mystère sont incapables de les faire valoir. Aussi, quand d'autres les exécutèrent, elles ne produisirent plus le même effet; personne ne réussissait à en tirer ce qu'elles contiennent; de grands chanteurs eurent la prudence de ne pas les aborder. Il est permis de dire qu'on ne connaît pas les *lieder* de Schubert si l'on n'a entendu Adolphe Nourrit les chanter.

La manière dont cet artiste comprit et manifesta la pensée de l'auteur a excité une admiration générale; il serait long de constater quel tribut d'éloges tous les critiques lui ont payé. Mais quelques citations me paraissent nécessaires.

D'abord, un journal faisait remarquer avec quel tact l'artiste avait donné à ce genre de composition un cachet particulier. « M. Nourrit nous a d'abord fait entendre deux mélodies de Schubert : toutes deux étaient d'un genre différent, et ont témoigné ainsi de la souplesse et de la puissance de ses moyens; mais dans la seconde principalement, nous avons entendu des sons de voix inimitables. En géné-

1. « Méconnu dans la plus grande partie de l'Allemagne et à l'étranger pendant sa vie, il a eu d'ardents admirateurs après sa mort. » (M. Fétis, *Biographie universelle des Musiciens.*)

al, on confond la manière de chanter la *mélodie* et la *romance*. M. Nourrit leur donne une tout autre expression, et cette expression, qui est la véritable, en augmente beaucoup le charme[1]. »

M. Berlioz a loué Adolphe Nourrit d'avoir patronné de son talent un compositeur étranger et inconnu. « C'est encore à Nourrit que revient l'honneur de la popularisation de Schubert en France : sans lui, sans ses efforts soutenus, sans son affection chaleureuse et communicative pour ces *lieder* admirables, sans les traductions qu'il en a faites, sans la sensibilité exquise, l'intelligence parfaite avec lesquelles il les chantait, nos éditeurs n'eussent pas osé publier les recueils de Schubert, qui ne serait probablement encore apprécié que par quelques artistes, et de vives jouissances seraient interdites au public[2]. »

M. Ernest Legouvé a, dans un long article, apprécié en connaisseur sympathique le talent de Schubert. Dans cet article on lit la note suivante : « C'est notre cher et admirable Nourrit qui a initié le public à cette belle musique; nous lui en témoignons ici notre reconnaissance en deux mots seulement, espérant le faire plus tard d'une manière digne de lui[3]. »

M. Henri Panofka, violoniste, professeur de chant, compositeur et critique, a aussi consacré une page au même éloge de Nourrit. « Comme presque tous les vrais artistes allemands, Schubert se livrait à la rêverie.... Il nous a transmis ses beaux rêves dans des mélodies ravissantes, que Nourrit a le premier introduites en France. Nourrit a eu le

1. *Le Précurseur*, Anvers, 14 avril 1837.

2. *Journal des Débats*, 22 mars 1839.

3. *Gazette musicale de Paris*, 15 janvier 1837. — Nous ne savons si M. Legouvé a rempli cette promesse.

courage de chanter les *lieder* de Schubert, alors totalement inconnus, et il n'a pas reculé, malgré le peu de succès que ses premiers essais avaient obtenus : aussi sa persévérance a-t-elle glorieusement triomphé, et Nourrit a été pour Schubert, à Paris, ce qu'étaient pour lui, à Vienne, MM. Vogel et Tietze, deux chanteurs très-distingués, qui n'ont chanté que Schubert.... Pauvre Schubert ! Faut-il que tu n'aies pu vivre assez pour être témoin de ta gloire en France, dans ce beau pays que tu aimais tant sans le connaître[1] ! »

M. Henri Blaze de Bury a aussi parlé de cette éloquente révélation de Schubert. On ne saurait trouver un langage mieux senti pour louer l'auteur et l'interprète. « Entre toutes ces idées qui vivaient de son enthousiasme, la plus sérieuse, la plus féconde, sans doute, fut celle de révéler à la France le génie de Schubert. Un jour, deux ou trois de ces *lieds* sublimes, qui sans lui seraient peut-être ignorés encore, lui tombèrent par hasard dans les mains. Nourrit trouva cela si beau qu'il voulut faire partager à tous son admiration : généreuse entreprise, dont sa persévérance à toute épreuve et son noble talent firent le succès. Dès lors il ne parla plus que de Schubert, et n'eut de vive sympathie que pour cette musique ; dans les salons, au Conservatoire, il la chantait, avec quelle inspiration, quelle verve, quel enthousiasme sacré ! tous ceux qui l'ont entendu le savent. Si le poëte manquait, il traduisait lui-même le texte allemand, et parfois réussissait à merveille. Mais la véritable traduction de cette poésie harmonieuse, c'était sa voix qui la faisait. Que d'ineffable tristesse il mettait dans *la Religieuse* et dans *les Astres !* Comme il était grandiose et solennel ! Avec quelle sublime expression il rendait cette musique inspirée par le sentiment

1. *Gazette musicale de Paris*, 14 octobre 1838.

de l'infini ! C'est à lui que l'œuvre de Schubert doit sa renommée en France, à lui qui s'en est fait l'apôtre, qui l'a chantée, ou, pour mieux dire, qui l'a prêchée avec tant de conviction et de talent que tous ont fini par y croire et s'y convertir [1]. »

En 1839, la *Revue des Deux-Mondes* (sans doute le même rédacteur) rêvait une édition de Schubert, à laquelle coopéreraient nos premiers poëtes, nos premiers peintres. « De la sorte, on aurait, je crois, une édition définitive et bien faite pour initier la France à l'expression multiple des lieder de Schubert. Je ne parle pas de l'interprète qu'il faudrait choisir, car, depuis que Nourrit l'a chantée, l'idéal est atteint pour cette musique [2]. »

A propos de Schubert, Liszt donnait, en 1838, un souvenir sympathique à Nourrit, dont la vie, croyait-il, devait être encore très-précieuse pour l'art. « J'eus le bonheur, à Lyon, de retrouver Nourrit, cet artiste éminent, dont le talent est perdu pour l'Opéra de Paris, mais qui est destiné à exercer une grande et favorable influence partout où il se produira, quel que soit le mode d'action qu'il choisisse. Ses croyances et ses sympathies nous feront indubitablement rencontrer un jour dans les mêmes voies, et j'ai regardé comme un heureux présage le hasard qui m'a fait lui serrer la main à la dernière limite de mon voyage. Une amie commune, Mme Montgolfier, nous réunissait journellement. Les *lieder* de Schubert, qu'il dit avec tant de puissance, nous jetaient dans des accès d'enthousiasme qui se communiquaient de proche en proche à notre petit auditoire [3]. »

1. *Musiciens contemporains*, p. 229.
2. *Revue des Deux-Mondes*, 1839, t. XVII, p. 549.
3. Lettre de Chambéry, septembre 1837, dans la *Gazette musicale de Paris*, 11 février 1838, p. 61.

Malgré mon admiration sincère pour Schubert, je dois avouer que cet auteur ne me satisfait pas de tout point. C'est pour ainsi dire un musicien élégiaque. Il élève l'âme quand il chante la nature; il nous émeut quand il peint la douleur; il persuade quand il exprime le sentiment religieux; mais sa lyre est toujours sévère; il excelle à rendre une certaine gamme de sentiments, mais il pèche par l'unité de tons. Quand il veut sortir de sa rêverie, du récit touchant ou animé des ballades, il ne conserve pas le même avantage; la joie ne lui est pas naturelle, la grâce lui fait défaut. Il est essentiellement Allemand : on désirerait qu'il fût un peu Italien ou Français.

Grâce à Nourrit, la gloire de Schubert est restée chez nous solidement fondée. Ses mélodies inspirèrent le désir de connaître sa musique instrumentale, et l'on y a trouvé des œuvres distinguées.

CHAPITRE II.

1837-1840. — TROIS ANNÉES DE L'OPÉRA.

1837.

J'ai dit ce qu'Adolphe Nourrit a fait pour l'Opéra; je vais dire maintenant ce que l'Opéra a fait après l'avoir perdu : cela importe à la gloire de l'artiste. Il me suffira de suivre pendant trois années [1] les événements qui s'y sont accomplis.

1. Du mois d'avril 1837 au mois de juin 1840.

En 1840, un grand changement est consommé, et l'avenir peut se prévoir.

Nourrit avait fait ses adieux au théâtre qui avait vu ses débuts et ses triomphes. Il s'était retiré « après quinze ans du service le plus dévoué, le plus exact, le plus consciencieux qu'ait jamais fait l'artiste le plus honorable [1]. » Comme il était facile de le prévoir, l'Académie de Musique allait briller d'un vif éclat sous l'impression toute nouvelle du rare talent de son successeur. Le public court à ses plaisirs; et comme il n'est tenu à aucune reconnaissance envers ceux qui l'on charmé, mais qu'il a payés, il prodigue au grand artiste qui apparaît les mêmes applaudissements qu'au grand artiste qu'il ne voit plus. Ce même public se serait montré intraitable si Nourrit n'eût pas eu de remplaçant.

Duprez débuta le 17 avril 1837, dans *Guillaume Tell*. Il avait chanté souvent en Italie le rôle d'Arnold, et il y avait été fort goûté. Il eut l'avantage de faire son apparition sur la scène de l'Opéra avec la musique de Rossini, la plus propre, dans le répertoire français, à mettre en lumière son remarquable talent : ce qui lui donna aussi le temps de ruminer celle de Meyerbeer, assurément moins coulante et moins commode.

Son succès fut immense et légitime. Les éminentes qualités du chanteur étaient faites pour frapper le public. On admira la netteté de sa prononciation, la largeur du phrasé, la perfection de sa mise de voix, la rondeur et l'égalité dans les sons, un art extrême à obtenir de son organe la force ou la douceur, et à rendre les sentiments tendres, mais surtout les accents de la colère, de la douleur, du désespoir. Deux choses furent particulièrement remarquées, parce qu'elles

1. *Courrier des Théâtres*, 6 mars 1837.

étaient nouvelles : la manière dont il disait le récitatif, et les sons vibrant avec éclat, les notes vigoureusement lancées [1], par lesquelles il exprimait la violence de la passion.

La facilité d'une aussi grande victoire doit cependant causer quelque étonnement. Adolphe Adam rappelle quels furent à ce début l'entraînement du public et la soudaineté du succès : « A peine eut-il dit quelques mots *de récitatif* que sa cause était gagnée [2]. » M. de Boigne constate également *l'étonnant*, *le prodigieux*, *l'inouï*, *l'extravagant succès de Duprez*. « A peine avait-il ouvert la bouche qu'il avait conquis son public [3]. » Assurément cela ne pouvait avoir lieu qu'avec des juges extrêmement bien disposés. Le public parisien n'avait pas coutume de se livrer de la sorte, et il marchandait davantage le succès à des artistes du premier ordre, aux plus grandes célébrités [4]. Ainsi, tout d'abord les applaudissements furent donnés à Duprez de confiance; il ne tarda pas de les mériter.

La presse accueillit le nouveau ténor avec une faveur unanime; ce fut de toutes parts l'expression d'une admiration plus ou moins chaleureuse. Un intérêt bien naturel s'attachait au débutant, qu'une grande réputation avait devancé, et qui se trouvait chargé désormais des destinées de notre Académie de Musique. Il est cependant à propos de faire remarquer la nouveauté du langage de certains journaux et le diapason élevé des cris de triomphe. On semblait assister

1. On a vu que Nourrit, à son entrée en Italie, avait été extrêmement frappé de ce moyen nouveau de produire de l'effet : le Théâtre-Italien de Paris ne pratiquait rien de semblable.

2. *Le Constitutionnel*, 18 avril 1849.

3. *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 130.

4. Mme Malibran n'emporta pas la place à la première attaque. Voir sur ses débuts au Théâtre-Italien, dans le rôle de Sémiramis, *le Globe* du 17 janvier 1828.

à une véritable révélation, être en présence d'un phénomène inouï : il fallait des formules inusitées pour saluer dignement les merveilles dont on était témoin.

« Le succès de Duprez (dans *Guillaume Tell*) a été immense; c'est le plus grand effet de ce genre que j'aie vu produire à l'Opéra.... L'engagement de Duprez est un coup de maître[1]. »

Cette rédaction a une grande ressemblance avec celle d'une annonce publiée six mois auparavant dans le *Courrier des Théâtres* : « Une grande nouvelle retentit.... L'engagement de Duprez est un coup de maître[2]. »

« Jamais plus merveilleux chanteur n'avait paru à l'Opéra, et l'engagement de Duprez sera un titre pour la direction de M. Duponchel[3]. »

On voit que le directeur réclamait sa part de gloire. En effet, l'engagement de Duprez ayant produit immédiatement une fâcheuse conséquence, la retraite d'Adolphe Nourrit, il était à propos que l'habileté de M. Duponchel fût affirmée, afin que le public n'en doutât pas.

1. M. Berlioz, *Journal des Débats*, 19 avril 1837. — Quelques mois plus tard, M. Berlioz raconta quelle avait été son émotion lorsque Duprez parut pour la première fois sur la scène de l'Opéra. « Je n'oublierai jamais le premier début de Duprez : l'impression que j'en ai ressentie est une des plus vives dont il me souvienne.... Le cœur me battait à coups redoublés dans la poitrine. Alexandre Dumas, qui avait connu Duprez en Italie, et qui s'y intéressait aussi très-vivement, me dit : « Je « voudrais bien être plus vieux d'un quart d'heure : je ne peux plus « respirer. » (*Journal des Débats*, 27 août 1837.) — Assurément, dans ce moment solennel, une telle sollicitude pour un ami n'a rien que de légitime et d'honorable : seulement, quand un juge est si prévenu, si favorable, ses arrêts perdent nécessairement un peu de leur autorité.

2. *Courrier des Théâtres*, 5 octobre 1836. — Comme ce journal se montra ensuite fort peu favorable au directeur, ainsi qu'au débutant, il est à croire que c'était là une réclame communiquée, puisqu'elle devançait le propre jugement du rédacteur.

3. Castil Blaze, *Revue de Paris*, juillet 1837, p. 342.

« Ce chanteur doit faire une révolution à l'Académie royale du Musique : il y ramènera la mélodie [1]. »

« Inutile de dire que Duprez a été frénétiquement applaudi dans Arnold de *Guillaume Tell;* il a chanté son air d'une façon plus que divine [2]. »

« Rien de nouveau à l'Opéra. Duprez est toujours admirable, parfait, plus que parfait, et chaque phrase où son nom se trouve doit nécessairement finir par un point d'exclamation [3]. »

« Je ne crois pas que les dilettantes les plus difficiles puissent rêver un chanteur plus parfait... Duprez est un Atlas qui portera longtemps sur ses épaules tout le ciel étoilé de l'Opéra [4]. »

Cette poésie inspira peut-être la suivante : « Non seulement il (Duprez) a parcouru sans chute ni faux pas toutes les phases de sa difficile carrière, mais encore il a complétement éclipsé l'astre de son prédécesseur dans le ciel azuré de l'Opéra.... Il semble que Nourrit, en s'éloignant des lieux où il avait si souvent triomphé, n'ait pas laissé de trace après lui [5]. »

Pourquoi cette emphase dans l'éloge, et surtout cette comparaison désobligeante avec le passé? Les journaux qui se livraient à cet excès d'hyperboles montraient comment, si la lutte avait eu lieu, ils auraient tenu la balance égale entre les deux rivaux, puisque, voyant leur champion maître du terrain, ils cherchaient encore à atteindre celui qui

1. Castil-Blaze, *Revue de Paris*, avril 1837, p. 351.
2. *La Presse*, 15 octobre 1837.
3. *La Presse*, 12 novembre 1837.
4. *La Presse*, 18 septembre 1837.
5. *La France littéraire*, 1838, t. XXXII, p. 482. — Un peu plus loin (p. 489), le même panégyriste disait : « Son éloge a fatigué toutes les voix de la presse. »

avait refusé le combat. Je sais bien que l'écrivain qui introduisait ici *Atlas et le ciel étoilé*, n'a voulu que faire une phrase; mais l'on oublie trop combien les phrases peuvent faire de mal, quand elles sont directement ou indirectement à l'adresse d'un véritable artiste, c'est-à-dire d'un homme qui ne peut avoir un grand talent qu'avec une grande sensibilité [1]. Faut-il faire observer que, par le fait, la prédiction se trouva passablement hasardée?

Ayant à parler de Duprez, je m'abstiendrai généralement de le juger moi-même, ou plutôt je ne le jugerai qu'avec les données que me fourniront les jugements des autres. Je redouterais le soupçon de partialité si je hasardais des critiques qu'on n'eût pas faites avant moi. Cette précaution rend mon rôle plus facile. Est-ce trop de demander que le public se défie, sans acception de personnes, de l'amitié de ceux qui louent?

Parmi les journaux d'alors, il en est qui ont toutes mes sympathies, tant pour la sûreté de leur goût que pour la fidélité de leur souvenir. Ceux-là, j'aurai le courage de les écarter, ou du moins d'en faire peu usage. Je citerai de préférence ceux qui se sont montrés les plus favorables au nouveau débutant. Il faut distinguer entre les panégyristes : les uns, soutenus par leur ignorance, ne reculent point devant les plus monstrueuses assertions; les autres, qui savent de quoi ils parlent, dont l'opinion a du poids, qui ont des engagements envers l'art comme envers leurs amis, louent le bien sans prétendre justifier le mal, et aiment mieux laisser échapper des aveux désobligeants que de se compromettre. C'est à ces juges bienveillants, mais clairvoyants et

1. J'ai trouvé cet article de *la Presse*, détaché du journal, dans les papiers du beau-père de Nourrit. Il avait été conservé comme un douloureux monument.

sincères, que j'emprunterai particulièrement leurs appréciations.

Je n'ai pas besoin de rappeler que les Revues et autres recueils analogues s'occupent beaucoup plus des théâtres que les journaux quotidiens : on ne s'étonnera donc pas de me voir souvent y puiser. Je transcrirai plus particulièrement les jugements de la *Revue de Paris*, journal qui alors faisait autorité dans les lettres et dans les arts, et dont un habile musicien, Castil-Blaze, rédigeait la chronique musicale. Pendant plus de trente ans, Castil-Blaze a pris une grande part à la rénovation de la musique en France [1].

Une des qualités les plus frappantes de Duprez, celle peut-être qu'on a le plus vantée, c'était sa manière de chanter le *récitatif*. Il faisait ressortir avec le même soin tous les mots, presque toutes les syllabes ; on lui donnait cet éloge, qu'il *détaillait* le dialogue. « Il dit le récitatif d'une manière parfaite ; il intéresse vivement dans cette déclamation musicale, qui semble ne devoir être écoutée que pour saisir et suivre le fil de l'intrigue [2]. » Un de ses plus chauds admirateurs, de ses panégyristes les plus considérables, formule ainsi le même éloge : « Beaucoup de phrases perdues dans l'ombre s'illuminent subitement ; les lignes molles s'accentuent ; tout prend du style et du caractère [3]. »

1. Castil-Blaze signait ses articles de fond, mais non les simples notes. Quoiqu'il soit resté attaché à la *Revue de Paris* bien au delà de l'époque dont j'ai à m'occuper, je ne lui attribuerai pas les articles non signés. Il m'importe peu quel en soit l'auteur : un journal est, comme une personne, tenu d'avoir le respect de ses opinions. Le directeur (Félix Bonnaire) n'avait pas changé : à propos de Duprez, il approuva plus tard la critique, comme il avait d'abord approuvé l'éloge.

2. *Revue de Paris*, avril 1837, p. 353.

3. *La Presse*, 18 septembre 1837. — Un autre journal appuie encore davantage sur cet éloge : « Pas un mot n'est perdu, pas une phrase négligée, pas une période sans charme ou sans vigueur. Dans sa bouche,

Quand on creuse cet éloge, on arrive à une critique. Dans tous les arts il faut des demi-teintes, s'il est permis de généraliser cette expression. Que dirait-on d'un peintre qui, voulant corriger un maître, ajouterait des tons lumineux aux endroits qu'un habile pinceau a sagement éteints ? Rien ne ressort quand on veut faire tout ressortir, et le véritable moyen de manquer l'effet, c'est de vouloir toujours faire de l'effet.

Je reconnais que ce débit fortement accentué séduisait d'abord; mais cette impression ne persistait pas jusqu'à la fin d'un grand ouvrage. Outre que l'uniformité est toujours un défaut, cette déclamation solennelle manquait souvent à la vérité. Si la situation est pressante, les mots deviennent lents pour rendre la pensée, et alors le chanteur ne doit pas prendre le temps d'arrondir, de *détailler* sa phrase. Quand on a loué sans restriction cette *éloquence* du récitatif, on s'est trompé de terme : on a confondu la manière du rhéteur avec celle de l'orateur.

On vit même un critique être tellement sous le charme, qu'il créa pour la circonstance une nouvelle théorie, et proclama que la belle déclamation était la qualité suprême du chanteur. « Articuler nettement, exprimer avec justesse et vérité, faire valoir avec 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 [1]. »

Ces vieilleries, empruntées aux pitoyables théories déve-

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. » (*Gazette musicale de Paris*, 23 avril 1837.

1. *La France littéraire*, t. XXXII, p. 485.

loppées, il y a près d'un siècle, dans la querelle des Gluckistes et des Piccinnistes, n'auraient pas dû reparaître en 1837. La déclamation est une chose, le chant est une autre chose. Le grand chanteur est celui qui *chante*, et non pas celui qui ne fait que *déclamer*. Le virtuose doit toujours mettre une grande différence dans la manière de dire le récitatif simple et de chanter la mélodie mesurée. Louerait-on un peintre qui donnerait le même fini aux draperies qu'aux chairs? Quand la déclamation n'affecte pas le style des airs, alors les airs viennent se dessiner avec éclat sur un fond adouci. Les oppositions sont dans tous les arts d'une nécessité incontestée.

Si l'on fut d'abord sous le charme, si les critiques ne virent pas ou n'avouèrent pas les inconvénients de ce débit toujours tendu, toujours guindé, la vérité fut dite plus tard, et bien des fois, et sans ménagements. M. Henri Blaze de Bury, rendant compte d'une représentation au bénéfice de Duprez, apprécie de la sorte sa déclamation : « Duprez a récité tout ce magnifique monologue d'entrée (dans *Otello*) en déclamateur habile, trop habile sans doute ; car, à force de chercher uniquement le style, à force d'accentuer la phrase avec affectation, de tout sacrifier, jusqu'au mouvement dramatique, à je ne sais quelle pompe doctorale et pédantesque qu'il exagère à mesure que sa voix disparaît, le grand chanteur a fini par devenir d'une monotonie insupportable[1]. »

On peut appliquer à la pompe continuelle dans le débit du récitatif la critique que J.-J. Rousseau adressait au compositeur qui fait du récitatif un usage indiscret et exagéré : « Ce n'est point dans le *récitatif* qu'agit le charme de la

1. *Revue des Deux-Mondes*, 1841, t. XXVI, p. 493.

musique.... Quelque beau qu'il soit en lui-même, il ennuie, parce qu'il dure trop, et que ce n'est pas pour entendre du récitatif que l'on va à l'Opéra. Démosthène parlant tout le jour ennuierait à la fin ; mais il ne s'ensuivrait pas de là que Démosthène fût un orateur ennuyeux[1]. » Il y avait alors quelque mérite à proclamer cette vérité.

Castil-Blaze, qui avait entendu bien des chanteurs, et qui savait parfaitement ce qu'était un virtuose italien, Castil-Blaze, en entendant Duprez, fut frappé du changement de son organe et de la nouveauté de sa manière. Ce n'était plus là le Duprez qu'il avait connu ; ce n'était pas davantage l'art de Rubini. « La voix de Duprez était une énigme.... Duprez nous a révélé cette voix qu'il s'est faite[2]. » Castil-Blaze intronisa le célèbre débutant avec un article étudié[3], dans lequel il mit en relief le talent de l'artiste avec l'habileté d'un connaisseur, un peu aussi avec la complaisance d'un ami. Au milieu de ces éloges, auxquels nous souscrivons généralement, il fait quelques timides réserves, qui sont d'une haute importance pour la vérité. Il signale, au milieu de grandes perfections, certaines parties faibles, qui seront dénoncées plus fortement par une critique moins bienveillante, et que chaque jour rendra plus sensibles.

Ainsi, dès ce premier article, Castil-Blaze reconnaît chez Duprez une tendance à ralentir le mouvement. En parlant de l'appel guerrier qui finit l'air du dernier acte : *Asile héréditaire*, il fait cet aveu : « Duprez retenait le mouvement de ce motif, écrit par Rossini pour être dit plus vivement[4]. »

1. *Dictionnaire de Musique.*
2. *L'Académie impériale de Musique*, t. II, p. 257.
3. *Revue de Paris*, avril 1837, p. 348.
4. *Revue de Paris*, avril 1837, p. 349. — Dans le Mémoire mentionné précédemment, de MM. Diday et Pétrequin, la loi du ralentissement est

Qu'est-ce à dire ? L'interprète aurait-il la prétention de corriger l'artiste créateur? Mais, à la page suivante, Castil-Blaze, analysant les procédés vocaux de Duprez, reconnaît que le ralentissement est une suite et une nécessité de sa méthode : « Voilà pourquoi Duprez se plaît à ralentir le mouvement, quand il en est le maître. »

Forcé de constater successivement diverses lacunes dans le talent de Duprez, la *Revue de Paris* emploie plusieurs fois une formule malheureuse : S'il n'a pas ceci, qu'importe, puisqu'il a cela ? « Si Duprez nous refuse quelques notes vibrantes dans la partie suraiguë de la voix de ténor[1], que de choses précieuses ne nous offre-t-il pas en compensation[2] ? » Le même journal explique, un an plus tard, pourquoi Duprez n'a pas voulu chanter dans *Don Juan*. « Je sais que, depuis le temps où Duprez chantait, à l'Odéon, la partie d'Ottavio, sa voix a changé ; mais qu'importe, s'il remplace l'agilité par la force[3] ? »

Castil-Blaze admire tout naturellement les puissants effets que Duprez tire de sa voix de poitrine, mais il se permet de demander un peu de relâche : il ne faut pas faire abus des meilleures choses. « Je pense que, si Duprez avait recours à la voix mixte pour la dernière partie de l'*adagio* du trio de *Guillaume Tell*,... le trait de mélodie aurait infiniment plus de charme, une expression moins stridente, moins

formulée comme une des conséquences du système de la voix sombrée : « Les morceaux d'un rhythme lent sont ceux que préfère un chanteur qui se sert habituellement de la voix sombrée ; les passages trop vifs, il les ralentit, pour trouver le temps de renouveler l'air, qu'il dépense si abondamment. Son grand art consiste à multiplier les inspirations. »

1. Il faut observer que, parmi ces notes qui ne sonnaient pas dans la voix de Duprez, Castil-Blaze signale plusieurs fois le *si bémol*. Est-là une partie *suraiguë* de la voix de ténor?

2. *Revue de Paris*, avril 1837, p. 351.

3. *Revue de Paris*, mai 1838, p. 69.

déchirante sans doute, mais plus douce, plus tendre, et qui donnerait une plus entière satisfaction au cœur comme à l'oreille. En musique il faut peu déchirer : ces tons aigus de Duprez sont, dans cette position, un peu tiraillés, arrachés du gosier, et, leur justesse n'étant pas toujours irréprochable, il en résulte un effet dont la voix mixte effacerait les aspérités[1]. »

C'est vainement que Castil-Blaze voulut, quelque temps après, retirer en partie une critique si fondée. Cette voix *mixte*, recommandée ici avec raison, Duprez ne pouvait se la donner, et de pareils conseils n'étaient propres qu'à le désobliger singulièrement. Dans la suite, Castil-Blaze répéta plus d'une fois la même chose, et en se servant d'une forme moins adoucie.

Le critique regrette encore que cette voix ait des notes faibles, qui ne parlent pas sans un effort particulier. « Voilà sans doute un riche ravalement, deux octaves en voix de poitrine ; mais je compte ici les sons vibrant avec éclat, et ceux dont l'émission ne peut être hasardée qu'à la faveur de l'allure tranquille du morceau, de l'extrême réserve de l'accompagnement[2]. »

Plus tard, Castil-Blaze s'exprime ainsi sur l'étendue de cet organe : « Il est vrai que Duprez n'a que cinq notes dans la voix, qui encore, pour produire leur effet puissant, veulent être forcées[3]. »

Après un reproche très-grave que Castil-Blaze, nous venons de le voir, a fait au débutant, celui de manquer parfois de justesse, le critique en articule un autre, mais il le voile à dessein sous une expression passablement

1. *Revue de Paris*, avril 1837, p. 349.
2. *Revue de Paris*, avril 1837, p. 348.
3. *Revue de Paris*, avril 1839, p. 65.

obscure : « Le public connaît les petits écueils, les bas-fonds; mais il sait aussi dans quelle mer de délices *l'habile nautonnier* doit le faire voguer. Ces écueils, ces accrocs disparaîtront dans un rôle nouveau, taillé en plein drap pour Duprez[1]. » Il n'est pas difficile aux musiciens de percer le mystère de ces métaphores. Il s'agit tout simplement de fausses notes.

Ainsi Castil-Blaze, dans son panégyrique d'introduction, a cependant indiqué tous les points qui rendaient incomplet le talent de Duprez. Ces défauts s'aggraveront par la nécessité de chanter des rôles moins favorables, bientôt par la fatigue, et alors la critique se verra forcée de prendre un ton plus prononcé.

Si Duprez, après son début, fut prôné par des admirateurs enthousiastes, il fut aussi sévèrement, injustement critiqué. C'est aux juges impartiaux que je demanderai leur avis. Les réserves qu'ils ont cru devoir faire en parlant d'un talent remarquable, ajoutent un grand prix à leurs éloges.

Un journaliste, qui était un excellent musicien; M. Joseph Maïnzer, fit, après le début de Duprez, un brillant éloge de ses qualités supérieures, mais il ne loua pas non plus sans restriction. « L'énergie de sa voix, développée à tant de frais dans les premiers moments, diminue, ainsi que son beau timbre, à mesure que le sujet, prenant plus d'accroissement, exige plus de puissance.... Lorsque la situation exige de la force, de la grandeur, M. Duprez semble inspiré par elle, et il se montre grand et fort; mais quand ces éclairs ont brillé d'un éclat momentané, et que les mélodies qui succèdent requièrent dans leurs nuances plus de finesse, de

1. *Revue de Paris*, avril 1837, p. 351.

grâce et de délicatesse; lorsque les sons plus prolongés sont portés d'une note à l'autre, alors on voit une lutte pénible entre l'art du chanteur et les forces physiques de l'homme[1]. »

Le rédacteur qui écrivait dans *le Temps*, M. Charles Merruau, après avoir exprimé chaudement son admiration, disait franchement où elle s'arrêtait : « Voilà de belles qualités et un beau succès. Voici ce qui reste à dire. Les laborieux efforts qu'a faits Duprez pour développer sa voix paraissent l'avoir quelque peu alourdie. Chaque note n'est belle qu'à la condition d'être posée à l'aise et librement arrondie : aussi tous les mouvements rapides sont-ils ralentis par lui jusqu'à devenir des *andante*, et perdent-ils souvent ainsi leur couleur. Dès qu'il se presse, entraîné par le chœur ou par l'orchestre, ses notes raccourcies n'ont plus le même éclat; sa voix, qu'on vient d'entendre tonner, se perd au milieu du bruit; son haleine, qui a paru puissante, lui permet difficilement de suivre la mesure. Alors plus de contraste dramatique entre les diverses parties d'un air : c'est un adagio continuel, et les allegro s'effacent. Il en résulte même quelquefois une sorte de contre-sens; car fort souvent le mouvement lent d'un air doit être chanté à demi-voix, avec tendresse ou avec une triste mélancolie, et le mouvement rapide doit être en même temps plus bruyant, plus énergique. C'est le contraire qui arrive presque toujours quand Duprez chante[2]. » Un peu avant, le même critique constate ainsi l'influence que l'Italie avait eue sur le talent de Duprez : « L'effort constant qu'il s'imposait pour emplir (à Naples et à Milan) d'un son éclatant et

1. *Le National de* 1834, 19 avril 1837.
2. *Le Temps*, 20 avril 1837.

pur l'immense vaisseau qui s'ouvrait devant lui, eut un double résultat : le premier, ce fut d'accroître ses forces, de doubler ses ressources, de transformer sa voix; le second, ce fut de l'entraîner à l'abus des notes criées, des grands éclats, et d'un chant uniformément bruyant. D'ailleurs la passion du public italien d'aujourd'hui pour les cris violents, qu'il trouve expressifs, a dû encourager Duprez dans ce défaut. »

La *Revue des Deux-Mondes* émet sur le début de l'illustre artiste un jugement aussi précis que solide. Le bien est dit, et en termes magnifiques, mais ce qui manque est nettement et franchement signalé. « Et d'abord, disons-le, cette voix, qu'on avait fait sonner si haut, ne réalise pas les merveilles qu'on en avait contées : elle n'aime ni à descendre, ni à monter, et se complaît surtout dans certaines régions modérées, qu'elle n'abandonne jamais qu'à regret. D'ailleurs, à peu de chose près, deux registres indispensables lui manquent : le fausset est sans timbre et voilé, et les sons de tête sortent péniblement. Enfin, pour épuiser toute critique, elle n'a de la vigueur que l'apparence, et de l'agilité, rien du tout, pas même l'apparence. Mais aussi, lorsque la musique l'aide et la soutient, lorsque les instruments et les voix se combinent pour elle, que l'adagio commence, que l'orchestre assoupi la berce, au lieu de l'étouffer, alors c'est une émission inouïe, un goût irréprochable, une manière large, élevée et simple, dont on n'avait pas eu encore d'exemple à l'Opéra français[1]. »

Ainsi, dès le premier jour, tout est vu, tout est décrit; et s'il semble manquer un trait à cette analyse, l'exagération du son, c'est que chez Duprez ce défaut se développa

1. *Revue des Deux-Mondes*, avril 1837, p. 415.

surtout plus tard, par l'exigence des rôles et la fatigue de l'organe.

Un homme qui s'est fait une juste réputation dans l'appréciation des beaux-arts, Hippolyte Fortoul, célébra l'éclatant début de Duprez. Toutefois il ne trouva pas que le présent éclipsât le passé. « Le public serait bien injuste et bien ingrat s'il avait besoin que nous fissions ressortir toute la distance qui sépare ces deux artistes. Non, le public n'a pas oublié Nourrit : après avoir applaudi les qualités brillantes de Duprez, il fera, comme nous, ses réserves pour les qualités supérieures que Duprez n'a pas, et que Nourrit possède à un si haut degré. Les succès du chanteur ne pourront altérer la gloire de l'artiste [1]. »

M. Duponchel devait se signaler dans cette grave circonstance. Il avait beaucoup appris sous M. Véron, et il prétendait dépasser encore la science de son prédécesseur. C'est à M. Véron qu'appartenait l'idée de donner à une société choisie un avant-goût d'une nouveauté que le public attendait avec impatience : deux mois avant la représentation de *la Juive*, il avait eu une brillante soirée pour faire entendre les principaux morceaux de cette partition. La *Revue de Paris* disait à ce propos : « M. Véron est un habile indiscret [2]. » Dès que Duprez fut définitivement revenu d'Italie, M. Duponchel s'empressa de le produire devant un auditoire d'élite. « C'est mardi dernier (c'est-à-dire le 11 avril) que le célèbre ténor Duprez, sur qui reposent en ce moment tant d'espérances pour l'avenir de notre grande scène lyrique, a été présenté au public fashionnable de l'Opéra. M. Duponchel avait, à cette occasion,

1. *Le Monde*, 24 avril 1837.
2. *Revue de Paris*, décembre 1834, p. 63.

donné une soirée aussi remarquable par la composition de l'aréopage musical qui s'était empressé de s'y rendre qu'intéressante par l'objet même de la réunion. On y voyait, à côté de MM. Meyerbeer, Chérubini, Auber: M. le duc de Choiseul, M. le marquis de Louvois,... mesdames Merlin et de Sparre, MM. Orfila, Rothschild, et beaucoup de critiques et amateurs de musique, dont la grande habitude d'étudier les effets et les moyens de l'art rendait le suffrage plus difficile à obtenir. Duprez cependant, après quelques mesures du grand duo de *la Muette*, qu'il a chanté avec Massol, s'est rendu complétement maître de son auditoire, et des exclamations de plaisir et de surprise ont maintes fois interrompu le morceau[1]. »

Il est sans doute très-flatteur pour des juges d'être trouvés dignes de siéger dans un pareil tribunal. Ce choix suffit pour gagner leur bienveillance; pris en quelque sorte pour arbitres, ils deviennent un peu solidaires du succès.

D'un autre côté, il est à croire que M. Duponchel eut soin d'insinuer à certains critiques la manière dont il était à propos d'annoncer le nouveau ténor. Voici une note que je puis bien dire inspirée par la direction, puisque le rédacteur du journal dans lequel je la trouve ne connaissait pas plus que les autres le talent de Duprez, et qu'après avoir entendu cet artiste, il lui fut constamment hostile. Cette note remonte au mois d'octobre 1836. « Le grand avantage de cet engagement, c'est qu'entre Nourrit, notre acteur toujours si digne de sa réputation, et Duprez, son émule, il y a différence complète de mérite; à ce point même que les rôles convenables pour l'un ne sauraient être le partage

1. *Gazette musicale de Paris*, 16 avril 1837. — Duprez chanta aussi l'air de *la Juive : Rachel, quand du Seigneur*.

de l'autre[1]. » C'était là le mot d'ordre ; voilà ce que disaient les gens qui savaient le dessous des cartes, pour donner le change au public. On a vu que Nourrit était d'un avis tout contraire, et les faits l'ont bien justifié. Duprez n'a chanté, pour sa gloire, que les rôles de Nourrit.

Lorsque Duprez se fut fait entendre au théâtre, il n'était pas besoin, je le reconnais, de provoquer les applaudissements du public, mais il y avait à surexciter l'admiration, à hausser le diapason de l'éloge. De même que, sous M. Véron, *Robert le Diable* était nécessairement supérieur à *Guillaume Tell*, de même sous M. Duponchel, il fallait que Duprez fût supérieur à Nourrit. Toutefois on n'établit jamais une comparaison en forme : on arrivait au même résultat par l'emploi constant du superlatif en parlant du ténor italien. Quant aux phalanges dont M. Duponchel disposait à l'intérieur, il savait l'art de combiner leurs mouvements ; il savait *organiser la victoire*. Tout l'effort s'est porté sur le grand air du quatrième acte. A la première représentation, le *cantabile* fut redemandé, et le fameux *Suivez-moi*, applaudi de manière à devenir proverbe.

Habeneck n'avait point partagé l'impression aveugle des auditeurs privilégiés, et je crois qu'il a de bonne heure indisposé l'illustre ténor. Voici un mot que Duprez n'a pas dû ignorer. « Le chanteur qui va débuter à l'Opéra, Duprez, arrivant d'Italie, a été entendu hier, chez M. Duponchel, par un assez bon nombre d'artistes capables d'en juger. Un seul n'a pas été de leur avis sur l'avenir de ce ténor d'espèce nouvelle. En sortant, Habeneck aîné[2] a dit :

1. *Courrier des Théâtres*, 5 octobre 1836.

2. Le chef d'orchestre de l'Opéra, le seul qui soit connu. Habeneck jeune a dirigé l'orchestre de l'Opéra-comique. (L. Q.)

C'est une voix FACTICE, *et qui ne durera pas*[1]. » (12 avril 1837.)

Je trouve dans les papiers de Nourrit une lettre très-intime qui lui fut adressée à Bruxelles le lendemain du premier début de Duprez. Cette lettre contient l'expression d'une haute estime pour le talent du nouveau ténor. C'était là un témoignage sincère ; d'ailleurs Nourrit, qui, dans son imagination, grandissait encore son rival, qu'il n'avait pas entendu, n'aurait pas accepté un autre jugement. Toutefois le correspondant avait été frappé des moyens extrinsèques employés pour entraîner le public. « Duprez a eu un grand et beau succès, un peu aidé, je crois, par la surprise et l'engouement de la nouveauté, et aussi par une bande bien nourrie, telle que je ne me rappelle pas en avoir vu à l'Opéra. » Or le narrateur était un habitué de ce théâtre; il avait vu l'apparition de *Robert le Diable*.

M. Joseph Maïnzer fut également frappé des efforts de l'administration le jour où elle présenta son nouveau ténor. « M. Duprez, pris isolément et dans sa spécialité, est un bon chanteur qui a une excellente méthode ; mais, mis en parallèle avec Nourrit, appelé par l'administration à le remplacer et à dédommager le public de cette perte, il a entrepris une lutte difficile à soutenir; et quoique l'administration ait fait tous les frais possibles pour préparer un brillant succès de réception au nouveau débutant, nous sommes, en attendant les autres débuts de M. Duprez, persuadés d'avance que le souvenir de Nourrit survivra dans tous les rôles qu'il a créés, et qu'il faut un répertoire tout nouveau pour l'affaiblir[2].

1. M. Charles Maurice, *Histoire anecdotique du Théâtre*, etc., t. II, p. 162.

2. *Le National de* 1834, 19 avril 1837.

Mme Duprez, sortie, comme son mari, de l'école de Choron, et qui avait suivi sa fortune à l'Odéon et sur les théâtres de l'Italie, avait été engagée avec lui à l'Opéra, et ils devaient débuter ensemble. Une semaine avant la représentation, le journal le mieux renseigné l'annonçait encore. « C'est par le rôle d'Arnold, dans *Guillaume Tell*, que va débuter Duprez. Cette soirée sera d'autant plus intéressante qu'elle offrira encore à la curiosité du public un second début, celui de la femme du célèbre ténor, dans le rôle de Mathilde [1]. » Or Duprez débuta seul. Qu'est-il donc intervenu du 9 au 17 avril ? Une seule chose : l'épreuve des répétitions. On jugea que les cantatrices entendues jusqu'alors dans le rôle de Mathilde avaient donné au public parisien d'autres exigences. Il fut annoncé qu'une indisposition de l'artiste [2] avait retardé ses débuts : elle devait se produire dans le rôle de Rachel, de *la Juive*. Il fut ensuite question qu'elle paraîtrait seulement dans *Cosme de Médicis* (*Guido et Ginevra*), d'Halévy, dont les répétitions commencèrent dès le mois de mai [3]. Pour que la débutante eût un rôle dans la pièce nouvelle, il fallait le retirer à quelqu'un. Cela ne faisait pas difficulté : on avait déjà usé de ce procédé à l'égard de Nourrit. C'est Mme Dorus-Gras qui dut être dépouillée.

Ce bruit ne fut pas sans effrayer les amis de l'art, qui voyaient là une mesure périlleuse, sans parler d'un manque d'égards incroyable. Un homme qu'on trouve toujours prêt

1. *Gazette musicale de Paris*, 9 avril 1837.

2. *Gazette musicale de Paris*, 7 mai 1837.

3. « Duprez poursuit le cours de ses succès, en attendant que le nouvel opéra de M. Halévy apprenne au public si sa femme doit mériter ou non les éloges de la critique. » (*La France littéraire*, octobre 1837, t. XXX, p. 234.)

à soutenir les bonnes causes écrivait : « Mme Duprez est peu connue à Paris. Elle devait débuter avec son mari : elle a reculé devant cette épreuve, ce qui est déjà d'un fâcheux pronostic.... L'Opéra doit vivre avec économie, mais non pas avec avarice, et ce serait être avare que de chercher une désastreuse économie dans la retraite de Mme Dorus-Gras, dont le talent et les études honorent notre première scène, et sont si nécessaires à son constant succès [1]. »

Effectivement, donner les premiers rôles à Mme Duprez, c'était congédier Mme Dorus-Gras, que ce fût là ou non l'intention du directeur.

On sait que Mme Duprez n'a pas débuté dans *Guido* plus que dans *Guillaume Tell* et *la Juive*.

Si l'on écrivait l'histoire des théâtres avec l'*Almanach royal*, on pourrait établir que Mme Duprez chantait à l'Opéra en 1837. Son nom ne figure plus sur la liste du personnel en 1838.

Mme Duprez, qu'on avait engagée sans l'entendre, avait été traitée libéralement, comme une cantatrice *italienne*. Il a toujours été dit que ses appointements étaient de 30000 francs [2], c'est-à-dire 5000 francs de plus qu'Adolphe Nourrit après *Robert* et *les Huguenots !*

M. Duponchel pouvait mettre la cantatrice en demeure de débuter; mais de bonnes raisons l'en empêchèrent : il ne voulut pas afficher sa légèreté comme directeur, ternir la brillante auréole de l'Opéra et mécontenter son premier ténor. Duprez était désormais le roi de l'Opéra.

1. M. Théodore Anne, *la France*, 24 juillet 1837. — Un journal, peu favorable, il est vrai, à Duprez, disait : « Le début de Mme Duprez à l'Opéra est déjà le sujet de toutes sortes d'intrigues. On parle de renvoyer trois chanteuses. » (*Courrier des Théâtres*, 4 mai 1837.)

2. C'est aussi le chiffre indiqué par M. Charles de Boigne (30 ou 35 000 francs), *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 127.

Bien des gens ont cru que l'engagement de Mme Duprez n'avait rien eu de sérieux, et que ce simulacre n'avait eu d'autre but que d'améliorer la position de l'un des deux premiers ténors au préjudice de l'autre. Quoi qu'il en soit de cette conjecture, la démission de Nourrit permit de n'avoir plus recours à ce biais : Duprez demanda intégralement la rémunération de ses services qu'il croyait mériter, et l'administration avait trop besoin de lui pour marchander [1].

Vers le milieu de mai, le nouveau ténor fut prêt pour *les Huguenots*. On cita comme un *tour de force*[2] cette préparation si prompte d'un grand rôle. Mais Duprez ne faisait là que ce qu'il avait fait en Italie : un chanteur qui débute sur les théâtres italiens doit savoir trois rôles. D'ailleurs, il y avait plus d'un an que Duprez avait à sa disposition la partition des *Huguenots*, et le rôle de Raoul n'avait pas été appris en *douze* jours, comme on se plaisait à le dire.

Ce nouvel essai valut encore à Duprez un brillant accueil ; le rôle de Raoul est un de ceux dans lesquels il a paru le plus souvent et avec le plus d'avantage. Néanmoins cette partition, écrite par un Allemand, et dans un style inconnu au répertoire italien, était beaucoup moins favorable à la voix et aux habitudes de l'artiste. Ses plus dévoués partisans le reconnurent, et le souvenir de Nourrit fut évoqué d'une manière fâcheuse pour son successeur.

Disons d'abord que Meyerbeer avait retouché le rôle de Raoul, pour en approprier certains détails aux moyens du

1. « On dora autant qu'on put la triste vérité. Mme Duprez consentit à résilier son engagement ; mais celui de Duprez fut refait et porté à 70 000 francs ; en d'autres termes, à ses premiers appointements on ajouta une partie des appointements de sa femme. » (M. de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 133.)

2. *La Presse*, 18 mai 1837.

débutant. Il n'est guère de chanteur qui n'ait besoin de ces petites concessions, mais il faut le moins possible demander de pareils changements, qui altèrent toujours la pensée première du compositeur. La voix de Nourrit faisait ses évolutions sur une échelle plus étendue. Il avait fallu modifier certaines phrases, surtout baisser ce qui causait un véritable malaise à l'organe assombri de Duprez. Encore une fois, cela n'a rien d'étonnant : il est bien certain que Nourrit n'aurait pas fidèlement conservé un rôle écrit pour Duprez. Mais il faut user ici de discrétion : tels changements seront indifférents, mais d'autres peuvent être regrettables. Nous accordons que l'auteur ait transposé la romance du premier acte, et qu'il ait refait l'allegro de l'air du cinquième acte, dans le but de fournir au chanteur un effet analogue à celui qu'il trouvait à la fin de *Guillaume Tell*. Voici, par parenthèse, ce que Meyerbeer écrivait à Nourrit au sujet de cette dernière modification : « J'ai fait une nouvelle strette à l'air du cinquième acte, que je crois plus *large*[1] et plus chaleureuse que la première, et de plus d'effet. Si vous la désirez, elle est à vos ordres. » Mais, lorsqu'il s'agit d'un duo, la même liberté n'est plus permise : il existe entre les deux parties une solidarité qui s'oppose aux déplacements ; on ne met une partie à l'aise qu'en gênant plus ou moins l'autre. Ainsi l'andante du grand duo du quatrième acte (*Tu l'as dit*) avait été baissé, mais au détriment de Mlle Falcon ; sa voix avait pris quelque chose de terne et d'effacé[2]. Je m'effraye de ces éloges donnés par

1. C'est Meyerbeer qui souligne. — La lettre est du 31 mai 1837, et adressée à Marseille.

2. Un journal disait, avant la représentation : « Mais alors il nous semble que le rôle de Mlle Falcon y va perdre son plus grand avantage, l'éclat dans le beau duo : il n'y aura plus de Valentine. » *Courrier des*

un journal à la cantatrice : « Sa voix a beaucoup gagné en volume. Les cordes basses sont devenues plus sonores et plus pleines. » Mlle Falcon, à ce qu'il semble, passait, bon gré mal gré, au système de la voix sombrée. Chose frappante ! Tandis qu'à Paris l'on éteignait l'éclat de cet admirable morceau, Nourrit, à Marseille, voulait le rendre encore plus brillant. Dans la lettre que je viens de citer, Meyerbeer annonce qu'il lui envoie cet andante (*Tu l'as dit*) noté en *sol* naturel, c'est-à-dire haussé d'un demi-ton. Nourrit ne se contentait pas de ces *ut* bémols, si moelleusement lancés : il lui fallait des *ut* naturels !

M. Berlioz, qui fait laborieusement le compte des changements pratiqués dans cette partition suivant le désir du nouveau ténor, afin de les amnistier, disait plus tard, et nous souscrivons complétement à ce jugement : « Duprez a beaucoup modifié tous ses rôles, je le sais, mais il l'a fait avec la supériorité d'un chef d'école, et il n'en serait encore que plus grand artiste s'il avait su s'en abstenir[1]. »

Malgré la transposition dont j'ai parlé tout à l'heure, il paraît que Mlle Falcon avait, dans ce duo, un avantage frappant. « En général, nous avons remarqué que les spectateurs trouvaient que Mlle Falcon surpassait, dans cette soirée, ce qu'elle avait été jusque-là dans ce rôle. Jusque-là aussi l'admiration se partageait entre elle et Nourrit, et les deux talents se confondaient dans une seule individualité. On peut conclure de là que Duprez n'a pas atteint la perfec-

Théâtres, 3 mai 1837.) Ce qu'il confirme après la représentation : « Les transpositions de la musique sont malheureuses en cela surtout qu'au fameux duo, la pensée première du compositeur, la seule en situation, s'efface, et emporte le rôle de Valentine. » (Même journal, 16 mai.)

1. *Journal des Débats*, 21 juin 1840. — Je crois qu'il serait plus juste de dire : *s'il avait pu s'en abstenir*.

tion de Nourrit, puisqu'il n'a pu monter l'enthousiasme du public au même niveau[1]. »

Nous continuons à citer les feuilles impartiales ou notoirement favorables au débutant.

La *Revue de Paris* ne dissimula pas, à propos du second début de Duprez, une double infériorité de l'artiste, soit qu'on le comparât à ce qu'il était dans le rôle d'Arnold, soit qu'on le mît en parallèle avec Nourrit.

« Je ne veux pas dire ici que dans *les Huguenots* Duprez demeure constamment au-dessous de sa partie; non certes, mais les beaux effets qu'il trouve se rencontrent presque tous à des endroits que l'exécution avait laissés jusqu'à présent inaperçus, tandis que les passages marqués par la voix et l'inspiration de Nourrit, il ne les aborde pas franchement, et s'applique à les tourner.... S'il enlève la strette avec une véhémence inouïe (dans le duo du quatrième acte), il faut dire aussi que, dans l'admirable adagio qui précède, il est loin, bien loin de la grâce exquise et de la volupté si mélancolique et si tendre de Nourrit. D'ailleurs, on sent que sa voix, qui n'aime guère à monter, est mal à l'aise dans cette phrase, qui se maintient presque sans cesse dans la gamme du fausset[2]. N'importe, quoi que l'on puisse dire, ce duo n'est plus tel que nous l'avons entendu autrefois[3]. »

1. M. Joseph Maïnzer, *le National de* 1834, 19 mai 1837.

2. Je transcris exactement l'auteur, sans approuver cette manière d'écrire, proposée par Rousseau, et qui repose sur une fausse étymologie.

3. *Revue de Paris*, 16 mai 1837, p. 237. — Et un peu plus loin (p. 310), le rédacteur constate ce résultat général : « Le succès de Duprez semble se confirmer de jour en jour. L'épreuve des *Huguenots*, quoiqu'il n'y ait pas réussi comme dans *Guillaume Tell*, n'en sera pas moins bonne pour lui. » Mais, deux ans plus tard, le même journal estimait moins le succès de 1837 : « La partie de Raoul, qui convenait déjà si peu à Duprez lorsqu'il s'en empara aux temps de ses débuts et de ses triomphes, etc. » (*Revue de Paris*, juin 1839, p. 277.)

Nous avons cité[1] un passage du journal *la Presse*, dans lequel il est dit que Nourrit, s'il avait vu jouer à Duprez la grande scène du quatrième acte des *Huguenots*, ne se serait pas évanoui. C'est là, de la part de ce journal, un grand éloge pour le créateur du rôle.

Le *Journal des Débats* mêle à l'expression de son admiration un aveu d'insuffisance qui porte sur une partie bien importante de l'ouvrage. « Il (Duprez) était peut-être, dans le septuor du combat, trop préoccupé de l'idée que la salle entière allait chercher le sujet d'une comparaison toute à l'avantage de Nourrit. La phrase principale : *Et bonne épée et bon courage*, que nous étions accoutumés d'entendre lancer avec une extrême énergie, a laissé sentir en effet un léger tremblement de voix, indice de l'émotion du virtuose; mais tout le reste a été parfait[2]. »

M. Théodore Anne constate le même échec. « Au troisième acte, dans le septuor du duel, la voix douce et mélodieuse de Duprez n'a pas su triompher des autres voix, et les dominer, comme faisait Nourrit[3]. »

M. Dessalles-Régis, dans un grand article sur la carrière de Duprez, publié par *la France littéraire*, avoue nettement une faiblesse relative dans le rôle de Raoul. « 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[4]. » D'accord.

Bien entendu, l'artiste continuait à retarder les mouvements quand ils devenaient trop accélérés; mais il y avait

1. Voir t. I, p. 339.
2. *Journal des Débats*, 17 mai 1837.
3. *La France*, 21 mai 1837.
4. *La France littéraire*, 1838, t. XXXII, p. 484.

moyen de lui en faire honneur. « Admirable secret du grand chanteur! Nul ne s'aperçoit en ce moment (dans les strettes) qu'il ralentit la mesure ; et cependant il fait comme toujours, il prend son temps. Sa voix, qui puise toute sa force dans la modération du mouvement, remplace alors la chaleur rhythmique par la puissance de l'émission[1]. »

La province avait appris que, dans son second début, Duprez ne s'était pas soutenu à la même hauteur. « S'il faut en croire quelques journaux de la capitale, Duprez fléchirait dans *les Huguenots*, et le sceptre de Nourrit pèserait à ses mains[2]. » Parmi ces quelques journaux figurait *le Moniteur*, qui, après avoir salué d'abord le nouveau ténor avec beaucoup d'enthousiasme, était devenu beaucoup plus réservé. Voici son jugement sommaire : « Disons-le franchement : *Raoul* n'a pas répondu aux espérances qu'*Arnold* fit concevoir[3]. »

En 1840, la critique, même chez les juges bienveillants, s'exprimait avec moins de timidité. « La musique de *Robert*, des *Huguenots*, écrite pour Nourrit et Mlle Falcon, et dans laquelle ils s'étaient identifiés, n'a plus retrouvé de dignes interprètes[4]. »

Il est inutile de dire que M. Duponchel ne se ménagea pas dans cette autre grande occasion. Citons seulement cette phrase d'un journal, imprimée le matin de la première représentation : « Duprez sera redemandé ce soir, après le quatrième acte des *Huguenots*. Mot d'ordre[5]. »

J'ai des raisons pour douter que la première idée d'enga-

1. *Revue des Deux-Mondes*, 1837, t. X, p. 416. — Nous aurions beaucoup à dire sur la légitimité et le succès de cette substitution.
2. *Messager de Marseille*, 21 mai 1837.
3. *Le Moniteur universel*, 22 mai 1837.
4. *Revue de Paris*, septembre 1840, p. 198.
5. *Courrier des Théâtres*, 15 mai 1837.

ger Duprez à l'Opéra appartienne à M. Duponchel[1]. Mais il en poursuivit la réussite avec ardeur et conviction. Surtout après que l'artiste eut débuté avec éclat, M. Duponchel revendiqua l'honneur de cet engagement, et en se pavanant, il se servait d'une expression singulière. Un journal, fort au courant des bruits de théâtres, nous apprend, en plusieurs endroits, qu'il disait superbement : *mon chanteur*[2]. C'est ainsi que Lulli disait : *mes violons*.

En juillet, Duprez se produisit dans un nouveau rôle, celui de Stradella. Il avait étudié ce rôle en Italie ; on le lui avait envoyé de Paris[3].

L'opéra de Niedermeyer est d'une couleur sévère ; le style grave, qui y prédomine, rentrait dans les anciennes habitudes de l'artiste, et convenait à la nature de son talent. Duprez avait déjà chanté (le 22 avril 1837) la scène de l'église à la représention pour le bénéfice de Mlle Taglioni[4]. Toutefois il n'avait pas accepté le rôle tel que Nourrit l'exécutait. Nous avons à noter une première application du système de l'opéra italien, système qui va se reproduire désormais dans toutes les partitions, anciennes et nouvelles, qui seront chantées à l'Opéra. Chez les Français, les acteurs devaient s'accommoder aux pièces ; chez les Italiens, les pièces sont faites pour les acteurs.

1. Voir t. I, p. 219.

2. « M. Duponchel (parlant du luxe de la mise en scène) dit qu'avec *son chanteur* il n'a plus besoin de tout cela. (*Courrier des Théâtres*, 2 juin 1837.) — « J'ai *mon chanteur*, le reste m'est égal. » (Même journal, 5 juin.)

3. *Courrier des Théâtres*, 17 mars 1837.

4. « Le jour de la représentation de Mlle Taglioni, il n'avait pas produit beaucoup d'effet dans la scène de l'église. » (*Gazette musicale de Paris*, 2 juillet 1837.) Mais le souvenir de Nourrit dans la même scène est encore vivant aujourd'hui : « Adolphe Nourrit, qui jouait Stradella, était d'une admirable beauté dans la scène de l'église. » (*Courrier du Dimanche*, 15 février 1863.)

En Italie, les troupes chantantes n'existant pas, le directeur d'un théâtre s'efforce d'avoir pour la saison un ou deux sujets renommés. Tout repose sur eux, et il y a bénéfice à les faire paraître en scène le plus possible : c'est pour eux que vient le public. « En Italie, le public n'accorde son attention qu'aux cavatines, aux duos tout au plus. Il n'écoute point les morceaux concertés. Aussi n'y a-t-il pas de finale dans *Roberto Devereux :* un seul morceau réunit troix voix. Les opéras italiens, faits en Italie, ne sont plus que des magasins de cavatines[1]. »

Les opéras français, même les plus loués, péchaient donc par l'insuffisance de *cavatines*. M. Niedermeyer dut combler cette lacune dans le sien. Le poëme de *Stradella* fut remanié; la partition fut italianisée[2] : un air, chanté, bien entendu, par Stradella, fut ajouté au dernier acte. Cet air était d'ailleurs nécessaire pour amener le rappel du premier sujet sur le théâtre.

La scène du lutrin, scène d'un style large et majestueux, qui semblait avoir été composée pour Duprez, ainsi que l'air important du dernier acte, lui offrirent les moyens d'obtenir de légitimes applaudissements.

Toutefois cette reprise fut pour le successeur de Nourrit non-seulement sans éclat, mais presque un échec.

« Quant à *Stradella*, Duprez y a été vaincu, et n'a pu conquérir un succès[3]. »

« Duprez a été dans *Stradella* ce qu'il est toujours,

1. *Revue de Paris*, décembre 1838, p. 364.

2. Il paraît même qu'il y eut excès, si nous en croyons le témoignage de la bienveillante *Gazette musicale de Paris* (2 juillet) : « Ce morceau est bien écrit pour la voix de Duprez, mais on l'a trouvé généralement trop développé. »

3. Le *Constitutionnel*, 9 juin 1838.

chanteur distingué, mais acteur nul, froid et embarrassé [1]. »

« La reprise de cette pièce ne causa qu'une médiocre sensation [2]. »

La *Gazette musicale de Paris* ne trouve elle-même rien de mieux à dire que cette phrase bien sèche : « L'ensemble de la représentation a été satisfaisant [3]. »

Au mois d'août, Duprez aborda la partition de *la Juive*. Le rôle d'Éléazar est encore un de ceux qu'il joua souvent, et avec la faveur du public; non pas que les critiques aient manqué, même de la part des juges les mieux disposés; mais ce rôle offre une vaste carrière au chanteur : les grandes qualités de Duprez pouvaient s'y déployer et couvrir les côtés faibles. J'ai entendu dire à des connaisseurs que le rôle d'Éléazar était, après le rôle d'Arnold, celui où Duprez avait déployé avec le plus de succès l'individualité de son talent.

D'après la *Revue de Paris*, l'artiste se montra dans *la Juive* inférieur à ce qu'il avait été dans *Guillaume Tell* et *les Huguenots*. « Malgré l'unanime succès qu'a obtenu Duprez dans l'air du quatrième acte : *Fille chère*, la représentation a paru longue [4]. »

La *Revue des Deux-Mondes* ne constate qu'un demi-succès dans cette nouvelle tentative. « Il en est pour Duprez du rôle du bonhomme Éléazar comme il en sera de tous les rôles du répertoire de Nourrit, c'est-à-dire qu'il trouve des

1. M. Théodore Anne, *la France*, 17 juillet 1837.
2. *Revue de Paris*, juillet 1837, p. 63.
3. Le 2 juillet 1837.
4. *Revue de Paris*, août 1837, p. 66. — Un peu plus tard, le même recueil reprochait à l'acteur la manière dont il avait conçu le rôle d'Éléazar. « Dans *la Juive*, à certains moments, sa tenue et son air ont quelque chose de misérable et de sordide qui vous répugne. » (*Revue de Paris*, octobre 1837, p. 61.)

effets sublimes là où nul encore n'en avait soupçonné, et qu'en revanche il échoue en certains endroits véhéments et rapides, où la voix métallique de Nourrit tintait avec bonheur, dans la strette de la cavatine du quatrième acte, par exemple. Ce n'est pas l'affaire de cette voix large et puissante, qui se complaît surtout dans les mouvements tempérés, de saisir la note d'un bond, et de la porter haut, comme faisait Nourrit. En somme, le caractère du vieux juif demeure une création de Nourrit, et le véritable triomphe de Duprez reste toujours dans *Guillaume Tell*, parce que Duprez est surtout un grand chanteur, et qu'entre tous les opéras du répertoire, *Guillaume Tell* est surtout un grand chef-d'œuvre [1]. »

La France littéraire, qui d'ordinaire prodiguait sur le compte de Duprez les hyperboles laudatives, ne trouva pas non plus que, dans ce nouveau début, il fût digne de lui-même. « Le rôle d'Éléazar, dans *la Juive*, où l'inspiration (du compositeur) est beaucoup plus rare et le travail plus apparent, devait lui moins convenir : aussi n'est-ce pas sans de visibles efforts qu'il en a soutenu le pénible fardeau [2]. »

Le Moniteur, rendant compte de ce nouvel essai, mêle à de grands éloges certaines restrictions qui ne sont pas sans importance. « Duprez a tout à fait manqué d'accent et de force dans le trio (au troisième acte), a privé le formidable anathème de cet éclat imposant, grandiose, qu'on attend, qu'on désire, que l'on veut. Nul effet.... La voix de Duprez a besoin de se poser sur des cordes naturelles (celles du *médium*).... Mais si, au lieu de cela, elle débute par les cordes élevées, elle se fatigue vite, et alors la transition de la voix

1. *Revue des Deux-Mondes*, 1837, t. XI, p. 638.
2. *La France littéraire*, t. XXXII, p. 484.

de poitrine à la voix de tête a quelque chose d'enroué, qui s'oppose singulièrement à l'effet. Ce défaut, nous l'avons surtout remarqué dans l'air : *Fille chère*, qui termine le quatrième acte. Assurément tout ce que Duprez chante dans cette partie avec le *médium* est parfait de pureté, de sentiment, de goût; mais son fausset jaillit désagréable [1]. »

M. Charles Merruau fit aussi la remarque que les moyens de Duprez étaient trop faibles pour le rôle d'Éléazar. A côté de cette puissance de voix, momentanée, il est vrai, qui produisait l'enthousiasme, il voyait des éclipses bien regrettables. « Il faut en convenir, dût-on passer pour fauteur de paradoxes, c'est de force que Duprez manque comme chanteur. Sa voix n'éclate que lorsqu'il peut recueillir à loisir toute son haleine; les mouvements rapides et les *tutti* l'éteignent. Il déploie une grande vigueur dans les morceaux tendres et suaves, où il peut gouverner l'orchestre, et où les autres chanteurs ne peuvent l'entraîner malgré lui; mais dès que ses pas sont trop rigoureusement comptés et qu'il faut presser la mesure, on ne l'entend plus; il disparaît; sa poitrine haletante se soulève avec peine; et s'il chante seul, comme dans l'anathème du second acte de *la Juive*, ce n'est que par un effort désespéré qu'il emprunte à la pantomime ou à *l'accent* une énergique expression que *l'organe* lui refuse. Il résulte de tout ce travail de respiration qu'on est fatigué pour lui plus sans doute qu'il ne l'est lui-même. Lorsqu'on entend sa voix se poser et s'enfler peu à peu, on se demande involontairement si cet effort ne brisera pas ses forces. Il triomphe sans doute à force de volonté et de science; mais c'est aux compositeurs qui écriront pour lui à bien étudier

1. *Le Moniteur*, 7 août 1837. — J'omets, pour abréger, les reproches adressés au chanteur à propos de sa tendance à ralentir le mouvement.

ses ressources, et à nous conserver longtemps cette voix pure, qu'on verrait bientôt se briser sous les coups formidables d'un orchestre de symphonie ou d'un chœur qui n'aime et ne comprend guère que le tapage [1]. »

Enfin la même observation est faite par M. Joseph Maïnzer, un homme du métier. « Comme la voix de Duprez a trois ou quatre notes pleines, sonores et vibrantes, d'une rare beauté et d'une grande force, ces passages saillants reviennent assez fréquemment, et il est impossible de refuser son approbation à un artiste qui sait, avec autant de tact que de goût, employer les moyens heureux que la nature et l'art lui ont départis. Mais ce tact et ce goût se renferment dans le cercle que la voix peut atteindre, et cela même n'a pas toujours lieu. Sortie de ces trois ou quatre notes rondes et vibrantes, la voix perd sensiblement de son charme, et l'on voit que l'art ne supplée pas en toute circonstance à ce qu'il a plu à la nature de nous refuser. Aussi les notes hautes sont soutenues avec peine [2], et l'auditeur participe à cette fatigue par le sens de l'ouïe, comme il le ferait à l'aspect d'un travail pénible. Dans cette lutte de l'artiste contre l'homme, le premier succombe parfois, et alors la voix manque de justesse. De même, dans une région inférieure de la voix moyenne du chanteur, elle perd entièrement ce qui la distinguait plus haut. Là il n'y a plus aucune des qualités qui la faisaient valoir ; il n'y a ni rondeur, ni force, ni timbre aucun ; le métal de la voix s'altère petit à petit par un alliage, et elle n'a plus rien qui la distingue de l'organe le plus ordinaire [3]. »

1. *Le Temps*, 7 août 1837.

2. Cette critique est capitale. On l'avait déjà faite à propos des *Huguenots*. (L. Q.)

3. *Le National de* 1834, 4 août 1837.

J'ai remarqué dans certains comptes rendus une chose qui reviendra plus d'une fois dans la suite. Tout n'était pas plaisir dans la position de Duprez : il ne pouvait accepter la succession de Nourrit sous bénéfice d'inventaire ; il lui fallait, autant que possible, en remplir toutes les charges. Lorsque, dans un nouveau rôle, il ne répondait pas à l'attente du public, il s'agissait de le justifier. Il y avait pour cela une excuse toute prête : c'est la musique qui était mauvaise, c'est le compositeur qui trahissait l'exécutant. Quoi ! la musique de *la Juive* ne vaut rien ! Mais l'on ne s'en était pas aperçu quand Nourrit la chantait !

De tout ce qui précède, il est bien permis de conclure qu'Adolphe Nourrit n'était pas remplacé dans *la Juive*.

La Muette de Portici, dont la reprise eut lieu en septembre, marque un point d'arrêt dans les succès de Duprez. Les éloges devinrent moins pompeux; les restrictions osèrent se produire plus nombreuses et plus graves.

Duprez avait joué *la Muette* en Italie; mais la pièce y avait été singulièrement mutilée et défigurée. Un pêcheur napolitain avait une sœur muette, qu'un grand seigneur avait séduite. Le pêcheur se vengeait et devenait fou. Plus de révolte, pas le moindre sentiment patriotique. Cette simplification du sujet avait fait exclure différents morceaux : ces morceaux n'étaient pas de ceux que Duprez devaient regretter. Mais à Paris la pièce italienne n'était plus de mise ; il fallait accepter le poëme de Scribe et toute la musique d'Auber. Nourrit s'en était fort bien accommodé.

On loua généralement Duprez dans l'exécution de la barcarole du deuxième acte. La *Revue de Paris* ajoute à son éloge des réserves qui malheureusement le détruisent en grande partie : « Le morceau où Duprez réussit le mieux est sans contredit la célèbre barcarole d'entrée. Il chante ces

couplets avec un esprit, une finesse, un tact, une fantaisie, qui rendent à cette musique rebattue toute sa jeunesse et sa fraîcheur. Il faut dire aussi qu'il en agit délibérément avec elle : il transpose le ton, il pointe les notes du refrain [1], il bouleverse la mesure avec un caprice charmant; n'importe, sa verve donne une chaude couleur de vie à ce motif épuisé de succès [2]. »

Dans le duo célèbre : *Amour sacré de la patrie*, Duprez était insuffisant. Il échouait contre deux écueils : il y rencontrait ses mauvaises notes à l'aigu, et surtout la fin du morceau était d'un mouvement trop impétueux.

La *Revue des Théâtres* applaudit à la barcarole, mais elle n'est pas contente du duo. « Duprez, ému sans doute par le souvenir de Nourrit, a faiblement dit le beau duo : *Amour sacré de la patrie*. Mais l'exécution de la barcarole : *Amis, la matinée est belle*, a été délicieuse [3]. »

« Je l'aime moins (que dans la barcarole), avoue le rédacteur de la *Revue de Paris*, dans le duo qui suit : il attaque la première phrase avec puissance et grandeur; mais plus tard, quand vient le tour du fausset, sa voix lui fait défaut, et dès lors on n'entend plus que M. Massol, qui profite de cette occasion pour crier à tue-tête [4]. »

M. Maïnzer porte le même jugement, diversement formulé : « En attaquant le beau duo : *Amour sacré de la*

1. Passe pour transposer le ton; mais *pointer*, c'est-à-dire supprimer les notes lancées du refrain, les notes caractéristiques, c'est altérer sensiblement la pensée de l'auteur. Quant au *bouleversement de la mesure*, je ne trouverai jamais cela un *caprice charmant*. (L. Q.)

2. *Revue de Paris*, octobre 1837, p. 62.

3. *Revue des Théâtres*, 27 octobre 1837.

4. *Revue de Paris*, octobre 1837, p. 62. — C'est maintenant le partenaire qui paye pour la faiblesse du premier ténor; d'autres fois c'est le compositeur.

patrie, Duprez a trouvé une véritable énergie, qui a fait vibrer sa voix et électrisé la salle entière. Toutefois nous répéterons qu'il doit ménager beaucoup le timbre de sa voix, qui ne supporte ni de longs efforts, ni de grandes fatigues. Ainsi, de forte, claire, sonore et vibrante qu'elle était au commencement de ce duo, elle est devenue, vers la fin, incertaine, forcée sans être forte, molle et fléchissante. Nous croyons que Duprez, en véritable artiste, doit bien étudier le danger qui le menace du moment où il veut dépasser le diapason que la nature a assigné à sa voix. C'est une tâche agréable pour nous de faire l'éloge de Massol, qui, dans ce duo, lutte avec Duprez d'une façon qui ne doit pas laisser d'inquiéter ce dernier [1]. »

On voit que le souvenir de Nourrit rendait difficile la tâche de son successeur. C'était le tour de la Belgique et de nos départements à jouir de cette merveilleuse exécution. « Adolphe Nourrit, toujours le même, a électrisé le public dans tout son rôle. Le duo : *Amour sacré de la patrie*, a été suivi de trois salves d'applaudissements [2]. »

Un des triomphes de Nourrit était la célèbre invocation au *Sommeil :* il y avait alors dans son chant quelque chose d'onctueux et de tendre, qui vous pénétrait jusqu'au fond de l'âme. Là encore, Duprez ne pouvait le suivre.

Quelques jours avant la reprise de cet opéra, la *Revue de Paris*, se livrant à ses heureuses prévisions, disait : « *La Muette* reparaîtra vendredi, toute rajeunie par le chant de Duprez. Le rôle de Mazaniello semble avoir été écrit en expectative de Duprez. On cite déjà l'air du *Sommeil* comme devant réveiller le dilettantisme en sursaut [3]. »

1. *Le National de* 1834, le 28 septembre 1837.
2. *Mercure belge, journal du Commerce*, 13 avril 1837.
3. *Revue de Paris*, septembre 1837, p. 211.

Il fallut reculer après l'audition, et quand on eut vu l'impression du public. « Quand vient la cavatine du *Sommeil*, sa voix le trahit, et les efforts de sa poitrine se laissent sentir[1]. »

Le Moniteur constate la même faiblesse. « Dans l'air du *Sommeil*, adagio qui convient si merveilleusement à sa manière, Duprez cherchait en vain son charme habituel, l'indéfinissable pureté qui ajoute tant de prix aux chants religieux de *la Juive*[2]. »

M. Maïnzer trouvait également que l'artiste laissait à désirer dans cet air, dont le charme était connu au public. « Il est resté au-dessous de notre attente dans le morceau qu'il chante pendant que Fenella, après lui avoir dépeint les massacres qui ensanglantent les rues de Naples, s'est endormie. Ce que nous avons déjà dit en d'autres occasions, et tout à l'heure au sujet du fameux duo, nous le répétons ici : sa voix, si saisissante dans les tons moyens, n'attaque qu'avec grand effort les tons élevés; et malgré la finesse de l'ouïe de l'artiste, qui l'avertit de ne pas dépasser certaines limites, l'auditeur est péniblement affecté en entendant que cet effort n'aboutit qu'à produire un son comparativement faible et étriqué, quand le bonheur veut qu'il ne soit pas faux, ce qui lui arrive quelquefois. Il vaut mieux chanter plus faiblement, mais purement, que de forcer sa voix et blesser les oreilles du public[3]. »

M. Berlioz, qui se multipliait alors, avoue, dans la *Gazette musicale de Paris*, le peu d'effet produit par ce morceau. J'accorde, si l'on veut, que l'habileté de Duprez était hors de cause, mais je doute qu'un tel éloge suffise à

1. *Revue de Paris*, octobre 1837, p. 62.
2. *Le Moniteur*, 30 septembre 1837.
3. *Le National de* 1834, 28 septembre 1837.

l'artiste. « L'andante du *Sommeil*, que nous étions accoutumés d'entendre avec cette excessive douceur que la voix de Duprez ne lui rend pas toujours possible, est moins applaudi que les autres parties de son rôle, il est vrai; il faut pourtant reconnaître, eu égard à la difficulté que présentent à cette voix spéciale des formes musicales dessinées pour un talent essentiellement différent, il faut avouer, dis-je, que jamais l'habileté du chanteur n'a été plus manifeste. Sa lutte contre chacune des notes dont se compose ce morceau, ses ruses pour tourner la difficulté, son audace à l'aborder de front quelquefois, sont un exemple rare et curieux de la puissance de l'art [1]. »

Les champions intrépides avaient la ressource assez ordinaire d'imputer à la musique le peu d'effet de l'interprétation. « L'air du *Sommeil* est d'un dessin tellement vague qu'il est impossible d'en saisir et d'en suivre la mélodie, et Duprez lui-même n'a pu lui donner un grand charme [2]. » Heureusement pour Auber qu'il pouvait en appeler à Nourrit et au public qui l'avait entendu.

C'est dans nos départements qu'on trouvait alors l'interprétation de ce morceau. « Là (au quatrième acte) est un air délicieux, dont la véritable expression ne nous avait jamais été donnée.... Aussi les plus vifs applaudissements ont éclaté dans toute la salle. C'est qu'en effet on ne conçoit rien de plus pur, de plus charmant, de plus suave, que le chant de Nourrit dans cette invocation au *Sommeil* [3]. »

Pour l'ensemble du rôle, M. Berlioz, dans son autre journal, ne dissimule pas la défaite, mais il l'explique à sa manière. « Il faut avouer que le rôle de Mazaniello ne

1. *Gazette musicale de Paris*, 1er octobre 1837.
2. *La Presse*, 1er octobre 1837.
3. *Le Messager de Marseille*, 25 mai 1837.

lui est pas, à beaucoup près, aussi favorable que ceux d'Éléazar, de Raoul et d'Arnold. On n'en saurait voir la cause que dans la structure mélodique d'une musique trop bien appropriée aux moyens de Nourrit.... De là une certaine gêne qu'on a pu trop souvent remarquer dans son chant.... Il n'a été réellement lui-même que dans le duo : *Plutôt mourir que rester misérable*, où Massol l'a bien secondé, dans les récitatifs et dans l'air du quatrième acte : *Adoucis la rigueur de tes arrêts terribles*[1]. » On voit qu'il reste un assez bon nombre de morceaux dont la *structure mélodique* convenait on ne peut mieux au talent de Nourrit, c'est-à-dire tout ce qui tenait au charme de la voix de tête, et puis tout ce qui tenait à la verve.

L'ancien Masaniello excellait dans les morceaux d'ensemble. C'est particulièrement dans ces morceaux que son successeur échouait. Tous les journaux reconnurent qu'alors la voix de Duprez faisait défaut. « Je ne parle pas de la scène du marché, où sa voix se dérobe encore, complétement étouffée par les masses, qu'elle devrait dominer et conduire. C'est surtout dans cette partie toute dramatique de *la Muette* que Duprez devait s'attacher le moins à lutter contre les souvenirs de Nourrit, si fougueux, si transporté, si admirablement maître de la scène et des chœurs[2]. »

« Le cri, *Mes armes!* dans le dernier acte, l'accès de folie, ont été complétement manqués[3]. »

1. *Journal des Débats*, 27 septembre 1837.

2. *Revue de Paris*, octobre 1837, p. 62.

3. *Le Moniteur universel*, 30 septembre 1837. — Ce cri foudroyant, la province l'entendait alors : « Comment peindre les mille nuances du jeu, du geste, de la voix de Nourrit dans la scène de la folie? Comment vous le représenter sous l'oppression du poison qui le dévore et qui déjà engourdit tous ses sens? Comment vous le montrer reconnaissant sa sœur? Comment surtout traduire ce mouvement dramatique par lequel

M. Berlioz, ne pouvant trouver que Duprez avait obtenu dans *la Muette* un succès de chanteur, en est réduit à vanter en lui l'art du comédien.

Sur ce point la *Revue de Paris* n'est pas du même avis : elle n'approuve pas que Duprez joue Mazaniello *en vrai lazzarone*. « Cette manière, assez commune d'ailleurs, paraît avoir séduit beaucoup certaines gens, qui se passionnent pour le vrai, et se pâment d'aise d'avance toutes les fois qu'il s'agit de Duprez. En général, depuis quelque temps, Duprez, sans doute pour rompre en visière avec l'école de Nourrit, affecte un singulier penchant, et dont on se passerait à merveille.... Nourrit se préoccupait sans doute un peu trop de l'idéal ; mais, après tout, le mal n'était pas grand[1]. »

Le Moniteur rapporta de cette soirée une impression bien peu favorable. Il avait trouvé la représentation *froide, glaciale*. « Pourquoi Duprez y demeura-t-il (dans *la Muette*) privé d'inspiration ? Comment sa voix, si hardie, si vibrante, est-elle devenue hésitante, décolorée[2] ? »

Le rédacteur constate qu'une précaution avait été négligée, et que le succès s'en était ressenti. « Déclarons-le net, parce qu'aux artistes de mérite il faut sans ménagement, sans réserve aucune, dire toujours la vérité, soit qu'elle les flatte, soit qu'elle les blesse : le public, excepté à de rares intervalles, ne retrouva pas le Duprez qui l'entraîne, l'électrise ; aussi Duprez ne retrouva pas son public. Il n'avait

il revient à lui en l'embrassant, et ce cri de *Mes armes!* qu'il jette en s'éloignant? Nous ne l'essayerons pas, car c'est au-dessus de nos forces. » (*Le Messager de Marseille*, 25 mai 1837.)

1. *Revue de Paris*, octobre 1837, p. 61. — *Le National de* 1834 (28 septembre 1837) ne se montre pas non plus satisfait du jeu de Duprez.

2. *Le Moniteur*, 30 septembre 1837.

pas réuni ces spectateurs semés, groupés là exprès afin de l'applaudir, et l'ovation d'usage n'a pas eu lieu[1]. Pour tout autre, cette représentation, si stérile qu'elle fût, serait encore un succès; pour lui, ce n'est rien moins que cela ! »

Il faut dire qu'un grand attrait avait été ajouté à cette reprise de *la Muette :* la charmante Fanny Elssler fut chargée du rôle de Fenella. Elle y révéla un talent d'expression mimique dont les directeurs, malgré toute leur estime, ne s'étaient pas doutés jusqu'alors.

Duprez s'en tint là pour les rôles de Nourrit, et il attendit, comme il en avait bien le droit, des rôles spécialement écrits pour lui.

Depuis la retraite de Nourrit jusqu'à la fin de l'année, M. Duponchel ne donna aucune pièce nouvelle, excepté un nouveau ballet. Les débuts successifs de Duprez suffirent, et l'année 1837 fut pour l'Opéra une année de grande prospérité. Mais le déclin ne tarda pas à venir.

Au mois de juin, Alizard, élève de Banderali, avait débuté, non sans distinction, dans *les Huguenots* par le rôle de Saint-Bris. Mais cet artiste ne devint chef d'emploi que lorsqu'il eut métamorphosé son organe. Alizard est encore une victime des efforts tentés pour subjuguer la nature : doué d'une superbe voix de basse, ce qu'on nomme basse *profonde*, il la travailla, ou plutôt la tortura, pour la faire passer au baryton. Après quelques années brillantes, Alizard dut renoncer à son art, et mourut d'une maladie de larynx, à l'âge de trente-six ans (1850).

Mme Stoltz, élève de l'école de Choron et de notre Conser-

1. Les choses allèrent mieux la seconde fois. « Duprez a regagné à la deuxième représentation ce qu'une extrême fatigue lui avait fait perdre à la première. » (*Journal des Débats*, 1er octobre 1837.) Mais cette revanche n'eut rien de sérieux.

vatoire, était depuis quelques années fort en faveur au Théâtre-Royal de Bruxelles. Nourrit l'y trouva lorsqu'il commença ses tournées, et il se loua beaucoup de son concours. En revanche, il lui donna de bons conseils pour jouer *la Juive*[1]. L'Opéra puisa encore dans cette mine belge, qui lui avait déjà donné Mme Dorus-Gras. M. Duponchel avait engagé Mme Stoltz dès la fin d'avril[2], pour doubler Mlle Falcon[3]. Bientôt, quand celle-ci eut le malheur de perdre sa voix, Mme Stoltz fut prête pour chanter ses rôles. Elle débuta le 25 août dans *la Juive,* et au mois de septembre, dans *les Huguenots*. Elle soutint de son mieux cette lourde responsabilité, et, quoique à une distance respectable de celle qu'elle remplaçait, elle se fit justement applaudir. Mme Stoltz manquait des qualités que donne l'école, mais elle possédait celles que la nature accorde à des sujets privilégiés : l'intelligence, le sentiment, l'expression, l'accent dramatique. Sa voix était un *mezzo soprano*, qu'elle développa au grave plus qu'à l'aigu. Elle n'aimait pas plus les rôles de Mlle Falcon que Duprez n'aimait ceux de Nourrit. Elle ne fut à son aise, et ne se révéla entièrement que lorsque des rôles eurent été écrits pour elle dans les limites de son diapason.

Je parlerai bientôt de Mario, qui fut engagé dès le mois de novembre 1837.

1. « Nous avons cru remarquer que Mme Stoltz avait modifié plusieurs parties de son rôle comme jeu : si elle doit ces changements aux conseils d'Adolphe Nourrit, nous les félicitons l'un et l'autre. » (*Mercure belge*, 18 avril 1837.)

2. Voir la *Gazette musicale de Paris*, 30 avril 1837.

3. C'était encore là un *coup de maître;* une formule que nous avons déjà vue reparaît à la louange du directeur : « L'engagement de cette cantatrice fait honneur à la prévoyance de M. Duponchel, et assure le répertoire, qu'un congé ou une maladie de Mlle Falcon pouvait entraver. » (*Gazette musicale de Paris*, 10 septembre 1837.)

Au mois de juin 1837, la *Revue de Paris* annonçait que Scribe et Meyerbeer composaient un ouvrage pour Duprez. Vers la fin de décembre, Meyerbeer donna un coup d'œil à Paris, et prit bientôt le chemin de Bade, pour travailler dans cette ville à sa troisième partition[1]. Le maestro eut à renouveler bien des fois ce voyage dans la capitale!

CHAPITRE III.

1837-1840. — TROIS ANNÉES DE L'OPERA.

1838.

M. Duponchel recueillait les fruits de l'engagement de Duprez. Pendant assez longtemps, il fut dispensé de chercher du nouveau. Depuis sa prise de possession, il ne s'était révélé que par ce seul acte : *les Huguenots* et *Stradella* étaient des legs de son devancier. Un rôle avait été destiné à Nourrit dans le nouvel opéra d'Halévy, *Guido et Ginevra*. Un an s'écoula entre la première représentation de *Stradella* et celle de *Guido*, et il faudra encore attendre pendant une autre année le premier ouvrage appartenant véritablement à la direction de M. Duponchel.

Il est vrai que cette partition de *Cosme de Médicis*, qui devint *Guido et Ginevra*, avait eu du malheur. Le rôle de

1. Voir la *Gazette musicale de Paris*, 24 décembre 1837. — Cette partition était *l'Africaine;* car *le Prophète*, quoique joué beaucoup plus tôt, fut proposé postérieurement au musicien par le librettiste.

Ginevra devait être chanté par Mlle Falcon. La voix de cette artiste éprouva une altération subite, ce qui dut ajourner l'ouvrage. C'est du temps de Nourrit, au commencement de mars 1837, à une des premières représentations de *Stradella*, que le mal se manifesta pour la première fois au public. Mlle Falcon reparut sur la scène au commencement de 1838, mais il fut démontré qu'elle devait l'abandonner provisoirement. D'un autre côté, Mme Duprez, dont les journaux ordinairement bien informés avaient souvent annoncé le début dans cette pièce, y laissa une seconde place vide. En définitive, le rôle de Ginevra fut donné à Mme Dorus-Gras, et celui de Ricciarda, qu'elle abandonnait, échut à Mme Stoltz.

Le 5 mars 1838, eut lieu la première représentation de *Guido et Ginevra ou la Peste de Florence*, opéra en cinq actes, de Scribe et d'Halévy. Massol, Mme Dorus-Gras[1], Mme Stoltz, toute l'élite de la troupe concourait à l'exécution de cette nouveauté.

Duprez n'avait encore joué que les rôles de Nourrit. Or un chanteur peut toujours dire qu'il n'a pas donné sa mesure tant qu'il n'a pas eu un rôle écrit pour sa voix. Quoique le rôle de Guido eût été primitivement destiné à Nourrit, ce rôle n'était pas encore entièrement écrit, et il est bien certain que le musicien le compléta, le retoucha, on peut presque dire, le refit, suivant les convenances du nouveau ténor, et par là même dans l'intérêt du succès. Pendant toute une année, Halévy put étudier les moyens et satisfaire aux intentions de Duprez. Le virtuose disposa de tout, et rien ne fut admis que ce qui était favorable à son talent.

1. Nous avons à dire que cette artiste, chargée par nécessité d'un rôle dramatique, y déploya des qualités qui étaient ignorées dans son talent. Elle fut une Ginevra pathétique et pleine d'énergie.

Duprez avait rapporté d'Italie un grand amour pour les cavatines, particulièrement, et pour cause, pour les cavatines d'un mouvement posé. Le compositeur le servit à souhait; il lui donna même ses morceaux favoris avec une profusion dont les partitions italiennes n'offraient pas l'exemple. Nous voyons, au premier acte, une *romance* en deux couplets, romance pleine de tendresse et de mélancolie; au troisième acte, une *cavatine* fort développée, qui présente une trentaine de vers. En outre, Guido figure dans un grand duo et dans un grand trio. C'est là un rôle taillé sur un large patron.

Voici ce que la *Revue de Paris* disait de cette surabondance de grands airs : « M. Halévy, voyant qu'il avait suffi d'une cavatine chantée par Duprez pour réveiller *Guillaume Tell* du sommeil où le laissait l'indifférence du public, a sans doute pensé que, si une cavatine faisait fortune, deux cavatines devaient faire merveille, et ainsi de suite, jusqu'à un nombre illimité : un calcul pareil une fois mis en train, on ne sait où il s'arrêtera. Or voilà certainement ce qui a valu à Duprez cette multitude infinie d'airs et de romances dont abonde la partition de *Ginevra :* à tout propos M. Halévy compose un air; tout lui est motif à cavatine [1]. »

Le Moniteur trouvait aussi qu'on avait été prodigue pour avantager le premier ténor : « M. Halévy n'oublie pas Duprez.... Ceci commence à devenir monotone; il faudrait y songer. Les spectateurs, il est vrai, ont un morceau de plus, mais l'opéra n'y gagne rien [2]. »

Il y a un siècle, on combattait déjà cet abus. C'est une théorie qu'on attaquait, car réellement les airs n'étaient

1. *Revue de Paris*, mars 1838, p. 124.
2. *Le Moniteur*, 9 mars 1838.

alors ni prodigués, ni beaucoup développés. « M. de la Harpe aime tellement les airs qu'il en veut *un ou deux dans chaque scène* d'un opéra. Il me semble que ce serait beaucoup d'airs, quelque beaux qu'ils fussent. Les ports de mer sont bien utiles, mais il ne faut pas mettre tout un royaume en ports de mer [1]. »

Sans doute Duprez a soutenu dans le rôle de Guido sa réputation de virtuose, notamment dans la romance délicieuse du premier acte : *Hélas ! elle a fui comme une ombre*, romance qu'il a rendue populaire [2], et qui est d'ailleurs une des plus heureuses inspirations d'Halévy. Dans son air du troisième acte : *Ici je vous implore*, où il était particulièrement remarquable, il rendait à merveille l'amour passionné, la douleur déchirante. Enfin, dans le grand duo du quatrième acte, il fit apprécier, outre ses qualités de chanteur, un bon sentiment dramatique.

Mais dans cette nouvelle création, Duprez a-t-il répondu à l'attente générale? La pièce de *Guido* a-t-elle montré chez lui un progrès? A-t-elle été placée par l'opinion publique et dans les jugements de la presse, même des journaux les plus dévoués, au-dessus ou seulement à côté de *Guillaume Tell*, en ce qui concerne le principal interprète? Nullement : *Guido et Ginevra* n'a pas laissé grand souvenir, et c'est toujours l'opéra de Rossini qui forme l'auréole de Duprez.

Les éloges donnés par les patrons reproduisirent l'emphase des comptes rendus de *Guillaume Tell*. La *Revue de*

1. Réponse de l'Anonyme de Vaugirard à M. le chevalier Gluck, dans l'ouvrage intitulé : *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la Musique par M. le chevalier Gluck*, p. 302. — Naples et Paris, 1781.

2. Cependant *le Moniteur* (9 mars) fait ici de l'artiste un éloge assez réservé : « Duprez dit cette romance avec goût et méthode, plutôt qu'avec charme. »

Paris disait, en parlant du premier sujet : « Quant à Duprez, d'un bout à l'autre, il est sublime[1]. » C'est beaucoup, même pour l'auditeur : Longin n'en demande pas tant. M. Berlioz s'exprime à peu près dans les mêmes termes : « Pour Duprez, il est sublime; on ne saurait le répéter assez. C'est l'idéal du chanteur dramatique dans tout ce qu'on peut imaginer de plus puissant, de plus expressif et de plus beau[2]. »

Mais, en somme, le succès fut contesté et peu durable. On reprochait à la pièce d'avoir concentré l'intérêt dans le troisième acte, en sorte que les deux derniers se trouvaient assez vides. Et encore, on objecta que, dans cet acte, une église tendue de blanc, des chants funèbres, un caveau, une tombe, tout cet appareil lugubre portait dans l'âme des spectateurs une impression de tristesse beaucoup trop prolongée. « J'avoue, disait un critique, que je ne puis approuver la longueur de ces scènes de catacombe : on y a l'âme serrée ; il reste assez de temps pour s'isoler de la fiction, et se livrer à des retours trop douloureux pour les fêtes du théâtre[3]. »

M. de Boigne signale encore une mauvaise condition de l'ouvrage. « La romance, l'air succès de l'opéra, se trouve au premier acte : et qui est-ce qui vient à l'Opéra pour entendre un premier acte ? des bourgeois, des petites gens. Mais les loges, les stalles, qui dînent et se respectent !... C'est pourquoi l'air de Duprez, sur lequel on avait tant

1. *Revue de Paris*, mars 1838, p. 124. — L'article n'est pas signé.

2. *Gazette musicale de Paris*, 11 mars. — Ce journal consacre encore au même opéra *deux* articles (non signés), ce qui prouve qu'il y avait péril.

3. *Journal général de France*, 9 mars 1838. — La *Revue des Deux-Mondes* (1839, t. XVII, p. 542), blâma aussi « les psalmodies lugubres de *Guido*. »

compté, se chantait en petit comité, en présence de quelques amis disséminés dans cette vaste salle[1]. »

Des doutes sur l'avenir de cet ouvrage se manifestent déjà dans l'article de la *Revue de Paris*. « Ce qui fera le succès de *Ginevra*, si toutefois le soleil du succès se lève sur cette triste partition, ce sont les élans sublimes de Duprez, les décors somptueux, les costumes pleins de magnificence[2]. » Mais plus tard, d'autres journaux constatèrent nettement le sort de la pièce. Lorsque le même compositeur préparait une autre partition, la *Revue des Deux-Mondes* disait : « Nous souhaitons sincèrement à M. Halévy un succès sérieux, et capable de le consoler des récentes mésaventures de *Guido et Ginevra*[3]. » M. de Boigne écrit un peu durement : « L'opéra de *Guido et Ginevra* a fait *fiasco*[4]. »

La régie chargée de *soigner* le succès s'acquitta bien de sa tâche, et pendant quelque temps l'opinion publique put prendre le change. L'historien de l'Opéra, Castil-Blaze, après avoir dit quelques mots de cette pièce, se livre à une boutade contre les efforts tendant à égarer l'opinion publique. « On trouve dans cet opéra, fort ennuyeux d'ailleurs, des fragments d'une haute portée.... Maintenant plus de succès, mais aussi plus de chutes. Tout est applaudi par les claqueurs à gages qui remplissent la salle, presque tout est dédaigné par le public. Indiquer le nombre des représentations d'un opéra ne signifierait plus rien : ce serait seulement annoncer qu'une rapsodie, obstinément reproduite sur l'affiche, a contribué plus souvent à vider la salle et la caisse du théâtre[5]. »

1. *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 163.
2. *Revue de Paris*, mars 1838, p. 125.
3. *Revue des Deux-Mondes*, 1839, t. XVII, p. 545.
4. *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 162.
5. *L'Académie impériale de Musique*, t. II, p. 259.

Guido était la première pièce que M. Duponchel montait pour Duprez. Voulant lui faire une brillante introduction, il déploya pour cet ouvrage une magnificence extraordinaire. Il ne lui fallut pas moins de sept grandes toiles (une par acte et deux changements à vue), le spectacle des palais de Florence, d'un intérieur d'église, de l'Apennin; et avec cela, des danses, une fête de village, avec un défilé de vendangeurs, dans lequel figurait une Diane chasseresse, montée sur un char traîné par de véritables chevaux, le noble cortége de Médicis, une procession de Camaldules, un effet de neige, laquelle tombait à s'y méprendre[1], etc. Les costumes à l'avenant. Ajoutons qu'Halévy fit alors le premier emploi d'un instrument nouveau, le *mélophone*[2]. Toute l'industrie était en réquisition. M. Duponchel régnait.

Ces ébats de la mise en scène ont été pour une assez grande part dans la mauvaise fortune de l'ouvrage[3], surtout si l'on considère que M. Duponchel dictait ses fantaisies et imposait ses exigences à son poëte. La froideur du dernier acte tient à ce qu'on avait voulu de nouveaux tableaux quand l'action ne marchait plus. La monotonie des moyens imaginés pour frapper les yeux était signalée par la critique. « L'opéra (de *Guido et Ginevra*) se termine comme tous les opéras de M. Halévy, par une procession[4]. » La faute en était à MM. Scribe et Duponchel plutôt qu'au musicien.

Toutefois, rappelons un souvenir de trois années. Les

1. Un journal disait, en parlant du dernier changement à vue : « Ceci était un prétexte pour finir par une belle décoration. » (*Journal général de France*, 9 mars 1838.)

2. Instrument qui tient de la clarinette et de la flûte.

3. *Le Moniteur* (9 mars 1838) ne se montre pas satisfait : « Peut-être eût-on désiré que l'intelligence spirituelle et artistique de M. Duponchel traversât plus souvent la mise en scène. »

4. *Revue des Deux-Mondes*, 1838, t. XIII, p. 783.

empiétements superbes et regrettables de la mise en scène n'avaient pas empêché le succès de *la Juive*.

Duprez avait payé sa dette comme un excellent chanteur italien ; on ne donnait que des éloges à son exécution. Mais il fallut reconnaître que, dans un opéra en cinq actes, le personnage chargé du rôle principal doit faire autre chose que chanter parfaitement des *cantabile*. Il s'agit pour lui de composer un rôle dans son ensemble et dans tous ses détails, de soutenir l'intérêt par la juste expression de sentiments variés, par le concours puissant des gestes et de la physionomie. Duprez ne pouvait improviser cet art, qui exige de longues études préalables. C'est ce supplément à l'art du chanteur qui faisait défaut dans le nouveau ténor pour captiver les spectateurs d'une manière continue. Ce qui aurait suffi en Italie ne suffisait pas à l'Opéra.

Laissons un critique judicieux signaler cette insuffisance, et rappeler un souvenir qui se présentait de lui-même. « Dans le cours de mon analyse, je crois avoir rendu justice aux éminentes qualités de Duprez. Sous le rapport de la vocalisation, il n'y a que des éloges à donner à ce grand artiste. Comme chanteur dramatique, Duprez fera bien de se méfier des louanges outrées que certains engouements lui prodiguent. Une chose manque encore à son beau talent, c'est la variété : il a rarement des surprises pour ses auditeurs ; dans un adagio, dans un andante, on est toujours certain de le trouver pur, correct, d'être séduit par son admirable organe : là ses ressources sont inépuisables. Veut-il donner à son chant l'expression passionnée? Ses moyens étant toujours les mêmes, on prévoit toujours les résultats. C'est en quoi il diffère essentiellement de son devancier, M. Nourrit. Je prononce ce nom avec d'autant plus de plaisir qu'en le rappelant, j'exprime de nouveau le vif regret qu'inspire aux

vrais amis de l'art une retraite prématurée ; en même temps, je préviens un reproche qu'on pourrait adresser à la critique : non, la critique n'est ni oublieuse, ni ingrate, et le présent n'a point pour elle effacé le passé [1]. »

Avec Nourrit, *Guido* aurait-il eu un meilleur sort ? Je le pense ; par la raison toute simple que cette pièce ne plaisait pas beaucoup à Nourrit, et qu'il aurait demandé, qu'il aurait proposé des changements [2]. Les ouvrages précédents avaient dû une partie de leur succès à une patiente et féconde élaboration [3].

L'auteur de la *Biographie universelle des musiciens*, M. Fétis, tient à établir que le mauvais succès de cette pièce n'est pas imputable au compositeur. « Sa nouvelle partition, abondante en mélodies expressives, élégante dans la forme, écrite et instrumentée avec un rare talent, aurait dû, semble-t-il, rencontrer dans le public la même sympathie que ses aînées. Il n'en fut néanmoins pas ainsi : après un nombre borné de représentations, l'ouvrage disparut de la scène. D'où vient cette défaveur? Il faut le dire : de la nature du sujet, qui est plus triste que dramatique. La teinte sombre répandue sur l'ouvrage fut la cause qui nuisit au succès de la musique, et lui porta un coup fatal. »

Duprez ne fut pas longtemps à reconnaître que *Guido* n'attirait pas la foule, et il se sentit impuissant à lui créer

1. *Journal général de France*, 9 mars 1838.

2. Nourrit avait commencé cette besogne, mais on ne le laissa pas finir. Dans une lettre du 20 octobre 1836, où il annonce à un ami sa démission, il dit, en parlant de *Guido* : « Une pièce que j'avais déjà commencé à améliorer par mes conseils. »

3. « Il faudrait à l'Opéra un homme de sens comme Nourrit, un homme éclairé, instruit, sachant ce que c'est un ouvrage dramatique.... Cet homme eût fait refaire le cinquième acte de *Guido*, comme on a refait le quatrième acte des *Huguenots*. » (M. Théodore Anne, *la France*, 10 décembre 1838.)

un succès. Il abandonna son rôle, pour revenir à *Guillaume Tell*, aux *Huguenots*, à *la Juive*. Le second opéra d'Halévy n'eut qu'une assez courte existence. Il fut à la vérité repris[1] en 1839; mais cette reprise ne put le réintégrer au répertoire.

Au mois d'avril, l'administration de l'Opéra dut se résigner à une corvée qu'il n'y avait pas moyen d'éluder. La scène même de l'Académie de Musique allait servir pour réveiller des souvenirs importuns. Mme Damoreau avait droit à une représentation de retraite. Laissons parler *le Moniteur :* « La représentation donnée jeudi pour Mme Damoreau, mélange d'éléments simples, connus, offrait néanmoins cela de singulier, d'attrayant, qu'ici le public se posait le véritable bénéficiaire, car deux fois en une soirée il allait voir, entendre notre ravissante cantatrice, notre gentille comédienne. A lui donc profit et plaisir. Aussi quel empressement, quelle impatience artistique! Combien de souvenirs délicieux, de pénibles regrets durent l'agiter! Revenue, passagère fugitive, vers la scène témoin, écho retentissant de ses nombreux triomphes, Mme Cinti éprouva d'abord une émotion vive, un trouble extrême, dissipés bientôt au bruit flatteur d'une triple salve d'applaudissements. Les spectateurs cessèrent alors, émerveillés du charme continu, indéfinissable, de sa voix pure, suave, toujours fidèle aux formes du beau idéal, des ornements spirituels, délicats, qu'elle prodigue, riches d'un goût exquis[2]. »

Mme Damoreau chanta avec Duprez le duo de *la Muette : Plutôt mourir que vivre misérable;* l'exécution en fut parfaite et l'effet puissant. Dans plusieurs morceaux d'*Actéon*,

1. Voir la *Gazette musicale de Paris*, 6 octobre 1839.
2. *Le Moniteur*, 30 avril 1838.

importation de l'Opéra-Comique, on retrouva l'inimitable cantatrice. Duprez se fit admirer par la largeur et l'expression de son chant dans la scène finale de la *Lucia di Lammermoor*. Cette représentation réveilla dans l'esprit des anciens habitués bien des souvenirs et des regrets.

Il faut dire quelque chose d'un projet que suggéra ou plutôt que fit revivre l'incendie du Théâtre-Italien, qui eut lieu à la fin de janvier 1838. A plusieurs reprises, la société dont M. Duponchel était le gérant tenta de réunir dans sa main l'administration de l'Opéra et celle du Théâtre-Italien [1]. Lorsque Severini, le bras droit du directeur Robert, eut péri dans l'incendie du théâtre, il fallut le remplacer, et alors le projet fit un pas. « Pour seconder M. Robert, souffrant et alité, on a fait choix de M. L. Viardot. [2] » M. Viardot était dans le secret de M. Aguado : il fut plus tard directeur des Italiens. Six mois après, on avança encore; il y eut un commencement d'exécution : MM. Aguado et Duponchel achetèrent de M. Robert les deux années de la direction du Théâtre-Italien qui lui restaient encore [3]. M. Viardot resta à la tête de ce théâtre.

Je sais que, pour colorer cette combinaison, il ne manquait pas d'arguments, qui pouvaient paraître triomphants aux personnes étrangères à ces questions; mais les juges compétents, et à peu près tous les journaux, l'ont constamment attaquée toutes les fois qu'elle a tenté de se faire accepter [4].

1. Il a même été dit que l'engagement de Duprez avait été un acheminement vers cette fusion.

2. *Gazette musicale de Paris*, 28 janvier 1838.

3. *Gazette musicale de Paris*, 26 août 1838.

4. M. Fétis, en particulier, l'a fait dans un article très-solide, inséré dans la *Gazette musicale de Paris*, 18 août 1839.

J'ai dit que Nourrit, apprenant à Venise l'incendie du Théâtre-Italien, avait tout de suite deviné qu'on saisirait cette nouvelle occasion de pousser à la réunion des Italiens et de l'Opéra[1], et que son expérience, comme sa haute raison, avait condamné ce projet. « Si cette combinaison a lieu, je la crois funeste aux intérêts des deux théâtres : le voisinage des Italiens ne fera pas de bien aux Français, et la grandeur de la salle nuira aux Italiens. »

Au mois d'août 1838, l'Opéra perdit un sujet fort utile, le ténor Lafont, qui fut enlevé par une mort subite. Lafont avait débuté en 1828, dans *la Muette;* il avait mérité les éloges et les recommandations du *Globe*[2]. Ce chanteur avait une voix agréable et de l'étude. La *Revue musicale* disait alors de lui : « Lafont possède une bonne voix de second ténor, parfaitement vibrante dans les notes du médium, et il ne manque ni d'intelligence ni d'énergie[3]. »

La retraite de Nourrit avait modifié la position de Lafont; et, dans ces changements, tout n'était pas bénéfice. Ses appointements avaient été augmentés, et il avait hérité des rôles de Nourrit que Duprez n'abordait pas; mais il avait perdu ceux que le nouveau ténor se réservait. J'ajoute qu'il avait perdu un chef d'emploi qui lui avait toujours témoigné de grands égards, jusqu'à étonner l'administration.

J'ai dit que M. Mario de Candia avait été engagé dès le mois de novembre 1837 : un ancien et fidèle serviteur avait

1. Voir t. I, p. 362.

2. *Le Globe*, t. VI, p. 785.

3. *Revue musicale*, 1828, t. IV, p. 215. — « Lafont, ténor qui s'est montré longtemps avec honneur à côté de ses chefs d'emploi. » (Castil-Blaze, *l'Académie impériale de Musique*, t. II, p. 210.) « Lafont, ce modeste chanteur dont la perte inopinée a excité de si justes regrets. » (*Revue de Paris*, décembre 1838, p. 227.) « La perte de Lafont s'est vivement fait sentir à l'Opéra. » (*La France littéraire*, 1838, t. XXXII, p. 506.)

donc été frappé d'une sorte de destitution, ou du moins d'une mise à la retraite déguisée. « Pour songer à M. de Candia, on n'a pas même attendu que Lafont manquât à l'Opéra; et c'était un des chagrins de cet artiste, qui savait si bien dévorer ses chagrins en silence, que de voir qu'on lui disputait le seul rôle important qui lui fût échu de l'héritage de Nourrit. A côté de la question pécuniaire de l'artiste, si brillante qu'elle soit, il y a la question d'amour-propre : Lafont avait la conscience de ce qu'il valait; il avait doublé Nourrit, Nourrit présent, dans ce rôle où Nourrit était si parfait, et il voyait avec douleur que, Nourrit parti, on pensait à un autre chanteur pour *Robert le Diable*[1]. »

M. Duponchel montre toujours la même intelligence des besoins du théâtre, la même reconnaissance pour les anciens services. Il avait engagé Duprez quand il avait Nourrit; il avait engagé Mme Stoltz quand il avait Mlle Falcon; il avait repris à Mme Dorus-Gras le rôle de Ricciarda, dans *Guido*, pour le donner à Mme Duprez; il avait engagé Mario quand il avait Lafont. M. Duponchel n'était pas arrêté par des considérations qui auraient arrêté d'autres directeurs. C'est là sans doute ce qu'on a appelé *de l'initiative*. M. de Boigne, qui refuse à ce directeur d'assez importantes qualités, le félicite de celle-là. « Dans le cours de ses diverses directions, M. Duponchel a toujours fait preuve d'*initiative*, l'*initiative* sans laquelle on n'est qu'un général médiocre, un politique sans gloire, un directeur de troisième catégorie. Son esprit inquiet, agité, mais prévoyant, se plaisait dans les combinaisons de l'avenir. Le présent l'in-

1. M. Théodore Anne, *la France*, 3 décembre 1838. — M. Théodore Anne est toujours prêt quand il s'agit de prendre en main la cause de la justice et de rappeler à la délicatesse.

quiétait peu[1]. » Voilà l'explication de bien des fautes, suivies de bien des désastres.

Une partition en deux actes, depuis longtemps annoncée, dont M. Berlioz avait composé la musique, *Benvenuto Cellini*, fut exécutée le 3 septembre. Cet ouvrage ne fut pas jugé froidement : il provoqua de grands orages. Deux cabales acharnées luttèrent pendant plusieurs représentations. L'opposition triompha. Duprez alors se trouva dans une situation pénible : premier sujet, il partagea le mauvais succès de la pièce, et les amis du musicien lui reprochèrent de ne pas l'avoir fait réussir.

Sans doute Lafont rendait les rôles du comte Ory et de Robert d'une manière satisfaisante ; mais le souvenir de l'ancien interprète rendait le public plus exigeant encore, et l'on sommait Duprez de paraître dans tout le répertoire de celui qu'il remplaçait.

La partition du *Comte Ory* était familière à Duprez. Il l'avait introduite en Italie, et elle avait beaucoup contribué à y fonder sa réputation. Il l'avait chantée si souvent qu'on lui avait donné le surnom de *comte Ory*. Ce rôle était dans sa première manière. Mais, lorsqu'il se fut alourdi la voix pour en grossir le volume, le genre léger ne lui allait plus. Il fallut donc s'abstenir à Paris d'un essai qui n'aurait pu être que malheureux. Je crois que Duprez en prenait aisément son parti : il était convenu qu'il ne faisait pas de roulades, et il ne manquait pas de gens qui l'en félicitaient. A la rigueur, et selon le classement des voix admis en Italie, le rôle du comte Ory n'était pas de son emploi.

Néanmoins Castil-Blaze avait espéré entendre Duprez dans cette charmante partition, et il vit avec regret son es-

1. *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 120.

poir déçu. « Duprez ne fait pas de roulades, et voilà que plus d'un amateur de l'ancien genre français en a manifesté sa joie.... Je ne vois pas que ce fût une calamité pour nous si Duprez chantait le rôle du comte Ory tel qu'il l'a fait entendre aux Italiens il y a six ans[1]. »

Mais pour le rôle de Robert, c'était autre chose. Ce rôle, fortement dramatique, analogue à ceux que Duprez avait adoptés déjà, semblait lui offrir un moyen tout naturel pour lutter de nouveau avec son glorieux rival. Ses répondants annoncèrent bien des fois le rôle de Robert comme une partie de son programme[2]. Duprez ne répondit ni à l'attente générale ni à cet appel. L'artiste savait bien ce qu'il pouvait faire; il connaissait parfaitement l'étendue et la limite de ses forces. Il a dû regretter le zèle imprudent de ses amis, qui l'engageaient sans le consulter. Si le rôle du comte Ory était trop léger, trop sémillant pour lui, celui de Robert était trop véhément, trop fougueux : sa manière d'exprimer la passion était énergique, à condition d'être posée; c'est dans la force, et non dans le mouvement, qu'il trouvait ses grands effets.

Il est très-probable qu'il en coûtait à Duprez de reconnaître ici son impuissance, et qu'il se demanda bien des fois s'il s'abstiendrait définitivement d'un rôle qui avait tant de popularité. Une tentative de sa part eut lieu sans retentissement et presque à huis clos. Aux fêtes de Fontainebleau, pour le mariage du duc d'Orléans (juin 1837), deux actes de *Robert* furent joués devant la cour. Malgré les éloges du journal semi-officiel, *la Charte de* 1830, Duprez ne désira pas renouveler cet essai devant le public de l'Opéra. Ses amis

1. *Revue de Paris*, avril 1837, p. 351.

2. *Journal des Débats*, 19 avril 1837; *Gazette musicale de Paris*, 14 mai 1837; *Revue de Paris*, mai 1837, p. 238.

respectèrent son jugement, et l'administration dut en prendre son parti, sauf à aviser.

Le curieux de l'affaire, c'est que ceux qui avaient le plus vivement engagé Duprez à se produire dans Robert démontrèrent que ce rôle ne lui convenait pas. Ces démentis qu'on se donne à soi-même, bien qu'à intervalles, sont toujours fâcheux. Voilà à quoi exposent les jugements qui sont dictés par une aveugle partialité. Les moyens de Duprez ne s'étaient pas modifiés depuis son premier début; ce qui lui manquait, on l'avait avoué dans *Guillaume Tell*, était précisément ce qui lui interdisait *Robert le Diable;* la chose était tout aussi visible au mois d'avril qu'au mois de juin.

« On s'est beaucoup récrié de ne pas voir Duprez s'emparer du rôle de Robert. On a tort : entre tous les rôles du répertoire, Robert est un de ceux qui conviennent le moins à Duprez, comme on a pu s'en convaincre lorsqu'il a voulu l'essayer aux fêtes de Versailles. Une voix qui se ménage, et se réserve pour deux ou trois élans sublimes qu'elle a dans la soirée, ne saurait s'accommoder de cette partie, toujours égale, toujours en scène, où la musique se préoccupe sans cesse de l'action dramatique, qui veut être composée, en un mot, plutôt que chantée[1]. » Quel bel éloge de Nourrit contenu dans ces paroles ! Voilà l'artiste *qui ne se ménageait pas*, et qui se dévouait également à toutes les parties de cet énorme rôle, où le chanteur, tout le monde le sait, avait bien autant à faire que le tragédien[2].

M. Duponchel trouvait donc Lafont insuffisant pour les

1. *Revue de Paris*, novembre 1837, p. 204.

2. Plus tard, l'inaptitude de Duprez pour les deux rôles dont nous venons de parler était devenue un axiome. « Il y a des rôles que Duprez ne peut aborder en aucune façon : Robert, le comte Ory, par exemple. » (*Revue de Paris*, mai 1839, p. 143.)

deux seuls rôles que Nourrit avait légués à cet artiste plein de zèle. Il se mit en quête d'un talent plus élevé. « Avoir deux ténors ! Avoir un autre Nourrit à côté de Duprez, comme il avait voulu avoir Duprez à côté de Nourrit, c'était son rêve [1] ! »

Un Italien, fils du gouverneur de Nice, jeune homme doué d'une voix charmante, obtenait de grands succès dans les salons de madame Belgioioso. On disait qu'une passion irrésistible l'entraînait vers la scène lyrique. Depuis deux ans il recevait, à notre Conservatoire, des leçons de chant de Bordogni et Ponchard, et des leçons de déclamation de Michelot. Le directeur de l'Opéra crut facilement que c'était là son affaire : Mario fut engagé dès la fin de novembre [2] 1837. Il devait débuter dans le rôle de Robert; mais, malgré les réclamations du public, qui se plaignait du chomage de la célèbre partition, on tarda beaucoup à produire le nouveau sujet, et cet ajournement perpétuel était devenu un texte de plaisanteries pour les journaux [3].

Je ne crois pas que Duprez fût fait autrement que les autres acteurs, et qu'il vît sans ombrage l'entrée de Mario à l'Opéra. Il est donc probable, la suite autorise à le penser, qu'il ne vint pas en aide à l'impatience du jeune ténor *in partibus*.

Il fallut un an pour que toutes les difficultés fussent levées. Enfin, le 2 décembre 1838, Mario joua le rôle de Robert, et il reçut le plus brillant accueil. « On a demandé M. Mario après la chute du rideau, et des applaudissements frénétiques ont salué l'heureux débutant. M. Mario est un jeune

1. M. de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 135.

2. *Gazette musicale de Paris*, 26 novembre 1837.

3. Huit mois après l'engagement, la *Revue de Paris* disait : « On trouve des gens qui prétendent que M. de Candia n'existe pas autre part que dans le cerveau de M. Duponchel. » (Juillet 1838, p. 296.)

homme de vingt-quatre ans, d'une taille élevée, d'une figure fort agréable; sa voix est un ténor riche qui tient du contraltino, partant du *ré* pour s'élever en sons de poitrine jusqu'au *si naturel*, qu'il attaque et tient de manière à remplir la salle. Cette voix, d'un timbre flatteur, ne manque pas de grâce et d'agilité; le médium n'en est point encore bien sonnant et bien net. Le travail et l'habitude de la scène, la tranquillité de corps et d'esprit, que M. Mario va retrouver aux représentations suivantes, vont rajuster bien des choses. Son attaque est franche et juste; les sons aigus sortent à commandement; il les a souvent forcés, ce qui leur donnait une teinte gutturale; mais on peut juger que ces efforts n'étaient que le résultat de la peur.... L'Opéra vient d'obtenir un beau succès; il a fait l'acquisition d'un ténor précieux. Grâce à M. Mario, la belle partition de *Robert le Diable* sera rendue au public, toujours empressé d'aller l'applaudir[1]. »

Mario avait sans doute des qualités faites pour séduire; mais, comme toujours, on avait cru devoir aider au succès. Les amis aussi étaient réunis en bon nombre. « Il y avait d'abord là une société tout entière qui voulait lui faire un triomphe à tout prix; et dès le premier acte, le débutant a été applaudi avec une chaleur qui dépassait de beaucoup les applaudissements qui saluèrent Duprez le jour où, pour la première fois, il parut dans *Guillaume Tell*[2]. »

Quand le rôle de Robert dut être confié à un chanteur italien, on reconnut, ce que Castil-Blaze a dit plusieurs fois, que ce rôle n'avait pas un seul air. Meyerbeer écrivit donc une cavatine tout exprès pour Mario : elle ouvrait le second

1. Castil-Blaze, *Revue de Paris*, decembre 1838, p. 69.
2. M. Théodore Anne, *la France*, 3 décembre 1838.

acte[1]. On a vu qu'il avait fallu ajouter pour Duprez une cavatine à *Stradella*.

La présence de Mario fit pendant quelque temps les affaires de l'Opéra : *Robert le Diable* alternait avec *Guillaume Tell* et *les Huguenots*, en sorte que les amateurs pouvaient varier leurs plaisirs.

Il arriva alors ce qui était inévitable : on fit des comparaisons; le public de l'Opéra, comme aussi la presse, fut partagé en deux camps. D'un côté, l'on exaltait les prodiges de l'art; de l'autre, on préférait le charme naturel d'un organe dans toute sa fraîcheur. Les appréciations devenaient très-acerbes quand les juges avaient un parti pris. Quelquefois même des critiques impartiaux, en enregistrant de simples faits, écrivaient des choses très-pénibles pour l'un des intéressés. « Il est impossible que le succès de M. Mario ne fasse pas de tort à Duprez. Le public ne peut pas encenser deux idoles à la fois, quand l'amour qu'il a pour elles n'a pour base que l'engouement. Déjà la vogue commence à quitter Duprez pour s'attacher à M. de Candia, jusqu'à ce que, lassée de voir ce débutant dans *Robert le Diable*, la foule attende quelque autre ouvrage. Vendredi la recette des *Huguenots*, rentrée de Duprez, n'a pas été aussi forte que mercredi avec *Robert le Diable* et Mario[2]. »

On voit que, dans l'espace de vingt mois, Duprez avait perdu beaucoup de terrain : cela ressort non pas seulement du jugement des cabales, mais de l'expression modérée de l'opinion publique.

M. Duponchel n'avait pas prévu les susceptibilités, les froissements de Duprez. Mario n'était encore qu'un novice,

1. Castil-Blaze critiqua cette addition. (*Revue de Paris*, décembre 1838, p. 69.)

2. M. Théodore Anne, *la France*, 10 décembre 1838.

mais les belles qualités que la nature lui avait départies faisaient illusion sur tout ce qui lui manquait. Il réussit plus que l'administration n'avait pensé, peut-être plus qu'elle n'avait voulu.

Ce qu'on vit arriver alors serait arrivé à plus forte raison en 1837, si Nourrit avait accepté la lutte. Les spectateurs, partagés en deux *factions*, auraient applaudi, suivant leurs préférences, tel ou tel des deux rivaux. Dans la circonstance présente, comme toujours en pareil cas, l'impartialité manquait aux juges. On nous avait prêché une belle théorie : deux artistes faisant assaut, chacun avec ses qualités supérieures ; le directeur et le public tenant la balance égale entre les deux talents ! Tout cela a disparu pour faire place à deux cabales. Dans ces luttes, le nouveau venu a généralement l'avantage. Mario fut porté aux nues, bien au-delà de ses mérites, tandis que Duprez était faiblement défendu, ou même sacrifié. Nourrit apprenait à Naples ce revirement de l'opinion publique, et le bruyant triomphe d'un écolier lui suggérait de tristes réflexions.

S'il fallait donner une nouvelle preuve de la sincérité avec laquelle Nourrit s'était voué sans réserve à la carrière italienne, je citerais un passage d'une lettre écrite par madame Nourrit quand ils apprirent le début de Mario : « Ce qui se fait à l'Opéra me touche faiblement ; car je ne puis pas penser à ce théâtre pour Adolphe plus que je ne pense au Gymnase [1]. » Du reste, elle jugeait parfaitement la situation de l'Opéra dans cette circonstance. « Si l'administration veut opposer M. de Candia à Duprez, elle mécontentera le dernier, perdra le premier, et se fera tort à elle-même [2]. »

1. Lettre du 12 janvier 1839.
2. Même lettre.

Nous nous trouvons à la fin de 1838. Voyons le bilan de cette année. M. de Boigne va nous le faire connaître. « Les années se suivent et ne se ressemblent pas. L'année 1837 n'avait été que gloire et or; l'année 1838 fut moins dorée et moins glorieuse. Sans les débuts de Mario, qui jetèrent un si vif éclat sur les derniers jours de cette année, il n'y aurait presque à enregistrer que des demi-succès, des chutes ou des malheurs. Et cependant Duprez était toujours le chanteur *recette* de l'Opéra; il conservait encore tout son prestige; mais Mlle Falcon avait perdu sa voix, et l'opéra de *Guido et Ginevra* avait fait *fiasco*[1]. »

C'est à partir de *Gnido* que Castil-Blaze signale une longue période de disette, de désolation. « Maintenant je suis forcé d'entrer dans le désert de Sahara; voudrez-vous bien m'y suivre, et braver les sept années de famine musicale, que nul prophète, pas même celui de Meyerbeer, n'aurait osé prédire à notre Académie[2] ? »

CHAPITRE IV.

1837-1840. — TROIS ANNÉES DE L'OPÉRA.

1839.

Nous sommes arrivés à un moment très-important dans la carrière artistique de Duprez. Ses différents débuts depuis

1. *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 162.
2. *L'Académie impériale de Musique*, t. II, p. 259.

deux ans n'avaient pas eu l'éclat du premier. Déjà un rôle avait été écrit pour lui : dans *Guido*, Duprez avait soutenu sa gloire comme chanteur; mais il manquait quelque chose au résultat définitif : un premier sujet n'obtient pas un succès suffisant quand une pièce nouvelle ne prend pas sa place au répertoire. Une seconde épreuve se préparait : Duprez allait paraître dans un opéra en cinq actes, sur lequel on fondait de grandes espérances, un opéra recommandé par la collaboration de Scribe et d'Auber, et par les merveilles de décoration trouvées par M. Duponchel : c'était *le Lac des Fées*. Le rôle que l'artiste allait créer, conçu dans de vastes proportions, était naturellement écrit dans les conditions les plus favorables à son talent. La première représentation eut lieu le 1er avril 1839.

Castil-Blaze rendit compte de cette pièce dans un article très-soigné [1] : je cite toujours Castil-Blaze de préférence, parce qu'il est un de ceux qui saluèrent avec le plus d'enthousiasme l'arrivée de Duprez. Ce critique trouve à redire au poëme, mais il fait grand éloge du compositeur et du chanteur. Transcrivons quelques passages :

« L'Opéra vient d'avoir, cette semaine, un magnifique succès. La partition du *Lac des Fées* a répondu à tout ce qu'on devait attendre de M. Auber.... C'est une des excellentes qualités de la musique de M. Auber, qu'elle se laisse saisir facilement et du premier coup, ce qui, n'en déplaise à certains esprits malheureux que tout succès irrite, ne saurait en aucun point porter atteinte aux beautés d'expression qu'on y rencontre.... Quant au quatrième acte, M. Auber ne s'est jamais élevé plus haut. La scène de la folie peut marcher de pair avec celle du cinquième acte de *la Muette*, pour ne pas

1. *Revue de Paris*, avril 1839, p. 61.

dire plus; la cavatine de Duprez, qui en fait partie, est sans contredit le plus beau morceau que cette voix si passionnée et si dramatique ait encore inspiré. »

Duprez est loué pompeusement; mais à ces éloges sont mêlées de sinistres prédictions. « Duprez, dans le rôle de l'étudiant allemand, atteint ses plus beaux effets de voix et d'expression.... Malheureusement il est à craindre que les efforts inouïs auxquels il se livre dans les rôles nouveaux qu'on écrit en France pour lui, ne finissent par l'épuiser à la longue. En général, les compositeurs de l'Académie royale abusent du talent de Duprez. Au lieu de lui réserver une cavatine, où, dans un moment donné, toute son énergie se déploie, on multiplie à l'infini de grandes phrases qui éclatent sans raison à tout moment, et dont chacune exige autant de voix et d'enthousiasme que l'air de *Guillaume Tell*. Il est vrai que Duprez n'a que cinq notes dans la voix, qui encore, pour produire leur effet puissant, veulent être forcées. Du reste, il n'y a point à s'étonner que les compositeurs, qui savent mieux que personne de quel secours les grands mouvements de Duprez sont pour leur musique, travaillent à les provoquer le plus qu'ils peuvent, même au risque de porter atteinte à son talent. Qu'importe, après tout, l'avenir du chanteur, quand il s'agit du succès d'un opéra, quand l'amour-propre du maître est en cause? Tout n'est-il pas égoïsme dans les arts? »

Je doute que ces reproches du journaliste soient fondés. Assurément les chanteurs sont richement partagés dans cette partition; mais cela avait-il lieu contre le gré des chanteurs? Bien au contraire, les artistes ne sont-ils pas charmés quand ils ont à dire de grands airs? Il y en avait ici pour tout le monde. Duprez, comme le héros de la troupe, était comblé : il n'avait pas moins de trois cavatines, et en outre

des couplets. La pièce nouvelle était, sous ce rapport, le second tome de *Guido et Ginevra*. Tel est le régime qui paraissait nécessaire à un virtuose italien.

Les autres journaux qui avaient coopéré aux triomphes de Duprez le louèrent encore cette fois, mais avec de plus grandes restrictions. L'organe s'altérait, les défauts de la méthode italienne devenaient plus frappants.

Écoutons *le Moniteur* : « La cavatine de Duprez (au quatrième acte) est chaleureuse, passionnée, et Duprez la dit à merveille.... « Duprez, excepté dans la scène du quatrième acte, où il s'est montré à sa hauteur habituelle, paraissait hésitant, fatigué. Nous recommandons à son attention d'artiste une observation que ses amis devraient lui faire : qu'il évite de prendre l'emportement pour de l'énergie et de la vigueur; dans les morceaux où Duprez veut mettre de la force, il ne chante plus, il crie [1]. »

M. Berlioz, dans le *Journal des Débats*, dit la même chose, mais il s'exprime avec une sévérité qui a lieu de surprendre : « Duprez a supérieurement rendu la scène de la folie comme acteur et comme chanteur.... Ceci est de l'art, et du grand art. Mais ce qui s'en éloigne, ce sont ces éclats de voix énormes dans des situations où l'accent naturel autant que les convenances scéniques comporteraient au contraire le chant le plus contenu et le plus doux ; ce sont ces efforts terribles, qui font mal à la poitrine du spectateur et ne charment guère l'oreille de l'auditeur ; ce sont ces notes de tête fêlées et tremblantes, ce sont enfin toutes les conséquences de la fatigue et du dépérissement de la voix de Duprez [2]. »

1. *Le Moniteur*, 4 avril 1839.
2. *Journal des Débats*, 3 avril 1839.

Le poëme de cet opéra parut généralement à la critique offrir peu d'intérêt. Rien n'y est attachant, ni les caractères, ni les passions. Et puis ce monde féerique, ces communications entre les hommes et des êtres surnaturels, sont plutôt dans le goût allemand que dans le goût français. L'emploi de ce merveilleux doit être très-discret et peu prolongé. Il est une chose qui, en général, ralentit singulièrement une action, c'est le fatras de la mise en scène; pendant qu'on étale des tableaux devant nos yeux, les heures s'écoulent, l'ennui arrive avec la fatigue. Les meilleurs sujets seraient compromis par ce luxe d'accessoires.

M. Duponchel eut, comme d'ordinaire, une grande part dans la composition générale de cette pièce. Il avait fait un voyage en Belgique pour prendre des dessins. Il lui fallut d'abord, comme dans *Guido*, ses sept toiles de fond (deux changements à vue); puis deux cortéges : au deuxième acte, une chasse avec « des chevaux que l'on tient en bride et la meute que l'on tient en laisse; » au troisième acte, le spectacle d'une cérémonie nationale de Cologne, la *Marche des Rois*, laquelle demandait un interminable défilé [1] de Rois-Mages, de seigneurs, de soldats, de corporations d'ouvriers [2].

Je ne cesserai de le répéter : de pareilles préoccupations sont mortelles pour l'art, je dis *l'art*, et par ce mot je n'entends pas l'indústrie. S'il est difficile de faire un bon poëme

1. A ce propos le livret s'est jeté dans l'érudition. Pendant toute une page il donne des renseignements sur cette fête, et renvoie aux tableaux d'Albert Dürer, de Lucas de Leyde, etc., et à un manuscrit de la Bibliothèque royale, nº 7832.

2. « Nous n'aimons pas les processions du troisième acte. Ces longues files d'hommes qui passent et repassent n'ont rien de bien nouveau. Nous avons vu tout cela dans *la Juive*. » (Castil-Blaze, *Revue de Paris*, avril 1839, p. 66.)

d'opéra quand le poëte est libre, cela devient presque impossible quand il lui faut adapter une fable à une ornementation de commande, et enchâsser dans l'œuvre de son imagination un matériel imposé. Comprend-on que la mise en scène ait assez de confiance en elle-même pour offrir un dernier acte entièrement en spectacle?

Castil-Blaze, en pareil cas, ne cessait de protester en faveur de l'art musical : il félicite ici le compositeur, qui a triomphé malgré cette concurrence. « Certes on doit tenir compte à cette musique d'avoir pu se faire remarquer ainsi, dès le premier jour, au milieu de la pompe des décorations, du luxe des costumes, du faste vraiment inouï de la mise en scène [1]. »

M. F. Danjou, musicien consommé et journaliste d'une grande expérience, rendit compte de cette pièce dans la *Revue musicale* (4 avril 1839), et fit pressentir le sort qui l'attendait. Voyons ce qu'il pense de la collaboration de l'auteur qui est resté anonyme, M. Duponchel :

« Ainsi finit l'histoire que MM. Scribe et Mélesville ont inventée, et dont le principal mérite est de donner lieu à de merveilleuses décorations et à d'étonnants effets scéniques. Ces décorations et ces effets ne sont pas toujours du meilleur goût.... C'est dans ce même acte (le troisième) que se trouve placé un interminable ballet, pour lequel s'est exercée toute l'érudition des chorégraphes de l'Opéra. Les confréries du moyen âge, les maîtres *pintiers*, brodeurs, chaussetiers, orfévres, armuriers, etc., défilent devant les spectateurs, précédés ou suivis de pèlerins, de soldats, de seigneurs, et de mascarades composant le cortége et la procession des trois Rois-Mages, telle qu'elle avait lieu au seizième siècle. Le

1. *Revue de Paris*, avril 1839, p. 61.

livret nous apprend qu'on a consulté des manuscrits, examiné les vieux tableaux d'Albert Dürer, de Lucas de Leyde, etc. Tout ce luxe de mise en scène, ce spectacle magique, cette pompe extraordinaire, sont dépassés par une mascarade représentant le gros *Silène* ivre, entouré de satyres, de faunes et de bacchantes presque nus. Il se peut que ce tableau soit conforme à la vérité, mais à coup sûr il est hideux à voir, et quelques marques d'improbation ont prouvé à l'ordonnateur de ce spectacle que toutes vérités n'étaient pas bonnes à montrer.... Le cinquième acte se passe dans les nuages, et est tout entier consacré à l'effet des décorations et au jeu des machines.... C'est au machiniste, au décorateur, à la mise en scène surtout que revient l'honneur du succès. »

Malgré le concours de Duprez, de Levasseur, de Mlle Nau [1], de Mme Stoltz, ce *succès* ne fut pas brillant, et l'avenir du nouvel opéra se dessina bien vite. Dix jours après la première représentation, la *Revue musicale* imprimait (le 11 avril) : « *Le Lac des Fées* ne promettant pas des recettes productives, on va mettre de suite en répétition à l'Opéra un ouvrage de M. Ruolz, etc. »

1. Mlle Nau, élève de Mme Damoreau et d'Adolphe Nourrit, fut une précieuse acquisition pour l'Opéra. Elle alliait à une vocalisation très-flexible une belle intelligence musicale. Elle avait débuté non sans distinction en mars 1836, par le rôle du page dans *les Huguenots*. Pendant longtemps elle ne fut pas appréciée à sa valeur par le public : elle n'obtint pas de premier rôle, et la première fois qu'elle eut cet avantage, ce fut dans une pièce éphémère. M. Louis Viardot faisait d'elle un bel éloge (dans *le Siècle*, 3 octobre 1836) : « Mlle Nau, que de brillants débuts ont rangée parmi les premiers talents de l'Opéra, et qui justifie, par de continuels progrès, les espérances qu'elle a données. » Son engagement n'ayant pas été renouvelé en 1842, alors que les sopranos étaient bannis de l'Opéra, elle alla chanter sur les théâtres de Bruxelles et de Londres, où elle excita un grand enthousiasme. Elle rentra triomphante à l'Opéra en 1844.

Duprez ne doit-il pas avoir ici sa part de responsabilité ? Dans les morceaux d'un sentiment calme, où débordait la tendresse mélancolique, il conservait sa supériorité comme chanteur; mais dans les élans de la passion, le public et tous les critiques lui reprochaient de crier. C'était le résultat nécessaire de la fatigue de son organe.

Mais ce qui manquait surtout à Duprez, c'était l'art de composer un grand rôle, d'en diversifier les effets, de laisser certaines choses dans l'ombre pour faire ressortir les parties qui doivent être plus saillantes. L'abondance même des airs d'apparat nuisait à son succès : le retour trop fréquent des mêmes qualités finit par nous trouver insensibles.

Duprez a laissé si peu de souvenir dans le rôle d'Albert, qu'en 1855, l'historien de l'Opéra, Castil-Blaze, enregistrant le nom du *Lac des Fées*, consacre quelques mots d'éloges à une jeune cantatrice, et omet complétement le premier ténor. « *Le Lac des Fées*, opéra en cinq actes, de MM. Scribe et Mélesville, musique de M. Auber. Mlle Nau remplit d'une manière très-gracieuse le rôle principal de cette pièce, et Mlle Élian celui d'un jeune pâtre[1]. »

Tel fut le sort du *Lac des Fées*. Une pièce de MM. Scribe et Auber qui ne réussissait pas, c'était une chose assez rare. On essaya de la reprendre en la raccourcissant, en supprimant quelques excentricités de la mise en scène : on ne put la ressusciter. Aujourd'hui peu de gens en connnaissent le nom.

On peut dire que ce fut là pour Duprez une seconde partie perdue. Adolphe Nourrit était mort depuis un mois : la conquête de son successeur devenait définitive. Mais, après ce nouvel essai, après ce coup décisif, il ne sembla plus à personne que Duprez fût capable de remplacer Nourrit.

1. *L'Académie impériale de Musique*, t. II, p. 261.

Le Lac des Fées a été la seconde partition d'Auber que l'industrie de M. Duponchel contribua grandement à compromettre. *Gustave III* avait été sa première victime. *La Muette* était venue dans un temps meilleur, ou plutôt sous un meilleur régime ; car si nous nous transportons dans un autre théâtre, nous voyons l'Opéra-Comique briller et s'enrichir pendant les quatre dernières années, grâce aux charmantes productions d'un génie intarissable. Mais les vaincus eurent une ressource : ils insinuèrent à certains journaux que la chute du nouvel opéra tenait à la musique. Auber fut sacrifié, comme Halévy l'avait été lorsqu'on ne retrouvait plus pour *Guido* le succès de *la Juive*.

Cette nouvelle défaite, infligée par le public, ne semblait pas recommander beaucoup le directeur de l'Opéra auprès du ministre[1], du commissaire royal[2], de la Commission de surveillance. Si l'on considère que la partition des *Huguenots*, dont M. Duponchel a recueilli les fruits, appartenait surtout à l'administration précédente, et qu'en propre il n'avait produit sur la scène que *Guido* et *le Lac des Fées*, on se demande quelle idée l'administration devait avoir de sa capacité. Je sais qu'il y avait des gens, surtout des grands seigneurs, qui admiraient ses fastueuses exhibitions, ses préoccupations archéologiques. Ces admirateurs furent assez puissants pour qu'au mois de mai, à l'occasion de la fête du Roi, M. Duponchel fût décoré de la croix de la Légion d'honneur. En général, je ne vois pas bien quels droits un directeur-entrepreneur peut avoir à une pareille distinction. S'il fait de bonnes affaires, il est assez payé ; s'il compromet ses intérêts et ceux de l'art, son mérite n'est pas grand.

1. C'était alors M. de Gasparin.
2. Le commissaire royal était M. Léon Pillet.

Une récompense ne serait légitime que dans le cas, infiniment peu probable, où il aurait sacrifié sa fortune pour la prospérité du théâtre. Il est permis de croire que dès-lors l'administration n'attendait plus rien de M. Duponchel, et cette croix pouvait annoncer qu'on se priverait volontiers de ses services. Chacun sait que cette faveur précède assez souvent une disgrâce. Quoi qu'il en soit, l'administration ne tarda pas à manifester au directeur l'opinion qu'elle avait de son insuffisance.

C'est le 11 mai 1839, le jour même où avaient lieu à Paris les obsèques d'Adolphe Nourrit, que les journaux annonçaient la récompense décernée à M. Duponchel [1]. Cette coïncidence, toute fortuite, n'en est pas moins frappante.

Lorsque Mario débuta dans *Robert*, on annonçait déjà qu'il apprenait le rôle du comte Ory. Les préparatifs et la représentation du *Lac des Fées* ajournèrent ce second début. Il eut lieu au commencement de mai, et ne fut pas moins brillant que le premier. Les journaux même qui jadis avaient fait le plus de fête à Duprez, applaudissaient chaleureusement son jeune émule. Écoutons la *Revue de Paris* : « L'exécution du *Comte Ory* a été ravissante et complète.... Nous l'avions prévu, M. de Candia s'est tiré avec adresse des nombreuses difficultés du rôle. Son intonation a été constamment irréprochable, et sa vocalisation fort habile. Par la grâce, l'élégance et le goût, M. de Candia a réalisé tout ce qu'on attendait de lui ; et dans le magnifique trio du second acte, vers les dernières mesures, lorsque le comte, aux

1. « M. Duponchel, architecte et directeur de l'Opéra, est nommé chevalier de la Légion d'honneur. » (*Le Moniteur* et le *Journal des Débats*, 11 mai.) — On voit que le pouvoir éprouvait quelques embarras pour trouver à M. Duponchel un titre à une pareille distinction.

pieds de la jeune châtelaine, éclate en un si beau transport sur ces paroles : *Vrai Dieu ! madame, peut-on vous aimer assez ?* sa voix a révélé une puissance inouïe, dont Duprez ne manquera pas d'être jaloux. Que ceux qui prétendent que l'art est tout au théâtre aillent entendre M. de Candia dans *le Comte Ory*, et nous verrons s'ils persistent longtemps dans leur opinion. Certes, nul ne le conteste, l'art accomplit des merveilles : il transforme, il étonne, il ravit ; mais qu'après tant de tours de force pénibles et d'efforts excessifs, une voix naturellement riche et sonore s'élève, et dites-nous si la seule émission de cette voix juvénile, égale, bien posée, ne vous émeut pas plus profondément et n'éveille pas en vous de plus vives et de plus agréables sensations que tous ces *ut* laborieux, qu'un chanteur tire du fond de sa poitrine, à la sueur de son front[1]. »

On voit que les journaux n'évitaient pas les comparaisons désobligeantes, pénibles pour le titulaire, même lorsqu'elles n'étaient nullement indispensables.

« Pourquoi, lorsque *le Comte Ory* vient d'avoir un si beau succès, au lieu de le donner trois fois de suite, comme cela se fait toujours pour les opéras qui réussissent, se plaît-on à l'interrompre, pour jouer, mercredi, *le Lac des Fées*, qui fait 4 000 francs de recette[2] ? »

Le premier sujet de l'Opéra pouvait-il entendre de sang-froid de pareilles choses débitées sur le compte d'un débutant, d'un écolier frais émoulu ? Il fut facile de prévoir que

1. *Revue de Paris*, mai 1839, p. 142. — Le même recueil disait encore, un an plus tard : « M. de Candia a ce que Duprez n'a jamais eu, une voix de ténor magnifique et naturelle, et surtout, ce que Duprez n'a plus, de la jeunesse et de l'avenir. » (*Revue de Paris*, octobre 1840, p. 70.)

2. *Revue de Paris*, mai 1839, p. 143.

le chef d'emploi ne tolérerait pas ce partage de la faveur publique, et que son heureux rival verrait bientôt le terme de ses bruyants triomphes.

Les injonctions de cette volonté supérieure étaient devinées, et les journaux prenaient avec plus ou moins de ménagement le parti du jeune ténor. « L'influence du grand chanteur devient de jour en jour plus exigeante, et finira, si l'on n'y prend garde, par compromettre gravement les intérêts de l'Opéra. Nous ne voulons pas le moins du monde contester les droits du talent et du succès, et nous pensons que Duprez les exerce avec franchise et loyauté. Cependant il est clair que, depuis qu'il est à l'Opéra, tout s'y fait à son avantage, et depuis quelques jours, à l'avantage de la jeune élève qu'il affectionne. Pourquoi M. de Candia, ce jeune chanteur de tant d'avenir, n'a-t-il aucun rôle dans tous les opéras qu'on doit mettre en scène d'ici à deux ans au moins[1] ? »

« Duprez n'est plus ce qu'il était : sa voix s'appesantit et diminue; deux ans de labeurs excessifs ont accablé le grand chanteur. Un jeune homme, doué de l'organe le plus ravissant qui se puisse entendre, s'était présenté pour l'aider à supporter le fardeau du répertoire, et le remplacer au besoin. Que fait-on pour M. de Candia ? On lui refuse les occasions de se produire et de conquérir sa part de cette faveur du public que Duprez veut avoir tout entière[2]. »

Au commencement de 1839, la très-regrettable Mlle Falcon avait cessé d'appartenir à l'Opéra. Restait Mme Dorus-Gras, à sa place incontestée. Mlle Nau et Mme Stoltz la

1. *Revue de Paris*, mai 1839, p. 143. — Le même journal ajoute : « Pourquoi lui a-t-on repris le rôle de Polyeucte, qu'on lui avait donné d'abord ? »

2. *Revue des Deux-Mondes*, 1839, t. XIX, p. 882.

secondaient; Mlle Widemann, qu'on leur avait adjointe, était elle-même une utilité. Une prima donna, pour les rôles dramatiques, paraissait nécessaire; Meyerbeer ne cessait de la demander, et ce n'est qu'à ce prix qu'il consentait à gratifier l'Opéra de sa nouvelle partition. Duprez devait être jaloux de procurer au théâtre ce sujet désiré; il n'avait pas oublié qu'il était un peu responsable de la disette qu'on éprouvait. Effectivement, il préparait avec un soin particulier une jeune élève, Mlle Nathan[1].

On avait commencé par lui accorder gracieusement un rôle déjà donné. « Un opéra de M. Ruolz, *la Vendetta*, dont l'auteur a retiré le premier rôle des mains de Mme Dorus pour le confier à Mlle Nathan[2]. »

Cette jeune personne débuta, le 24 mai, dans *la Juive*. « Mlle Nathan, disait *le Moniteur*, a obtenu, disons mieux, mérité un brillant succès, favorable augure d'une noble destinée musicale[3]. » Le fait est que Mlle Nathan, dans ce rôle et dans celui de Valentine, des *Huguenots*, montra du talent, rendit des services réels, et semblait promettre un plus long avenir. Mais elle n'avait pas l'étoffe d'une cantatrice capable de tenir tête aux grands rôles du répertoire. Je crois que les prétentions exagérées qu'on avait pour elle à l'intérieur, et les jugements moins favorables exprimés par la presse, concoururent à borner sa carrière.

Certains critiques la jugèrent tout de suite avec sévérité. « Les premiers succès de Mlle Nathan n'ont point été assez

1. Voici ce qu'un journal disait à propos de cette noble écolière, appelée, croyait-on, à de grandes destinées : « C'est un trésor que l'on se ménage pour l'avenir, une nature élégante et choisie, que Duprez forme à loisir, et sur qui reposent de belles espérances. » (*Revue de Paris*, juillet 1838, p. 296.

2. *Revue de Paris*, juin 1839, p. 71.

3. *Le Moniteur*, 27 mai 1839.

brillants pour qu'on puisse songer à laisser peser sur elle seule la responsabilité du répertoire: et c'est d'une tout autre manière, on s'en souvient, que l'élève de Nourrit, Mlle Falcon, s'empara autrefois de la scène et du public à ses débuts[1]. »

On reconnut avec quel soin Duprez avait formé à son image une élève sur laquelle il avait fondé de si grandes espérances; mais l'on reconnut aussi les défauts de la méthode à côté de ses qualités. « Il en est absolument de Mlle Nathan comme de Duprez, de l'élève comme du maître : le médium sonne mal, et, pour les cordes basses, elles n'existent pas[2]. »

Mlle Nathan ne combla pas un vide si difficile à remplir, et Meyerbeer ne fut pas gagné. Meyerbeer avait une artiste en vue, et il l'avait désignée à l'administration : c'était Mlle Lœve, cantatrice très-applaudie à Berlin. Mlle Lœve était venue à Paris, dans les premiers jours de 1839, pour sonder le terrain. Mais, malgré les séduisantes promesses de l'auteur de *Robert* et des *Huguenots*, il était plus que probable qu'on ne ferait point d'avances à la jeune voyageuse, d'abord parce que le directeur était incapable d'apprécier une grande cantatrice, ensuite parce qu'il n'aurait pas voulu blesser Duprez, qui se faisait fort de pourvoir aux besoins du théâtre.

La direction de l'Opéra devenait injuste et ingrate envers Mme Dorus-Gras. On avait déjà repris à cette cantatrice un rôle dans *le Lac des Fées*[3]; on venait de lui en reprendre encore un dans *la Vendetta*, et cela pour le donner à une

1. *Revue de Paris*, juin 1839, p. 70.

2. *Revue de Paris*, juin 1839, p. 69.

3. C'était un sujet de plainte de la part de la *Revue des Deux-Mondes*, 1839, t. XVII, p. 542.

écolière. Cette artiste distinguée trouva des défenseurs même parmi les amis du directeur. « Mme Dorus-Gras, cantatrice si justement appréciée du public, se plaint amèrement de la conduite de l'administration de l'Opéra à son égard. Nous engageons M. Duponchel à faire attention, car on ne remplace que difficilement une artiste de la valeur de Mme Dorus-Gras, et son départ serait une perte véritable pour le théâtre de ses succès[1]. »

Je suis bien aise d'enregistrer, avec les griefs de l'artiste, les triomphes qu'elle obtint à cette époque en Angleterre. Dans les concerts publics les plus renommés, dans les salons de la haute noblesse, Mme Dorus-Gras excita un égal enthousiasme. Ainsi elle mérita du premier coup, aux yeux des Anglais, une de ces palmes qu'ils ne décernent qu'aux grandes cantatrices italiennes. La *Gazette musicale* parla de son brillant succès à la Société philharmonique de Londres[2], ce qui est, chez nos voisins, la pierre de touche de l'artiste. La même feuille disait, quelques mois plus tard : « Mme Dorus-Gras, qui, de sa propre autorité, s'est nommée ambassadrice musicale en Angleterre, a soutenu l'éclat artistique de la France[3]. » M. Fétis mentionne cette glorieuse excursion, qui consacrait une réputation déjà solidement établie, qui la rendait européenne. « Chaque jour marquait les progrès de cette artiste consciencieuse, dont l'émission de voix et la légèreté de vocalisation ne laissaient rien à désirer. Dans ses représentations à Toulouse, à Strasbourg, à Metz, à Nancy, à Lille, dans toutes les villes importantes de la France, enfin, elle obtint les plus brillants

1. *Gazette musicale de Paris*, 25 août 1839.

2. *Gazette musicale de Paris*, 2 juin 1839. — Voir encore la *Revue musicale*, 20 juin 1839.

3. *Gazette musicale de Paris*, 15 septembre 1839.

succès. Appelée à Londres, en 1839, elle y trouva un accueil enthousiaste, et de séduisantes propositions lui furent faites pour la fixer dans cette ville [1]. »

L'ouvrage de M. Ruolz, dont j'ai parlé, *la Vendetta*, fut représenté le 11 septembre. Un opéra en trois actes, quel qu'il fût, ne pouvait prétendre à dédommager de la chute d'un opéra en cinq actes. A cette époque, *le Philtre*, peut-être même *le Comte Ory*, joués pour la première fois, n'auraient pas eu de succès : on avait donné au public le goût des proportions colossales, du dramatique à outrance. M. Duponchel paraissait avoir un assez grand dédain pour cette pièce. « Les décors et les costumes, dit un journal, sont sans nulle prétention [2]. »

Cette pièce était bien montée : Levasseur, Duprez, Massol y chantaient. J'ai dit que le rôle de Flora, repris à Mme Dorus-Gras, avait été donné à Mlle Nathan [3], on devine d'après quelle influence. M. Ruolz est un compositeur de mérite, et plusieurs morceaux de sa partition furent remarqués; mais les personnages mis en scène et la fable n'étaient guère capables d'exciter l'intérêt.

Il paraît que l'exécution laissait à désirer. « Duprez a joué et chanté avec un soin et une chaleur qui l'ont quelquefois conduit à l'exagération. A en juger par les applaudissements, dans les deux premiers actes, Massol a conservé l'avantage sur lui.... Malheureusement cette pièce donne lieu à une telle multitude d'accents énergiques ou violents,

1. *Biographie universelle des Musiciens.* — Je me plais encore à mentionner qu'en 1841, à une reprise de *Don Juan*, Mme Dorus-Gras déploya dans le rôle de dona Anna des qualités dramatiques qui furent louées par le *Journal des Débats*, 23 avril.

2. *Journal des Débats*, 14 septembre 1839.

3. *Revue de Paris*, mai 1839, p. 71.

qu'il en résulte une fatigue extrême pour l'auditoire autant que pour les chanteurs[1]. »

« Duprez (Paolo), admirable de suavité, de chaleur, de pathétique, prodigue trop les éclats de voix[2]. »

« Duprez, dans *la Vendetta*, ne produit aucun effet. Il y a deux ans, on aurait dit que la faute en était à M. Ruolz; mais aujourd'hui, l'expérience est là pour démentir ce fait. Il en sera de ce rôle comme de tous les rôles nouveaux que Duprez a voulu créer à l'Opéra; c'est là une sorte de fatalité attachée au grand chanteur. M. Massol, qui faisait autrefois de si laborieux efforts pour tenir tête à Duprez dans le duo de *la Muette*, l'a vaincu mercredi : la voix de Massol domine celle de Duprez; il chante à plein gosier, à tue-tête[3]. »

La Vendetta n'eut guère qu'un mois d'existence. Elle alternait avec *Robert le Diable*, et les jours de recette étaient ceux où chantait Mario de Candia. L'importance de cet auxiliaire allait croissant, et la presse sollicitait en sa faveur. « En de telles circonstances, M. de Candia aurait pu être d'un grand secours, si l'administration, avec ce tact et cette intelligence qu'on lui connaît, ne travaillait à l'éloigner du public, au lieu de le produire[4]. »

A cette époque, le fameux projet de fusion de l'Opéra avec le Théâtre-Italien revint sur l'eau. Mais, cette fois, il était agrandi : ce n'étaient plus deux théâtres, mais trois, qu'on voulait réunir. Dans cette opération gigantesque, M. Duponchel figure en première ligne.

« En 1839, M. Duponchel conçut l'idée de former une vaste association entre l'Opéra, l'Opéra-Italien de Paris et

1. *Journal des Débats*, 14 septembre 1839.
2. *Le Moniteur*, 14 septembre.
3. *Revue de Paris*, septembre 1839, p. 214.
4. *Revue de Paris*, septembre 1839, p. 151.

l'Opéra de Londres. Cette combinaison ne fut pas réalisée, du moins entre Londres et Paris. Quant à l'association avec la scène italienne, elle fut de peu de durée. L'on ne saurait trop s'élever contre ces combinaisons immenses, qui ont pour but d'accaparer tout, afin de tuer la concurrence, et d'exploiter plus à l'aise les artistes, sans aucun profit pour le progrès de l'art [1]. »

Cette combinaison, surtout financière, a lieu de surprendre de la part d'un homme qui avait les antécédents de M. Duponchel. Il oubliait qu'il était venu uniquement pour faire *de l'art*, et il imitait les directeurs venus pour faire *de la spéculation !* C'est que M. Duponchel recueillait les fruits de son inhabileté, et avait bien besoin de deux nouvelles caisses pour combler les vides de la sienne [2]. L'expédient est connu dans le commerce : un négociant, dont les affaires sont embarrassées, se met à créer une grande affaire, qui doit, à ses yeux, le remettre à flot, mais qui le plus souvent précipite et aggrave sa ruine.

Le projet échoua en ce qui concernait le Théâtre-Italien de Londres. Dès lors M. Duponchel ne trouva plus la chose digne de lui, et c'est M. Aguado qui se chargea seul de l'opération. M. Duponchel conserva, comme a dit un journal, *la haute direction des costumes* [3].

« Les monopoleurs qui s'occupent de la réunion du Théâtre-Italien à l'Opéra gardent le silence, mais travail-

1. M. Malliot, *la Musique au Théâtre*, p. 92. — M. Charle de Boigne raconte aussi la chose, avec plus de détails, *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 133.

2. Les recettes dues aux succès de Mlle Pauline Garcia, au Théâtre-Italien, avaient de quoi allécher. — Le privilége du Théâtre-Italien avait été prorogé de trois ans : M. Viardot était directeur. (*Gazette musicale de Paris*, 8 août 1839.)

3. *Gazette musicale de Paris*, 11 août 1839.

lent dans l'ombre.... Le ministre peut-il refuser quelques millions de bénéfice de plus à ce pauvre M. Aguado [1] ? »

On usa alors de la facilité qu'on avait de prêter Mario au Théâtre-Italien. « Quelques journaux annoncent que Mario vient d'obtenir la permission de jouer au Théâtre-Italien pendant le mois de novembre. Il est difficile de deviner le motif qui a pu porter M. Duponchel à conclure un aussi étrange arrangement. A moins que Rubini ou Tamburini ne consentent à donner quelques représentations à l'Opéra français, nous ne voyons pas quel avantage peut en résulter pour l'Académie royale de Musique [2]. » Et quand la chose fut faite, le même journal disait : « Mario a débuté jeudi aux Italiens dans *l'Elisir d'amore*.... On s'est demandé si c'était un commencement d'exécution du fameux et ridicule projet de réunion des deux théâtres.... On a blâmé unanimement une pareille décision, prise à la légère par M. Duponchel, et approuvée plus légèrement encore par le ministre chargé de protéger la scène et les intérêts français [3]. »

Un petit opéra en un acte, de Scribe, musique de Marliani, *la Xacarilla* [4], donné le 28 octobre 1829, n'a point laissé de trace. Mme Stoltz y fut remarquée. « Le premier rôle qu'on écrivit pour elle fut *la Xacarilla*, de Marliani : elle y eut un brillant succès dans le rôle du matelot [5]. »

La position de l'Opéra devenait de plus en plus fâcheuse.

1. *Gazette musicale de Paris*, 29 août 1839.
2. *Gazette musicale de Paris*, 13 octobre 1839.
3. *Gazette musicale de Paris*, 20 octobre 1839.
4. On dit que Scribe avait choisi ce nom pour que toutes les lettres de l'alphabet figurassent successivement dans les dénominations de ses pièces.
5. M. Fétis, *Biographie universelle des Musiciens*. Castil-Blaze dit aussi : « Mme Stoltz y figure bien dans un rôle travesti. » (*L'Académie impériale de Musique*, t. II, p. 261.)

« L'Opéra est en révolution [1], » dit un journal. Meyerbeer était arrivé à Paris, comme il le faisait chaque automne, pour tâter le pouls au pauvre théâtre, et l'on en appelait à lui pour arrêter cette triste décadence[2]. Mais, après avoir assisté à quelques représentations, il s'enfuit à Baden, remportant sa partition nouvelle, qu'on disait terminée [3].

L'abandon fait à l'industrie privée d'un établissement public, d'un établissement consacré, ou qui devait l'être, aux choses de l'intelligence, devait souvent produire des résultats choquants, et le gouvernement, manifestant les désirs les plus légitimes, reconnaissait qu'il s'était lié les mains. Il signalait à l'attention de la Commission certaines mesures arbitraires et funestes : la Commission agissait, mais elle ne triomphait pas toujours.

Alors, tant par la force des choses que par les calculs ou simplement le caprice du directeur, le répertoire était très-borné. Spontini appartenait à une époque où les opéras qui avaient obtenu du succès ne disparaissaient pas complétement : ils étaient joués par intervalles; ce qui avait pour avantage de varier les plaisirs du public et de perpétuer la gloire des auteurs. Spontini souffrait de voir la proscription qui frappait ses œuvres. Il voulut réclamer; il paraît qu'à l'Opéra l'on refusa de l'entendre. Il porta ses plaintes ailleurs, probablement au ministre, mais sûrement à un député. M. Monier de la Sizeranne dénonça énergiquement à la Chambre un fâcheux monopole en faveur de certains auteurs.

« Un écrit fort curieux, fort remarquable, nous a été tout

1. *Revue de Paris*, octobre 1839, p. 212.
2. *Revue de Paris*, octobre 1839, p. 139.
3. *Revue de Paris*, octobre 1839, p. 286; *Gazette musicale de Paris*, 13 octobre 1839.

récemment distribué. Si les faits rapportés dans cet écrit sont exacts, et rien ne m'autorise à croire le contraire, l'administration de l'Académie royale de Musique exercerait un despotisme, un arbitraire, qui ne sont certainement pas dans la pensée de ceux qui votent une subvention en sa faveur. Ainsi on y verrait que des hommes tels que Rossini et Spontini, qui, l'un et l'autre, ont contribué si puissamment à la gloire et à la fortune du grand Opéra, ne peuvent plus obtenir qu'on joue leurs anciens ouvrages. Que dis-je? ils ne pourraient même pas en faire admettre de nouveaux, parce qu'il existe autour de ce théâtre une sorte de blocus musical qui les empêche d'y pénétrer. Ainsi on verrait dans cette brochure que l'auteur de *la Vestale* et de *Fernand Cortez*, à qui l'Institut de France vient d'ouvrir ses portes, frappe vainement à celle du directeur de l'Opéra, pour obtenir une audience qui depuis trois mois lui est refusée, et qu'on lui refuse en lui disant que, si elle a pour but d'obtenir une représentation quelconque, l'avenir du théâtre est engagé pour toute la durée du bail; or, Messieurs, la durée du bail est encore de quatre ans; de sorte que, s'il se présentait un chef-d'œuvre, et il est permis d'en attendre des hommes que je viens de citer, le public en serait privé, parce qu'il a plu au directeur de l'Opéra d'engager l'avenir d'un théâtre que vous subventionnez [1]. »

Ces réclamations étaient sans doute légitimes; mais ce que Spontini demandait n'était pas aussi facile qu'on pourrait le croire. L'ancien répertoire avait perdu ses organes. De plus, M. Duponchel avait un grand dédain pour les décorations traditionnelles de l'Empire et de la Restauration. M. Duponchel « se livrait aux plus plaisantes colères contre

1. *Le Moniteur*, 16 juillet 1839.

les vétustés, contre les friperies » de l'ancien matériel [1]. Il aurait donc fallu pour *la Vestale* de nouvelles études, un nouvel appareil et une représentation solennelle : c'est en effet ce qui eut lieu en 1845.

Mais ce directeur-entrepreneur, qui avait ainsi *engagé l'avenir*, qui avait fait des commandes de musique pour quatre années, ne remplissait pas assurément sa mission telle que le gouvernement la comprenait. L'abus de son autorité absolue en pareille matière était signalé, et blâmé avec plus ou moins de force par les jouruaux.

M. Duponchel avait bien assez des détails de l'administration et des perpétuelles inventions de la mise en scène. Reconnaissant humblement son incompétence sur un autre point, il avait entièrement remis le soin de la partie musicale à son ami Halévy. Il est toujours regrettable qu'un chef, qui emploie les services de quelqu'un, ne puisse les contrôler. Halévy était-il capable de remplir la tâche qui lui était confiée? Nul ne le contestera. Était-il désintéressé dans la question? On n'oserait le dire. Lorsque ce maître eut acquis un nom distingué parmi les compositeurs, il aurait été désirable qu'il renonçât à ses fonctions de chef du chant à l'Opéra. En restant à ce poste, ce qui lui permettait d'obtenir des tours de faveur pour ses nouvelles partitions, et de fréquentes représentations pour celles qui étaient au répertoire, il a donné prise à des reproches qui ne lui ont pas été ménagés.

La *Revue de Paris* dénonça bien des fois l'omnipotence irrégulière d'Halévy, et signala, souvent avec aigreur, l'avantage qu'il tirait de sa position [2]. Si je cite la *Revue de*

1. M. Véron, *Mémoires d'un Bourgeois de Paris*, t. III, p. 149.

2. Voir ce recueil, mars 1838, p. 277; juillet 1838, p. 294; octobre 1839, p. 286. — La *Revue des Deux-Mondes* (1838, t. XIII, p. 373

Paris, recueil généralement peu favorable à l'auteur de *la Juive*, c'est que son opinion était à peu près celle de tout le monde, c'est que je la partage, et qu'elle fut bientôt justifiée par une mesure administrative.

Suivant le cahier des charges, un fonctionnaire de l'Opéra ne pouvait faire jouer une pièce de lui à ce théâtre sans une autorisation spéciale. On ne peut contester la sagesse de cette disposition. Halévy avait obtenu l'autorisation pour *la Juive;* il l'avait obtenue pour *Guido*, il la demandait encore pour une autre partition, *le Drapier*. Cette troisième demande, qui semblait conduire à la création d'un privilége en faveur d'un compositeur, vint à l'appui des plaintes souvent formulées contre l'insuffisance de M. Duponchel sur le chapitre de la musique. La division des Beaux-arts en référa à la Commission. La conclusion fut qu'on partagea en deux l'administration de l'Opéra : M. Duponchel garda son cher département de la mise en scène, et M. Édouard Monnaie fut chargé de celui de la musique et de la danse (novembre 1839). Le but évident de cette nomination était de restreindre l'influence d'Halévy [1].

Depuis près d'un an que Mario avait débuté à l'Opéra, il pouvait chanter dans *Robert le Diable* et *le Comte Ory*, puis dans *le Comte Ory* et *Robert le Diable*. Cela devait lui suffire. Le public applaudissait, et beaucoup ; ce jeune débutant ne menait pas à l'Académie royale de Musique un train assez modeste ; il partageait de fait la royauté : il ne pouvait pas rester à ce théâtre. Ainsi, au rebours de ce qui

élevait les mêmes plaintes : « A voir M. Halévy prendre de si louables précautions, on peut dire que désormais, quoi qu'il advienne, *Cosme de Médicis* (qui devint *Guido*) sera représenté tous les soirs où l'on ne jouera pas *la Juive*. En vérité, c'est là une déplorable influence que M. Halévy exerce sur la destinée de l'Opéra. »

1. Voir la *Revue de Paris*, décembre 1839, p. 66.

arrive d'ordinaire aux acteurs, c'est pour avoir reçu trop d'applaudissements que Mario fut éconduit.

La situation avait été bien jugée, dès le commencement, par un homme dont la critique s'est toujours montrée aussi intelligente qu'impartiale. Il écrivait, après avoir vu l'accueil fait à M. de Candia dans *Robert* : « M. Mario, obtenant un accueil frénétique, devenait un embarras, au lieu d'être un appui; il avait le droit de se montrer exigeant et d'imposer à l'administration un engagement onéreux; il devenait un sujet d'ombrage pour Duprez..., Rien ne dure en France : le caractère y est trop léger et les esprits y sont trop frivoles. De la frénésie pour Duprez on passait à la frénésie pour M. Mario, et Duprez eût été jeté dédaigneusement de côté, comme on a jeté Nourrit lors de l'apparition de Duprez, quitte, plus tard, à laisser M. Mario, quand son jour serait arrivé. Et que serait devenu M. Duponchel avec 100000 francs par an à payer à Duprez, et M. Mario qui eût profité de sa position[1] ? »

Lorsqu'il eut reconnu que ses succès étaient pour lui une cause de disgrâce à l'intérieur, et qu'il ne pouvait espérer d'être mis plus largement en communication avec le public[2], M. de Candia se conduisit en homme de cœur : il quitta la place, appelé sur une autre scène encore plus redoutée, celle du Théâtre-Italien[3]. C'est là qu'il devait mettre le sceau à une réputation si brillamment commencée, et qu'il mérita pendant une longue carrière les applaudissements qu'on lui avait gracieusement escomptés à ses débuts.

Un journal, après avoir déploré le dénûment de l'Opéra,

1. M. Théodore Anne, *la France*, 3 décembre 1838.
2. J'ai dit qu'on lui avait repris le rôle de Polyeucte.
3. Il venait de chanter à Londres avec la troupe italienne de Paris.

ajoutait : « En de telles circonstances, M. de Candia aurait pu être d'un grand secours, si l'administration, avec ce tact et cette intelligence qu'on lui connaît, ne travaillait à l'éloigner du public, au lieu de le produire, de telle sorte que le noble chanteur n'aspire aujourd'hui qu'à rentrer dans cette belle troupe italienne, au sein de laquelle il vient de trouver, à Londres, un accueil si flatteur [1]. »

Et quand ce passage fut effectué, le même journal félicitait le jeune artiste. « Les nouveaux débuts du jeune ténor (M. de Candia) ne manqueront pas de profiter à l'administration du Théâtre-Italien, qui, sans lui, se serait trouvée fort dépourvue; et M. de Candia doit se réjouir doublement du succès qu'il vient d'obtenir; car, en récompense des services qu'il va rendre, il aura le voisinage de Rubini et de tous ces grands artistes dont le commerce lui sera d'une valeur inestimable. Voilà M. de Candia dignement installé au Théâtre-Italien; et maintenant, pour nous et pour lui, nous souhaitons qu'on l'y laisse longtemps [2]. »

1. *Revue de Paris*, septembre 1839, p. 151.
2. *Revue de Paris*, octobre 1839, p. 212.

CHAPITRE V.

1837-1840. — TROIS ANNÉES DE L'OPÉRA.

1840.

Mario appartenait désormais au Théâtre-Italien; mais il avait une dette à payer à l'Académie de Musique. Si on lui avait refusé le rôle de Nourrit dans *les Martyrs*, on lui en avait accordé un dans un petit opéra d'Halévy, opéra en trois actes, *le Drapier*, qu'on fit peut-être confectionner *ad hoc* par Scribe. Cela semblait être bien assez pour un homme habitué à chanter avec succès le rôle de Robert! Mais il fallait maintenir la distance entre les deux ténors.

Le Drapier fut donné le 6 janvier 1840. Voici ce qu'en dit la *Revue de Paris :*

« *Le Drapier* est la première partition de genre demi-sérieux que M. Halévy ait fait représenter à l'Opéra; nous ne croyons pas que cet essai soit de nature à encourager l'auteur de *la Juive* dans cette nouvelle carrière.... Mario a rendu avec convenance et naïveté le rôle quelquefois difficile d'Urbain; sa voix merveilleuse et si fraîche que parfois on en prendrait l'émission pour une bouffée de printemps, s'est développée dans toute sa splendeur au deuxième acte dans son duo avec Levasseur, et au troisième dans sa charmante romance : *Je ne verrai pas le déclin De ce jour dont j'ai vu l'aurore....* Les décorations sont fort bien et du meilleur effet. Quant aux costumes, ils sont généralement disgra-

cieux : on ne conçoit pas qu'un homme d'un goût aussi parfait que M. Duponchel ait poussé aussi loin l'amour de la couleur locale. Mario ressemble trop à Polichinelle. Pour Mlle Nau, il faut qu'elle pousse bien loin l'abnégation d'elle-même pour supporter un jour de plus ses abominables manches et son vertugadin[1]. »

Cette pièce se trouvait dans une position étrange. Les auteurs et le directeur en désiraient naturellement le succès ; mais il fallait qu'elle tombât ; sa chute seule pouvait arranger les choses : concevrait-on que le rôle important d'une pièce fût créé par un acteur qui ne tenait plus au théâtre que par un fil, qui n'aspirait qu'à rester sans partage avec ses compatriotes, et à retrouver sa langue, son public, ses rôles, et l'accueil le plus flatteur ? La pièce n'eut pas un succès qui aurait pu retenir et embarrasser le transfuge.

Si Nourrit eût encore occupé sa place à l'Opéra, la place de Lafont étant devenue vacante, Mario aurait satisfait aux besoins du théâtre, et je suis persuadé que les deux artistes se seraient parfaitement convenus l'un à l'autre : c'étaient deux esprits cultivés, deux caractères conciliants. Nourrit l'a dit souvent : il était à la veille d'abandonner ses anciens rôles de *tenorino*. Alors il aurait fallu quelqu'un qui vînt *l'aider :* tel était son désir. Toujours disposé à tendre la main au talent naissant, il aurait accueilli, encouragé son jeune camarade. Auber était là pour créer des succès au débutant. Mais M. de Candia fut encore plus heureux que les choses aient tourné autrement.

Cet artiste entra aux Italiens dans un moment très-propice. Il eut l'avantage d'entendre le maître à tous, le ténor sans rival, Rubini, et il profita de son précieux exemple. Bientôt

1. *Revue de Paris*, janvier 1840, p. 143.

Rubini se retira, et Mario le remplaça sans trop de désavantage. Il lui fut donné de continuer, avec Mlle Grisi, la prospérité de ce théâtre, et de prolonger *une sorte d'époque héroïque*, ainsi que l'a dit, d'une manière aussi vraie que flatteuse, un biographe fort estimé [1].

On a remarqué que Mario avait débuté à Paris précisément à l'époque où Nourrit débutait à Naples. Cet héritage du roi des virtuoses italiens, que le premier sujet de l'Opéra allait chercher si loin et mériter par tant de travail et de sacrifices, un jeune débutant le recueillit à Paris, sans luttes, sans contestation, non pas sans de sérieuses études, mais sans efforts extraordinaires.

Après la perte de Mme Damoreau et d'Adolphe Nourrit, nulle autre ne pouvait être plus funeste à l'Opéra que celle de Mlle Falcon. Cette jeune artiste, qui semblait devoir fournir une si brillante carrière, avait, dans le courant de 1836, senti son organe s'altérer, et à la fin de 1837, elle avait dû renoncer au rôle de Ginevra. Au commencement de 1838, elle fit une tentative malheureuse, et partit pour aller demander à l'Italie le rétablissement de sa santé. Sa triste apparition à Naples ajouta au chagrin personnel de son cher maître. Elle revint à la fin de l'été, rapportant de l'espoir. Adolphe Nourrit et sa femme, dans la joie du succès du *Giuramento*, rêvaient qu'un semblable bonheur arrivait en même temps à l'élève glorieuse et préférée [2]. Ce n'était qu'un rêve. Sa représentation à bénéfice, donnée le 14 mars 1840, constata son impuissance. Elle ne put

1. M. Vapereau, *Dictionnaire universel des Contemporains*.

2. « La nouvelle que Mlle Falcon ne peut encore chanter nous attriste. Nous avions fait l'heureux calcul qu'elle rentrerait en même temps qu'Adolphe débuterait, et que nous aurions de bonnes nouvelles d'elle quand elle en aurait de nous. » (Lettre de madame Nourrit, Naples, 23 novembre 1838.)

achever le rôle de *la Juive* qu'avec des efforts incroyables. Cornélie Falcon, cette admirable Alice, dona Anna, Rachel, Valentine, être réduite au silence ! Quelle perte pour l'art, pour le public, pour l'Opéra, pour Meyerbeer ! La *Revue de Paris*, probablement la plume de Castil-Blaze, lui payait alors cet honorable tribut de regrets : « Parmi toutes les cantatrices qui se sont succédé à l'Opéra, de notre temps, il n'en est pas qui ait éveillé des sympathies plus vives que Mlle Falcon. On aimait cette belle jeune fille vouée à la musique, ce noble talent qui grandissait aux yeux de tous. Nourrit lui donnait ses conseils les plus assidus et les plus sincères, Meyerbeer écrivait des partitions pour elle, et le public battait des mains à sa venue. C'était là une magnifique destinée.... C'en est donc fait de cette voix si belle, la plus sonore et la plus ravissante qui ait vibré de nos jours dans la vaste salle de l'Opéra [1] ! »

Depuis déjà longtemps, M. Duponchel n'espérait plus le rétablissement de la grande artiste [2]. C'était une grosse affaire que de pourvoir à son remplacement. La tâche de première cantatrice dramatique était trop lourde pour Mme Stoltz, qui avait de belles inspirations, mais à qui il manquait des études et une voix de soprano, ainsi que pour Mlle Nathan, qui n'était qu'une écolière. Il fallait pour cette haute position un talent fait, une réputation établie. Au commencement de 1839, un recueil important disait : « Il est temps que l'Opéra trouve enfin une *prima donna* capable de tenir tête aux grands rôles du répertoire [3]. » Par un bonheur extraordinaire, M. Duponchel eut successivement à sa

1. *Revue de Paris*, mars 1840, p. 297.

2. L'engagement de Mlle Falcon était rompu depuis presque un an. Voir la *Revue musicale*, 30 mai 1839.

3. *Revue des Deux-Mondes*, 1839, t. XVII, p. 542.

disposition plusieurs prétendantes dignes de cette royauté enviée. Elles lui furent recommandées, et par des juges éclairés, mais il négligea ces précieuses indications.

On sait que Mlle Pauline Garcia, jeune fille dont les rares facultés avaient excité l'admiration de sa sœur elle-même, obtenait depuis quatre ans, en Belgique, en Angleterre, en France, les succès les plus éclatants, en se produisant dans de grands concerts et quelquefois sur la scène. Le présent était déjà bien glorieux; l'avenir était facile à prévoir. La presse désigna Mlle Garcia au choix de M. Duponchel[1]. Lubbert n'aurait pas attendu de semblables conseils. Elle entra au Théâtre-Italien vers la fin de 1839.

Dès l'automne de 1839, Meyerbeer avait terminé sa troisième partition[2]. Il lui fallait une cantatrice pour le premier rôle. Chaque fois que l'Opéra produisait un nouveau soprano, Meyerbeer arrivait. Il avait vu Mme Stoltz, l'actrice pleine d'assurance; il avait vu Mlle Nathan, l'élève tant prônée de Duprez, et il avait remporté sa partition.

J'ai déjà parlé d'une jeune cantatrice dont le théâtre de Berlin était fier à bon droit, et dont le nom était déjà célèbre en Europe, Mlle Sophie Lœve. Elle avait, de plus, l'avantage de jouer notre répertoire. Meyerbeer avait confiance en cette artiste, et il demandait son engagement. « Voici bien longtemps que le provisoire dure : il faut cependant y mettre un terme.... Pourquoi ne saisirait-on pas cette occasion pour engager Mlle Lœve, la brillante cantatrice de Berlin, dont M. Meyerbeer a parlé tant de fois avant les

1. Dès l'année 1838, M. Legouvé écrivait dans la *Gazette musicale de Paris* (14 octobre) : « Espérons que M. Duponchel trouvera un moyen d'attacher à l'Opéra cette jeune cantatrice, qui promet de remplacer dignement sa sœur. »

2. *Gazette musicale Paris*, 13 octobre 1839.

débuts de Mlle Nathan, et dont il reparlera sans doute à son retour de Boulogne? Mlle Lœve ou toute autre; mais il faut à l'Opéra une cantatrice du premier rang [1]. »

Au commencement de 1839, Mlle Lœve était venue à Paris [2]; on avait cru que les choses allaient s'arranger. A la fin de janvier (le 27), la *Gazette musicale de Paris* donnait au public cette espérance : « Mlle Lœve est repartie. Elle doit débuter à l'Opéra vers le mois de septembre, par le rôle de Rachel, de *la Juive*. »

Il n'en fut rien : ce qui faisait dire plus tard à un journal, patron impuissant de la célèbre cantatrice : « Ah ! Meyerbeer, vous voulez Mlle Lœve ! Fort bien, vous aurez Mlle Nathan [3]. » Castil-Blaze enregistra ce fâcheux résultat : « Mlle Lœve, cantatrice allemande, aurait pu succéder à Mlle Falcon ; Mlle Lœve n'est point engagée, à cause de sa belle voix et de son talent [4]. »

Quelle qu'ait été l'opinion de M. Duponchel sur l'opportunité de ces engagements, sa responsabilité est la même : il a péché par ignorance ou par faiblesse.

Certains journaux ont insinué plus ou moins clairement que Duprez n'aurait pas accepté volontiers un pareil voisinage. Je n'en serais pas étonné. C'est un fait certain, quoique assez ignoré, que les ténors sont jaloux des soprani, comme les soprani sont jaloux des ténors. Duprez pensait que Mlle Nathan était précisément le sujet dont l'Opéra avait besoin, et il est probable que ses conseils étaient conformes à ce jugement.

1. *Revue des Deux-Mondes*, 1839, t. XIX, p. 882. — Voyez encore l'éloge de cette cantatrice dans le même recueil, 1841, t. XXV, p. 595.
2. *Gazette musicale de Paris*, 6 janvier 1839.
3. *Revue des Deux-Mondes*, 1841, t. XXV, p. 596.
4. *L'Académie impériale de Musique*, t. II, p. 263.

Voici ce que disait à ce propos la *Revue de Paris:* « Aujourd'hui que Mlle Falcon a perdu tout espoir de recouvrer sa voix, Mlle Lœve est la seule cantatrice qui puisse noblement tenir le premier rôle dans une partition de M. Meyerbeer. Mais Mlle Lœve, si fêtée partout en Allemagne, si libre dans ses allures de *prima donna*, voudra-t-elle entrer dans la hiérarchie de l'Opéra, et reconnaître l'infaillibilité de Duprez? Là est toute la question[1]. »

Mlle Falcon ne fut donc pas remplacée, lorsque deux magnifiques occasions se présentèrent. L'administration qui suivit ne pourvut pas davantage à un impérieux besoin, et pendant bien des années, ce vide fut une honte et une calamité pour notre première scène lyrique. La retraite de Mlle Falcon fut un malheur pour Duprez lui-même : dans la *Juive* et *les Huguenots*, il ne fut plus dignement secondé.

On a souvent déploré l'éloignement prématuré de cette jeune cantatrice. Rien ne prouve mieux la hauteur de son talent que la célébrité de son nom après une si courte carrière. Son souvenir a grandi encore par le fait que sa place est restée vide. En 1855, Castil-Blaze le constatait en ces termes : « Depuis ce jour funeste, l'Académie est privée de sa cantatrice par excellence, et l'emploi qu'elle tenait d'une manière si brillante, vacant depuis deux ans[2], l'est encore aujourd'hui[3]. »

Donizetti avait apporté à Paris, vers la fin de 1838, son opéra de *Poliutto*, qu'il n'avait pas été donné à Nourrit de chanter. Nourrit tenait toujours singulièrement à ce rôle, et il se refusait à croire qu'un autre le chanterait avant lui. Il écrit un jour à son beau-frère : « Donizetti croit qu'il va peut-

1. *Revue de Paris*, juin 1839, p. 70.
2. Cela se rapporte à l'année 1840.
3. *L'Académie impériale de Musique*, t. II, p. 262. — 1855.

être donner son *Polyeucte* à l'Opéra français, avec une traduction de Scribe. Tel qu'il est, l'ouvrage ne convient pas à l'Opéra. Je crois que le maestro ferait mieux de m'attendre. Qu'en dis-tu[1] ? »

Avant le départ de Donizetti, Nourrit avait causé avec lui des changements qui seraient nécessaires à Paris, se gardant bien de lui dire ce qu'il disait tout bas : « Vous feriez mieux de m'attendre. » Donizetti désirait faire exécuter sa partition, mais il ignorait alors quel en serait le principal interprète. Un ami de Nourrit écrivait d'ici à madame Nourrit (à Naples), le 5 décembre 1838, après une conversation avec Donizetti au foyer du Théâtre-Italien : « J'ai demandé à Donizetti quand le *Polyeucte* serait joué. Il m'a répondu qu'il ne savait pas encore ; qu'il avait promis de donner *Polyeucte* et de faire un opéra nouveau ; qu'il avait envie de faire son opéra pour Duprez ; et quant à *Polyeucte*, comme il voyait bien que personne ne pourrait le dire comme l'avait conçu Adolphe, il songeait à le changer, à le donner à M. de Candia, en affaiblissant le rôle de ténor, et donnant plus de développement aux chœurs, qui sont meilleurs ici qu'en Italie. »

M. de Candia n'était guère en mesure d'obtenir un rôle qui pouvait être un rôle à effet. Ce fut Duprez qui dut remplir le personnage de Polyeucte. La pièce, arrangée en quatre actes par Scribe, fut représentée le 10 avril 1840.

Il est douteux que *Polyeucte* soit un bon sujet d'opéra ; il n'est pas douteux qu'il aurait fallu, pour le traiter, un autre musicien que Donizetti. Cependant ce maître avait fait de sé-

1. Lettre du 23 novembre 1838. — D'après ce que j'ai dit, et ce qu'on verra dans la correspondance de Nourrit, il ne s'agissait pas ici du théâtre de l'Opéra. L'artiste avait en vue le Théâtre de la Renaissance, ou un autre théâtre, qu'il aurait créé.

rieux efforts et composé quelques belles scènes. Nourrit avait confiance. Il comptait avec raison sur la puissance de son inspiration, sur la chaleur communicative de ses convictions. Madame Nourrit partageait cet espoir : non qu'elle se fît illusion sur le mérite de la partition; mais, suivant elle, le principal interprète devait faire le succès. « Je regrette l'ouvrage, non pour ce qu'il est en lui-même, mais pour ce qu'il serait devenu, exécuté par Adolphe [1].... Si je me suis montrée si désireuse qu'Adolphe se réservât *Polyeucte*, c'est parce que je sais tout ce qu'il en peut faire seulement par son jeu. *Polyeucte* devait être pour Adolphe ce que *Sylla* était pour Talma [2]. »

A Paris, la pièce des *Martyrs* ne trouva pas autre chose qu'un chanteur.

« Le rôle de Polyeucte, écrit pour Nourrit, convient cependant à Duprez. Les chants larges, qu'il affectionne, et dans lesquels sa belle voix se déploie tout à son aise, y abondent [3]. » Cependant ce n'était plus le Duprez de 1837. La fatigue de son organe se trahissait alors d'une manière bien regrettable par le manque de justesse. C'est un de ses fidèles champions qui nous l'apprend. « Le rôle de Duprez (Polyeucte) n'y est pas aussi éclatant qu'on s'y attendait : à l'exception de l'air (*Si je t'aimais*) et de la malheureuse strette du finale du troisième acte, il n'y a pas produit de très-grands effets. Il a presque constamment chanté *trop bas* [4]. »

La mise en scène fut très-brillante. Le collaborateur ano-

1. Lettre du 26 novembre 1838.
2. Lettre de madame Nourrit, 19 novembre 1838.
3. *Revue de Paris*, avril 1840, p. 236. — Bien entendu, ce rôle, *écrit pour Nourrit*, avait été grandement retouché pour Duprez.
4. *Journal des Débats*, 12 avril 1840.

nyme était toujours là : comme d'habitude, M. Duponchel se donna carrière. Il y avait dans cette pièce plusieurs changements à vue, un arc de triomphe, un char, comme dans *le Triomphe de Trajan*, un temple et un sacrifice, le caveau des condamnés, le cirque et des combats de gladiateurs, etc. Toujours la même marotte, la même confiance, le même insuccès. Écoutons encore le *Journal des Débats :* « Le luxe de la mise en scène, celui des costumes, de brillants décors, la pompe des cérémonies antiques, n'empêchent pas l'opéra nouveau d'être prodigieusement froid et ennuyeux [1]. »

Le jugement des journaux sur l'opéra des *Martyrs* fut généralement peu favorable, et plus tard il devint encore plus sévère. La *Revue de Paris* avait, dans son compte rendu d'avril, fait la part du mérite et des défauts de cet ouvrage. Quelques mois après, elle en parla bien durement : « Voici (au Théâtre-Italien) Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti, non pas le Donizetti des *Martyrs*, ce musicien pâle et décoloré, sans force ni puissance, qui vise au sublime et n'atteint que le monotone, mais le véritable Donizetti [2], etc. »

Un juge excellent, le vénérable Delécluze, ne professait pas non plus une bien grande estime pour la pièce italienne, introduite à Paris par Tamberlick. « A l'exception de trois morceaux, en particulier le finale du second acte, cet opéra (*Poliutto*) n'est pas, dans son ensemble, un des meilleurs de Donizetti, et le style en est parfois en contradiction avec la nature du sujet. Cet ouvrage est donc de

1. *Journal des Débats*, 12 avril 1840.

2. *Revue de Paris*, octobre 1840, p. 69. — Un peu plus tard, le même recueil parlait encore avec beaucoup de sévérité du maestro : « Rien n'effraye cette facilité confiante. A vrai dire, elle s'inquiète peu du personnage qu'elle fait chanter : les sentiments extatiques de Polyeucte s'expriment un peu comme les plaintes amoureuses du pâtre de *l'Elisire*. » (*Revue de Paris*, novembre 1840, p. 145.)

ceux qui ont besoin d'être soutenus par une brillante exécution [1]. »

Suivant les journaux les plus bienveillants, *les Martyrs* n'obtinrent qu'un demi-succès; mais ils eurent, suivant d'autres, une pire destinée. On lit dans *la Revue des Deux-Mondes* (elle s'adresse à Scribe) : « Il semble que le triste échec des *Martyrs* aurait dû lui servir de leçon [2]. » Et dans la *Revue de Paris* : « *Les Martyrs* sont tombés à Paris comme en province [3]. »

Je n'attribue pas à Duprez le mauvais succès de l'opéra des *Martyrs* : je constate seulement qu'il n'en a rien pu tirer.

Halévy avait fait exécuter son *Drapier*, troisième partition qu'il avait donnée contrairement aux règlements, mais avec une autorisation spéciale. Ce privilége devait cependant avoir un terme. « L'année 1840, dit M. Léon Halévy, amena dans la situation de mon frère un changement qui lui fut pénible. Une direction nouvelle à l'Opéra, des combinaisons administratives, auxquelles il dut se soumettre, lui firent quitter la place de directeur du chant, cette place où il avait rendu de si grands services [4]. » Ces services, qui dataient de 1827, sont réels, et je m'associe volontiers à l'éloge donné par un frère. Mais les temps étaient changés.

Je ne veux pas oublier que les commencements d'Halévy furent pénibles, et que la fortune, comme la gloire, fut lente à le visiter. Ses fonctions à l'Opéra, modestement rétribuées, étaient pour lui une ressource que l'état de son budget ne

1. *Journal des Débats*, 9 mars 1863.

2. *Revue des Deux-Mondes*, 1840, t. XXIV, p. 296.

3. *Revue de Paris*, juillet 1844, p. 392. — « *Les Martyrs* ne réussirent pas. » (M. de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 204.)

4. *F. Halévy, sa vie et ses œuvres*, p. 32.

lui permettait pas de dédaigner[1]. Mais il est des sacrifices nécessaires, et je m'étonne qu'Halévy semble ne pas l'avoir compris. La position morale de l'auteur de *la Juive*, de *l'Éclair*, de *Guido*, était devenue inconciliable avec ses fonctions à l'Opéra. N'éprouvait-il pas quelque gêne à demander coup sur coup en sa faveur des infractions aux règlements? Avait-il besoin de la préférence de M. Duponchel pour donner de la valeur à ses œuvres? Il avait vu longtemps la carrière fermée devant lui : il l'avait ouverte à force de travail et de persévérance; une fois en possession des bonnes grâces du directeur, ne craignait-il pas qu'on ne l'accusât de vouloir la fermer aux autres? Certains journaux répétaient que ses pièces reparaissaient bien souvent sur l'affiche. Ses occupations à l'Opéra étaient d'ailleurs fort assujettissantes, et ne lui permettaient pas le recueillement nécessaire à l'étude. Halévy était devenu un artiste : il dérogeait à rester directeur de répétitions. Le moment était venu où sa plume devait lui suffire; il fallait opter entre l'art et l'administration. La gloire était là pour s'ajouter au revenu.

Nous avons vu les faits et gestes de M. Duponchel. Tel est l'homme qui avait acheté le droit de régler les destinées de notre première scène lyrique, de la musique théâtrale, d'un grand artiste. La stérilité, pour ne rien dire de plus, la stérilité de cette gestion frappait tous les yeux : le gouvernement était édifié, le public abandonnait ce théâtre qu'on avait vu si prospère, la presse ne cessait de déplorer un tel

1. M. Léon Halévy (ouvrage cité, p. 33) donne le tableau des traitements que son frère eut successivement au Conservatoire : ils étaient assurément bien modiques. Jusqu'à la fin de 1839, sa place de professeur de contrepoint et de fugue n'était que de 2000 francs. A l'Opéra, il avait, je crois, 5000 francs. Il était, de plus, logé au théâtre.

état de choses. L'œuvre de désorganisation était accomplie : M. Duponchel n'avait plus rien à faire à l'Opéra [1].

Les journaux les plus favorables à ce directeur n'avaient pas persévéré dans un éloge par trop compromettant. Ils ayaient d'abord donné des conseils, dont on n'avait tenu aucun compte : à la fin, leurs critiques étaient devenues très-amères. La mauvaise exécution, la rareté des opéras nouveaux, le mécontentement des compositeurs, l'insuffisance de la troupe, les obstacles qui s'opposaient à l'engagement de sujets nécessaires, voilà ce qui provoquait leurs fréquentes doléances et objurgations. Il s'y mêlait naturellement le regret du passé, l'évocation de glorieux souvenirs.

Je ne veux pas multiplier ces témoignages accablants, mais quelques citations sont nécessaires, tant pour fixer l'opinion publique sur une administration pleine de confiance, que pour dégager, du moins en partie, la responsabilité de l'administration suivante.

« L'Opéra traverse des temps difficiles.... La salle Lepelletier s'est changée en une véritable oasis [2]. »

« Il serait temps cependant que l'administration se décidât à faire moins de promesses et plus d'affaires. Il règne à l'Opéra une fausse activité qui n'aboutit à rien. On rassemble à tout moment les comités d'audition; on fait venir là Cherubini et Meyerbeer, pour leur demander des avis, qu'on s'empresse de ne pas suivre [3]. »

1. Dès la fin de 1838, il avait été question de la retraite de ce directeur. « Si l'on en croit le bruit qui court, M. Duponchel, las d'une autorité que l'on s'arrache, et d'une administration où il n'administre guère, s'effacerait dans un de ces emplois plus modestes qu'il occupait jadis. » (*Revue de Paris*, octobre 1838, p. 80.)

2. *Revue de Paris*, juin 1838, p. 216.

3. *Revue de Paris*, juillet 1838, p. 295.

« L'Opéra continue à se laisser oublier [1]. »

« Nous avons lieu d'espérer que le voisinage continuel des chanteurs italiens fera sortir l'Académie royale de Musique de cet état de somnolence où l'administration de M. Duponchel l'a plongée [2]. »

Faut-il spécifier les griefs? Voici ce qu'on dit de la composition des spectacles, de l'infidélité des affiches, des congés donnés au public.

« L'Opéra s'est décidé à mettre un terme à ces représentations incroyables, qui, depuis le départ de Duprez, se succédaient avec une si curieuse persistance, et semblaient vraiment tenir de la gageure [3]. »

M. Duponchel n'a pas conservé ce respect traditionnel pour le public, qui consiste à maintenir les spectacles annoncés. Un recueil disait un jour : « L'Opéra ne sait toujours ni ce qu'il veut, ni ce qu'il fait : on ne peut guère plus compter sur son affiche que sur le temps; il suffit qu'elle annonce une pièce pour qu'on en joue une autre [4]. »

Une chose plus étonnante encore, c'étaient les *relâches* donnés à l'Opéra. Cette triste innovation se constata dès l'année 1837. « Sous toutes les précédentes administrations, quelques artistes ont été jouer à la cour, soit à Fontainebleau, soit à Compiègne, et pour cela le théâtre ne faisait pas relâche le jour où il se devait au public [5]. » Autrefois, quand

1. *Revue de Paris*, octobre 1838, p. 79. — La presse, comme le public, oubliait l'Opéra. Voilà pourquoi je puise mes citations dans l'unique recueil qui veuille bien s'occuper de ce théâtre. Je remarque que, pendant toute l'année 1840, la *Revue des Deux-Mondes* ne parle de l'Opéra qu'une seule fois, au mois de décembre.

2. *Revue de Paris*, août 1839, p. 145.

3. *Revue de Paris*, juillet 1838, p. 148.

4. *Revue de Paris*, octobre 1839, p. 285.

5. *Courrier des Théâtres*, 3 juin 1387.

Nourrit était en tournée, l'administration savait encore trouver des représentations. En 1838, ce n'est plus la même chose. « L'absence de Duprez dérange les combinaisons de M. Duponchel [1]. »

« L'absence de Duprez est vivement sentie à l'Opéra : les spectacles sont nuls, ou les affiches annoncent RELACHE [2]. »

« Cette semaine, une indisposition de Duprez n'a pas permis de représenter *les Huguenots*, annoncés sur l'affiche, et une foule considérable s'est trouvée fort désappointée à l'heure de l'ouverture [3].... Il est extrêmement fâcheux que l'indisposition ou la maladie d'un chanteur rendent impossibles les représentations. Un tel état de choses ne saurait subsister sans amener la ruine de l'Académie royale de Musique [4]. »

Un autre journal montre d'une manière encore plus frappante les misères de ce mois : « En moins de quinze jours deux *relâches* à l'Académie royale de Musique, à cause de M. Duprez [5]. »

N'est-il pas curieux de voir M. Duponchel, qui, en 1836, frémissait à l'idée qu'un sujet d'une santé si heureuse et de si bonne volonté qu'Adolphe Nourrit, pouvait tomber malade, accepter si facilement à cette heure la honte de fermer un théâtre pour lequel il est subventionné, c'est-à-dire de manquer à un service public, quand un contre-temps vient surprendre son imprévoyance?

Pendant les années de gloire de l'Opéra, l'exécution générale ne laissait rien à désirer. Il est nécessaire qu'il en soit

1. *Revue de Paris*, juin 1838, p. 217.
2. *Gazette musicale de Paris*, 24 juin 1838.
3. Mario, prêté au Théâtre-Italien, n'avait pu jouer Robert.
4. *Gazette musicale de Paris*, 20 octobre 1839.
5. *Revue de Paris*, octobre 1839, p. 212.

ainsi : le talent exceptionnel de quelques artistes ne saurait racheter l'inconvénient des ensembles défectueux. Il paraît que, peu de temps après le départ de Nourrit, les masses chorales ne se recommandèrent plus par la même précision. Dès le début de Duprez dans *les Huguenots*, en mai 1837, *le Moniteur* disait : « Les chœurs ont été déplorables, comme les danses. Il suffit de signaler pareilles choses à M. Duponchel pour qu'il y porte son attention d'artiste et de directeur [1]. »

La *Revue de Paris* revint bien des fois sur les défauts de l'exécution, qui déshonoraient l'Académie de Musique. « Lorsque, par intervalle, un petit opéra de Rossini ou de Meyerbeer parvient à se glisser dans le répertoire, c'est prodige comme on l'exécute. Ainsi, l'autre soir, il n'y a pas d'outrage que *Guillaume Tell* n'ait eu à subir: les chœurs vociféraient, les chanteurs sortaient à tout moment de la mesure, ou plutôt s'obstinaient à n'y point entrer, et, au milieu de ce sabbat effréné de fausses notes, la grande voix de Duprez semblait seule rendre hommage au soleil éternel de cette musique [2]. »

Le même recueil parle d'une autre représentation de *Guillaume Tell*. « De l'exécution générale, vraiment on n'en saurait parler... Quant aux chœurs, il est juste de dire que, d'un bout à l'autre de la partition, ils ont chanté faux [3]. »

La partition des *Huguenots* n'était pas mieux traitée. « La centième représentation des *Huguenots*, dont on a fait si grand bruit dernièrement, n'a guère servi qu'à prouver une

1. *Le Moniteur*, 22 mai 1837. — N'oublions pas que *le Moniteur*, sans subir le joug de la direction, lui était favorable.

2. *Revue de Paris*, août 1838, p. 294.

3. *Revue de Paris*, septembre 1838, p. 293.

chose, à savoir : que les chœurs, l'orchestre et les chanteurs, fatigués d'avoir exécuté quatre-vingt-dix-neuf fois le chef-d'œuvre de Meyerbeer, n'en comprenaient plus ni la mesure, ni l'intonation, ni le sens... A la dernière représentation de *Don Juan*, les chœurs ne daignaient pas tenir compte des mouvements, les chanteurs allaient au hasard ; on n'entendit jamais chose pareille, jamais la musique de Mozart ne fut mise en pièces de la sorte [1]. »

La négligence avec laquelle étaient exécutés les morceaux d'ensemble n'était pas faite pour encourager les compositeurs. La *Revue de Paris* voit là une des causes qui les éloignaient de l'Académie royale de Musique.

« Il a suffi des deux représentations dont nous venons de parler (l'une de *Robert*, l'autre des *Huguenots*) pour décider l'illustre auteur de *Robert le Diable* et des *Huguenots* à garder son chef-d'œuvre en portefeuille [2]. »

« La répugnance que montrent les hommes de talent à écrire pour l'Opéra vient en partie de l'exécution imparfaite qui les y attend [3]. »

Suivant la réserve faite ici par le rédacteur, il y avait encore d'autres causes, qu'il est inutile, pour le moment, de rechercher.

Cette troupe célèbre de l'Opéra, cette troupe laborieusement composée et soigneusement conservée, M. Duponchel semblait avoir pris à tâche de la dissoudre. La maladie et la mort y avaient fait aussi des vides. Le directeur ne comblait pas les lacunes qu'on ne cessait de lui signaler ; il introduisait dans ces cadres incomplets des nullités ou des éléments discordants.

1. *Revue de Paris*, juillet 1839, p. 279.
2. *Revue de Paris*, octobre 1839, p. 286.
3. *Revue de Paris*, juin 1840, p. 149.

Une longue habitude, une communauté d'études et de succès, avaient établi une sorte de fraternité entre les membres de l'ancienne troupe. Mais depuis 1837, on n'avait plus qu'une troupe sans unité, et qui pis est, sans union. Duprez avait apporté la dissension à l'Opéra. Des amours-propres se trouvèrent froissés: c'était un malheur; on ne se fit pas faute de les irriter: c'était un grand tort.

Quelques mois après le début du nouveau ténor, un journal disait: « Le succès de Duprez jette le trouble et la consternation dans la troupe de l'Opéra... c'est à qui ne paraîtra pas avec Duprez [1]. » Un an plus tard, il disait encore : « Pendant que tous ces petits amours-propres se remuent dans leurs centres, que fait l'administration ? Où se tient la volonté qui gouverne [2] ? »

Nourrit avait gâté l'administration de l'Opéra. Toujours prêt à jouer, soit pour son compte, soit pour remplacer des camarades, chanteurs ou danseuses, il lui offrait des facilités dont elle se vit privée tout d'un coup. Elle dut compter avec Duprez, et dans ces relations, elle n'eut pas toujours ses aises. On avait donné à cet artiste une haute position, une position presque dictatoriale, dont il pensait bien faire usage pour assurer son avenir. Il ne voulait pas que la direction renouvelât l'histoire de 1836 : un premier sujet et des doubles, rien de plus n'était nécessaire pour l'emploi de ténors. Nous avons raconté et expliqué la courte apparition de Mario de Candia à l'Académie royale de Musique. Duprez n'admettait pas un double, je ne dis pas qui pût l'effacer, mais qui lui fît ombrage. Tous les acteurs qui chantèrent *Robert* et le *Comte Ory* durent se tenir à distance.

1. *Revue de Paris*, mai 1837, p. 309.
2. *Revue de Paris*, mars 1838, p. 277.

La *Revue des Deux-Mondes* citait l'exemple de Mario pour rendre défiants les sujets auxquels l'administration de l'Opéra faisait des avances : « L'exemple de M. de Candia, cette noble voix dont on pouvait tirer un si grand parti et qu'on laisse se rouiller dans l'inaction, est là pour tenir en respect les volontés les plus déterminées [1]. »

Si quelqu'un régnait à l'Opéra, c'était Duprez. C'est pour lui complaire que l'administration prenait des mesures pénibles à d'anciens serviteurs. Les journaux le savaient, et ne s'en taisaient pas. « Nous voudrions bien ne pas voir intervenir Duprez dans toutes ces querelles ; mais le fait est que l'influence du grand chanteur devient de jour en jour plus exigeante, et finira, si l'on n'y prend garde, par compromettre gravement les intérêts de l'Opéra [2]. »

Cette triste décadence de l'Opéra avait été trop rapide pour que le souvenir de sa splendeur ne revînt pas à la critique musicale. On opposait le passé au présent ; on glorifiait la troupe qui avait établi tant de beaux succès, et en particulier l'acteur qui avait puissamment contribué à toutes ces victoires ; le nom de Nourrit était rappelé avec admiration, avec regret, avec sympathie.

« Voilà donc l'Opéra tel qu'on nous l'a fait, une entreprise sans but, sans unité, sans système, livrée à tous les hasards de la fortune, le Théâtre-Italien moins sa troupe, son répertoire, le Théâtre-Italien sans cantatrice, avec un baryton et un ténor pour toute richesse ! Cependant nous nous souvenons d'un temps où l'Opéra avait un genre à lui, dont il se faisait gloire, un genre à la fois dramatique et musical, importé par Gluck, continué par Spontini, un genre auquel

1. *Revue des Deux-Mondes*, 1840, t. XXII, p. 887.
2. *Revue de Paris*, mai 1839, p. 143.

le plus grand maître de cette époque, Rossini lui-même, voulut se conformer dans *Guillaume Tell*, et que depuis, Meyerbeer restaura à la sueur de son front. De tant de travaux et de nobles tentatives que reste-t-il aujourd'hui ? Que sont devenus les chefs-d'œuvre des maîtres, que sont devenus ces chanteurs dont l'individualité disparaissait dans l'ensemble de l'exécution ? Vous êtes sorti de votre route naturelle, vous vous êtes recruté en dehors de votre loi d'existence, de sorte que maintenant vous avez un théâtre où règne la confusion des styles et des langues; mais l'Opéra français, le théâtre de Gluck, de Spontini, de Rossini, de Meyerbeer et d'Auber, l'Académie royale de Musique n'existe plus [1]. »

La *Revue de Paris* rappelait souvent les anciennes splendeurs de l'Opéra : « Nourrit, Dérivis, Levasseur, Mmes Damoreau, Falcon, Dorus, présentaient un ensemble de talents merveilleux, une échelle de voix précieuse pour la bonne exécution de la musique. On les a vus manœuvrer dans *Guillaume Tell*, *Robert*, *Don Juan*, *les Huguenots* [2]. »

« Qu'a-t-on fait de Nourrit, de Taglioni, des chefs-d'œuvre de Rossini et de Meyerbeer, de tout enfin ce qui faisait la gloire et la magnificence de l'Opéra [3] ? »

Et dans un article consacré au regret de Mlle Taglioni, ce nom en rappelait naturellement un autre. « Lorsque la disgrâce incroyable de ce pauvre Adolphe Nourrit (autre grand artiste jeté en pâture aux petites ambitions et aux petites intrigues !) eut ouvert les yeux à la foule, lorsque le public

1. *Revue des Deux-Mondes*, 1840, t. XXIV, p. 881.

2. *Revue de Paris*, 13 juillet 1844, p. 366. — La date de cet article n'empêche pas qu'il se réfère ici au passé. Je reconnais la main de Castil-Blaze à l'omission de *la Juive* dans l'énumération des grands opéras, et à l'expression que j'y trouve d'*opéra-franconi*.

3. *Revue de Paris*, août 1839, p. 75.

put s'apercevoir que ses artistes ne le quittaient pas, mais qu'une administration maladroite le privait de ses artistes, il y eut une soudaine réaction en faveur de Mlle Taglioni [1]. »

« Il est, en vérité, affligeant de voir à quel état de décadence est tombée notre première scène lyrique. Que reste-t-il du personnel jeune et plein d'avenir qui la soutenait il y a six ans! Faute de soins intelligents, bien des voix merveilleuses se sont tues, bien des inspirations, qui ne demandaient qu'à poindre, se sont éteintes. Nourrit, ce chanteur si puissant et si sympathique, est allé mourir loin de nous, prêtant l'oreille jusqu'à son dernier jour pour écouter si de France aucune voix ne l'appellerait [2]. »

Ainsi la lumière était faite. Les destinées de l'Opéra, de la musique lyrique, des grands artistes, être livrées à l'*initiative* inintelligente de M. Duponchel! cela paraissait désormais à tout le monde une chose monstrueuse; M. Duponchel était un directeur *usé*. Mais son privilége devait encore durer plusieurs années [3]. S'il ne se prévalut pas de son droit, il y a apparence que le caissier lui conseilla cette modération : un industriel ne se retire pas quand il fait de bonnes affaires. Enfin on annonça vers la fin de mai que M. Duponchel allait cesser d'être à la tête de l'Opéra. Voici comment un journal bien informé rend compte de cette révolution, et des petits arrangements qu'elle nécessita :

« Au 1er juin prochain, M. Léon Pillet sera directeur à ses risques et périls. M. Duponchel reprendra la mise en scène, aux appointements de 20 000 francs. M. Édouard

1. *Revue de Paris*, juillet 1840, p. 298. — Cet article porte pour signature d'autres initiales que celles de Castil-Blaze.

2. *Revue de Paris*, septembre 1840, p. 298.

3. Ce privilége, prorogé pour six ans en novembre 1836, devait le conduire jusqu'en 1842.

Monnais passera commissaire royal.... M. Duponchel garde son appartement à l'Opéra; mais M. Léon Pillet, ayant besoin d'en occuper un dans ce bâtiment, vu sa qualité de directeur, prendra celui de M. Halévy, qui donne, par contre-coup, sa démission de maître de chant, et va se livrer exclusivement à la composition. Le théâtre fermera le 15 du mois, pour vaquer à la restauration de la salle. On y consacrera 60 000 francs. La réouverture aura lieu le 1er juillet[1].»

La place de *commissaire royal* était occupée depuis 1835 par M. Léon Pillet. Le commissaire royal, ainsi que la Commission de surveillance, était dans une position fausse, et ne pouvait pas faire grand bien. Il tenait le gouvernement au courant de ce qui se passait au théâtre : voilà l'utilité de ses fonctions. Il aurait empêché ou fait cesser les énormités, en les dénonçant au pouvoir. Du reste, son intervention se bornait à des conseils, qu'on suivait s'ils convenaient. Il ne pouvait en être autrement : l'État avait affermé l'Académie royale de Musique; l'autorité restait et devait rester à celui qui payait.

L'héritage laissé par M. Duponchel différait beaucoup de l'héritage laissé par M. Véron. Au moment de sa démission, Nourrit écrivait : « Quand M. Duponchel a pris l'Opéra, tous les rouages en étaient réglés, et la machine pouvait marcher seule[2]. » C'était le contraire en 1840 : elle ne marchait plus, malgré tous les efforts du machiniste. Aussi trouvait-on une sorte d'héroïsme à se charger d'une pareille

1. *Gazette musicale de Paris*, 24 mai 1840. — Le marquis de Las Marismas continua d'être l'infatigable soutien d'une entreprise qui, après avoir été brillante, devenait très-onéreuse. Mais, comme M. Léon Pillet ne lui inspirait que la moitié de la confiance qu'il avait eue en M. Duponchel, il réduisit sa commandite à 150 000 francs, au lieu 300 000. (Voir *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 211.)

2. Lettre du 19 octobre 1836.

commission. Un journal disait : « L'administration de l'Opéra change de mains au moment où toutes les difficultés et tous les embarras qui peuvent entraver la marche d'un théâtre surgissent de tous côtés. Il faut sans doute au nouveau directeur du courage et une grande confiance en son habileté pour entreprendre une aussi rude tâche. Chez les chanteurs, comme chez les compositeurs, toute voix, toute verve semblent éteintes; le public s'est éloigné; et, pour le ramener, où trouver des partitions? où trouver des artistes qui les exécutent? Le répertoire et le personnel de l'Académie royale ont besoin d'être renouvelés[1]. »

Le jugement d'une autre Revue est identique : « Prendre l'Opéra dans les circonstances présentes est un acte de courage dont il faut tenir compte. Jamais, en effet, la situation n'a été plus grave, jamais les embarras et les difficultés de toute espèce ne se multiplièrent davantage. Les partitions et les chanteurs manquent, et le découragement est partout[2]. »

M. Pillet osa accepter une succession aussi embarrassée. Son but n'était pas de faire fortune; il n'avait pas non plus la présomption de promettre une réforme radicale de l'Opéra. Esprit vif, intelligence cultivée, caractère charmant, il se chargea de cette direction parce que ses amis, qui étaient au pouvoir, avaient besoin de lui. Ils connaissaient son désintéressement, ses goûts littéraires, sa passion pour l'art, j'entends l'art véritable et non pas l'art de M. Duponchel; sa position de commissaire royal l'avait familiarisé avec l'administration du théâtre. Le ministre fut charmé de le trouver, et ce choix fut sanctionné par l'opinion publique.

M. Duponchel resta pendant quelque temps avec M. Léon

1. *Revue de Paris*, juin 1840, p. 149.
2. *Revue des Deux-Mondes*, 1840, t. XXII, p. 883.

Pillet, borné aux attributions qui lui avaient été laissées, c'est-à-dire le soin de la mise en scène. Mais celui qui a trôné longtemps ne se résigne pas facilement à une position secondaire. M. Léon Pillet avait d'autres vues, et il commandait. La conclusion était inévitable. « Après dix-huit mois de codirection, M. Duponchel et M. Pillet s'entendaient comme le premier jour, c'est-à-dire pas du tout : il demeurait constant, avéré, que le fauteuil de la direction était trop petit pour deux directeurs. Le 21 novembre 1841, M. Duponchel abandonna à M. Pillet sa moitié de fauteuil [1]. »

M. Léon Pillet débuta dans sa nouvelle carrière d'une manière fort heureuse. D'abord il se rendit à Ems, pour tâcher d'obtenir la nouvelle partition [2] de Meyerbeer. Le maestro la lui promit sans doute, mais à de certaines conditions : il fallait compléter la troupe laissée par son prédécesseur.

L'engagement de Mario était une idée de M. Duponchel. Il y tenait, quoiqu'il eût bien vu comment fonctionnait cette combinaison. Comme elle était, aux yeux de tous, condamnée par les faits, M. Pillet dut pourvoir au remplacement du ténor italien en engageant Marié. Élève de Choron, c'est-à-

1. M. de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 262.

2. M. Henri Blaze de Bury (*Meyerbeer et son temps*, p. 134) nous a appris que la partition de *l'Africaine* a été commencée avant celle du *Prophète*. Il paraît néanmoins qu'il s'agissait ici du *Prophète* : ce qui n'empêche pas d'ailleurs que le compositeur n'ait travaillé antérieurement à l'autre. Dans *la France littéraire* de 1840, M. Roger de Beauvoir annonçait (t. III, p. 58) ce voyage de M. Léon Pillet, et il ajoutait : « Nous attendons avec impatience de nouvelles partitions de l'illustre compositeur ; tout ce que nous pouvons dire, c'est que sous ses doigts la partition du *Prophète* n'est peut-être pas si loin d'éclore. » M. de Boigne a dit aussi : « Ce *Prophète*, après lequel M. Pillet avait vainement dépensé tant de voyages et de correspondances. » (*Petits mémoires de l'Opéra*, p. 338.)

dire excellent musicien, cet artiste s'était distingué à Metz, et deux théâtres, l'Opéra-Comique et le Théâtre de la Renaissance, se le disputaient, même devant les tribunaux. L'Opéra les mit d'accord en s'adjugeant l'artiste convoité. Marié était une acquisition non-seulement précieuse, mais nécessaire, puisque Duprez non-seulement ne chantait pas tous les rôles du répertoire, mais avait besoin d'un aide pour ceux qu'il s'était réservés jusqu'alors [1]. Toutefois Duprez n'était pas d'humeur à sacrifier ses droits, et il se montra peu disposé à laisser son jeune auxiliaire créer un rôle nouveau. Je ne m'en étonne pas, et rien n'est plus naturel. C'est par une abnégation exagérée qu'Adolphe Nourrit avait consenti à partager avec un rival son droit de créer des rôles. Duprez comprenait que permettre à un nouveau venu de monter à sa place sur un char de triomphe, c'était signer sa déchéance. Il aimait mieux être insuffisant dans ses nouvelles créations que de permettre à son double de se substituer à lui.

Marié débuta en juin 1840, pendant une tournée de Duprez. Il obtint un brillant succès dans le rôle d'Arnold [2], ce rôle qui paraissait la propriété de Duprez, puis dans celui d'Éléazar. Mais, tenu toujours en sous-ordre, il se dégoûta, et quitta l'Académie de Musique. Il parcourut les départements, alla en Italie, où il se fit une voix de baryton, c'est-

1. « En 1840, Marié fut engagé par l'administration de l'Opéra pour chanter les principaux rôles, en remplacement de Duprez, qui commençait à se fatiguer. » (M. Fétis, *Biographie universelle des Musiciens.*)

2. Le *Journal des Débats* (21 juin) fit un bel éloge du jeune débutant. « Les débuts de Marié dans le répertoire de Duprez excitent de plus en plus l'attention et l'intérêt du public.... Marié approche de Duprez dans *Asile héréditaire*.... L'Opéra, grâce à l'acquisition qu'il vient de faire de ce jeune chanteur, a des éléments de succès et des motifs de sécurité qu'il n'avait point lorsque tout le répertoire reposait sur Duprez. »

à-dire où il se gâta la voix. Sa carrière fut manquée, parce que de très-belles qualités ne trouvèrent pas de bonnes conditions pour se produire [1].

Voilà donc Marié immolé, comme l'avait été M. de Candia. Bien d'autres y passeront.

C'est à tort qu'on a reproché quelquefois le départ de Mario à M. Léon Pillet. Comme sa présence à l'Opéra déplaisait à Duprez, il devenait un embarras pour le théâtre. De plus, et cette raison suffit, Mario ne voulait pas rester à l'Opéra dans l'humble position où on voulait le laisser. Castil-Blaze connaissait bien les vœux du jeune ténor : « Mario ne se plaisait pas du tout à l'Académie de Musique. Le directeur, M. Pillet, n'avait d'autre désir que celui de signer le congé d'un chanteur plein d'avenir. Lorsque l'on est du même avis, il est fort aisé de s'entendre [2]. » Tandis que Mario était fêté aux Italiens, il tenait encore à l'Opéra par son engagement. La séparation définitive n'eut lieu qu'en janvier 1841. M. Duponchel eut la satisfaction de ne pas se déjuger.

M. Pillet rendit un autre service à l'Opéra : il engagea un artiste distingué, Barroilhet, dont le talent avait été consacré par ses triomphes à Naples [3]. Ce baryton se trouvait alors engagé à *la Renaissance*, mais ce théâtre venait de cesser d'exister. Dans ce temps de détresse de l'Opéra, Barroilhet fut peut-être son plus ferme soutien.

1. M. Fétis a écrit sur Marié ces lignes très-flatteuses : « C'est ainsi qu'un vrai talent de sentiment et de distinction fut perdu et ne parut jamais ce qu'il valait, parce qu'il ne fut compris ni par les directeurs de théâtres, ni par la critique vulgaire. » (*Biographie universelle des Musiciens.*)

2. *L'Académie impériale de Musique*, t. II, p. 264.

3. « En 1840, M. Pillet n'eut pas la main trop malheureuse. Il engagea Barroilhet, etc. » (M. de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 216.)

Je suis parvenu à la limite que je m'étais fixée ; j'ai fait connaître la gestion de M. Duponchel et les belles années de Duprez. M. Duponchel va se retirer, mais Duprez restera. Il faut mesurer le chemin que cet artiste a fait depuis trois ans. A chaque rôle qu'il créa, j'ai montré, par des témoignages irrécusables, ce qui lui manquait : il s'agit de constater l'état dans lequel il se trouve maintenant pour soutenir le répertoire. Ses anciens défauts se sont aggravés, et son art ne réussit plus à les dissimuler ; de nouveaux se sont produits.

Le besoin qu'il avait de ralentir les mouvements, déjà remarqué à l'époque de *Guillaume Tell*, est devenu plus impérieux et plus choquant.

Dès ses premiers débuts, on vit qu'il lançait avec effort les notes élevées. En 1840, il atteignait les mêmes notes avec plus de difficulté, et, ne pouvant modérer son émission, il se faisait reprocher de plus en plus ses éclats de voix. En même temps, les notes abandonnées à elles-mêmes étaient sourdes [1].

La fatigue n'avait pas tardé à se faire sentir. Plus Duprez faisait d'efforts pour être digne de sa réputation et de l'attente publique, plus il compromettait son organe. Un an après son début, un recueil bienveillant pour l'artiste disait : « Pour peu que ce succès désastreux (de *Guido*) se confirme, Duprez pourra bien, d'ici à deux mois, aller rejoindre Mlle Falcon en Italie [2]. »

1. Un journal disait, en parlant de Duprez dans le rôle d'Arnold : « Ou vous entendez une clameur de Stentor, ou vous n'entendez rien. » (*Revue de Paris*, août 1839, p. 74.)

2. *Revue de Paris*, mars 1838, p. 125. — Et un an après, à propos d'une représentation de *Guillaume Tell* : « Sa voix, qui lui avait fait défaut à plusieurs reprises dans le cours de la représentation, etc. » (Juin 1839, p. 208.)

« Duprez n'est plus ce qu'il était : sa voix s'appesantit et diminue ; deux ans de labeurs excessifs ont accablé le grand chanteur [1]. »

« De temps à autre, Duprez reparaît dans ses *principaux rôles*, moins pour triompher, comme autrefois, que pour donner au public la certitude de sa déchéance [2]. »

M. Berlioz, louant le débutant Marié dans le grand duo des *Huguenots*, écrit : « Et sa dernière exclamation, que Duprez a tant de peine à achever aujourd'hui, à cause du *si bémol* de poitrine qui la termine [3], n'a fait que lui donner l'occasion de couronner son succès [4]. »

MM. Diday et Pétrequin ont écrit leur Mémoire sur la voix sombrée à l'occasion de Duprez. C'était au commencement de 1840. Les critiques qu'ils font de ce genre de voix atteignent en même temps l'artiste. En voici deux qui lui sont positivement adressées ; les auteurs signalent en lui l'impossibilité d'adoucir et de soutenir les sons à l'aigu : « Malgré tout l'artifice dont les chanteurs usent pour dissimuler le dépérissement de leur voix, la circonstance où il commence à paraître est précisément celle où la théorie nous a enseigné que se trouvent les plus grands obstacles à vaincre, c'est-à-dire lorsqu'on veut affaiblir les sons aigus. Et en écoutant tout récemment un célèbre ténor, c'est dans la difficulté qu'il éprouve à filer les notes hautes que nous avons

1. *Revue des Deux-Mondes*, 1839, t. XIX, p. 882.
2. *Revue de Paris*, octobre 1840, p. 303.
3. Sur la finale de l'exclamation : *Dieu secourable!* (L. Q.)
4. *Journal des Débats*, 19 juillet 1840. — Un an auparavant, un journal vantait, non sans quelque allusion, dans deux ténors de l'Opéra-Comique, les qualités qui manquaient au premier sujet de l'Opéra : « En moins d'un mois, l'Opéra-Comique nous en a fait entendre à lui seul deux magnifiques. Masset possède des notes élevées d'une sonorité parfaite ; les cordes basses de Marié sont excellentes. » (*Revue de Paris*, octobre 1839, p. 212.)

vu le premier signe et de la vérité de nos assertions et de la perte inévitable de sa voix sombrée. »

Abusés par le succès de l'*ut* de poitrine, bien des gens attribuèrent au système du sombré le pouvoir de développer la voix à l'aigu. Écoutons MM. Diday et Pétrequin : « C'est une erreur de croire que le sombré donne des notes à l'aigu. C'est le contraire.... Les sons auxquels le chanteur pourrait atteindre par le mécanisme ordinaire ne seront plus obtenus en sombrant. »

Parmi les réserves que la critique avait faites tout d'abord dans l'éloge de Duprez, nous voyons les intonations fausses. Castil-Blaze en parle dans son premier compte rendu [1]. *Le National de* 1834 signale aussi ce défaut dans son article (4 août 1837) sur le début de Duprez dans *la Juive* [2]. Il est vrai qu'alors il se produisait dans des circonstances exceptionnelles, lorsque l'artiste rencontrait, à l'aigu, un passage dans lequel il lui fallait forcer son organe pour obtenir l'effet désiré. Le déclin se manifesta par l'aggravation de ce défaut. La *Revue de Paris* eut à y revenir bien des fois. On va voir que le reproche était devenu très-fréquent en 1839.

« La voix de Duprez s'altère ; outre que son intonation devient de jour en jour moins juste, il est impossible de ne pas être frappé du travail excessif que lui coûte la simple émission du son [3]. » — « Duprez chante aujourd'hui plus

1. « Ces tons aigus de Duprez sont un peu tiraillés..., et leur justesse n'étant pas toujours irréprochable, etc. » (*Revue de Paris*, avril 1837, p. 349.)

2. « Les notes hautes sont soutenues avec peine.... Dans cette lutte de l'artiste contre l'homme, le premier succombe parfois, et alors la voix manque de justesse. » Et dans *la Muette :* « Cet effort n'aboutit qu'à produire un son faible et étriqué, quand le bonheur veut qu'il ne soit pas faux, ce qui arrive quelquefois. » (*Le National*, 28 septembre 1837.)

3. *Revue de Paris*, juin 1839, p. 70.

bas que jamais [3]. » — « Sa voix, presque toujours basse d'un demi-ton, le trahit par intervalles [2]. » — La voix de Duprez, accablée sans doute par les efforts exagérés auxquels elle se livre depuis trop longtemps, s'est presque toujours maintenue au-dessous du ton [3]. »

M. Berlioz dut avouer ce signe de décadence lorsqu'il fut devenu très-frappant. Rendant compte des *Martyrs*, il dit sans ambages : « Duprez a presque constamment chanté *trop bas* [4]. »

Les théoriciens, musiciens et physiologistes, reconnaissent et établissent que les voix qui se forcent arrivent nécessairement à ce résultat. « Forcer la voix, dit J. J. Rousseau, c'est excéder, en haut ou en bas, son diapason, ou son volume, à force d'haleine; c'est crier, au lieu de chanter. Toute voix qu'on force perd sa justesse : cela arrive même aux instruments où l'on force l'archet ou le vent; et voilà pourquoi les Français chantent rarement juste [5]. »

C'est là, en particulier, un inconvénient inhérent à la méthode de la voix sombrée. Il est signalé par MM. Diday et Pétrequin : « Nous savons qu'avec le sombré pur, il serait impossible de faiblir une note suraiguë sans qu'elle baissât.... En employant la voix sombrée, on devra constamment chanter avec force, et l'on ne pourra faiblir les notes suraiguës sans craindre de baisser le ton. »

Nous pouvons encore invoquer le témoignage important de M. le docteur Segond. « Si on attaque les notes élevées de la voix de poitrine, il y a difficulté à soutenir la tonalité;

1. *Revue de Paris*, juillet 1839, p. 279.
2. *Revue de Paris*, août 1839, p. 74.
3. *Revue de Paris*, septembre 1839, p. 151.
4. *Journal des Débats*, 12 avril 1840.
5. *Dictionnaire de Musique*, au mot Forcer.

et, bien que l'individu chante habituellement juste, il a une tendance invincible à baisser [1]. »

Tous les chanteurs célèbres qui pratiquaient la nouvelle méthode italienne se sont attiré le même reproche. Je me contenterai de citer Ronconi, virtuose de grand talent, artiste aux accents chaleureux et pathétiques, que nous avons admiré à Paris en 1843. Quelquefois Ronconi était longtemps avant de trouver le ton ; mais lorsqu'il y arrivait, il vous entraînait, et il se faisait pardonner ses tâtonnements.

Duprez, qui prenait pour ainsi dire son élan pour se jeter sur les notes élevées qu'il voulait faire ressortir, était exposé à toucher à côté [2]. C'était là encore un des écueils de la méthode. Dès les premières représentations, il ne put échapper à ces petites mésaventures des fausses notes. Il en fut souvent parlé, à mots couverts par les amis, plus librement par les autres critiques. Dans son article sur le premier début du nouveau ténor, Castil-Blaze reconnaît des *accrocs*, « qui disparaîtront, dit-il, dans un rôle nouveau, taillé en plein drap pour Duprez [3]. »

En 1837, j'assistais à une représentation de *Guillaume Tell*. Duprez chantait son air du quatrième acte. A la seconde reprise de la cabalette, après le point d'orgue sur le *sol dièse*, il voulut donner à son *gruppetto* sur le *sol* naturel (*Suivez-moi*) une énergie extraordinaire ; mais sa bonne

1. *Hygiène du Chanteur*, p. 213.

2. Le même fait se serait produit s'il avait voulu maintenir les mouvements accélérés indiqués par les compositeurs.

3. *Revue de Paris*, avril 1837, p. 351. — S'il était nécessaire d'expliquer le mot métaphorique par lequel Castil-Blaze a voulu gazer sa pensée, je trouverais chez cet auteur même un éclaircissement : « Lulli connaissait parfaitement la portée de ses croque-notes : il n'écrivait rien qui ne pût être dit, sans *accroc* bien apparent, par cette bande maladroite. » (*L'Académie impériale de Musique*, t. I, p. 67.)

volonté ne fut pas heureuse. Là-dessus un tonnerre d'applaudissements : la phalange dévouée faisait aux passages manqués un accueil aussi bruyant qu'aux passages réussis, et le public ne protestait pas ; il tenait compte à l'artiste de son désir de bien faire [1].

On désigne ces faux pas dans l'exécution par un vilain mot que je ne voudrais pas employer pour mon propre compte ; mais on va le trouver dans un passage que je tiens à citer, pour faire voir qu'entre la méthode de Rubini et celle de Duprez il y avait un abîme. « Lablache, me parlant un jour de Rubini, me dit : « Je ne me souviens pas, depuis « vingt-quatre ans que je chante avec ce grand artiste, d'a- « voir jamais surpris la moindre fatigue dans sa voix ; ja- « mais, à ma connaissance, il ne lui est arrivé de faire un « *couac* [2]. » C'est cette méthode que Nourrit pratiquait, et à laquelle Castil-Blaze rend hommage quand il dit que cet artiste pouvait « faire vibrer la note avec énergie, la contraindre de sortir pleine, *sans craindre aucun accident* [3]. »

Duprez sentait bien que, malgré ses efforts, il perdait ses avantages, et comme un artiste qui avait autant de ressources que d'énergie, il voulut les regagner d'une autre manière. Tant par le geste que par la voix, il exagéra l'expression des

1. M. Berlioz, voulant faire éviter cet accident à un imitateur de Duprez, lui donnait ce conseil : « Que Marié se garde de pousser si fortement (dans *Guillaume Tell*) l'*ut* aigu qu'il donne en voix de poitrine à la fin de ce même allegro : autrement le son se rompra deux fois sur trois ; l'expérience a dû l'en convaincre déjà. » (*Journal des Débats*, 21 juin 1840.)

2. M. Oscar Comettant, *Musique et musiciens*, p. 78. — Ce mot, que je ne trouve pas dans les dictionnaires modernes de musique, bien qu'il soit consacré dans la langue du théâtre, se trouve dans l'admirable *Dictionnaire de la langue française* de mon savant ami É. Littré. Il a aussi recueilli le mot *chat*, également connu, et qu'on peut voir dans une conversation fort gaie rapportée par M. Oscar Comettant, p. 477.

3. *Revue de Paris*, mars 1839, p. 288.

sentiments. Une partie du public accepta cette forme heurtée de l'art : un chanteur qui crie est pris pour un chanteur passionné, comme un acteur qui se démène passe pour un acteur chaleureux. Toutefois Duprez, une fois sur ce terrain, fut abandonné par tous les critiques.

« En cherchant à dissimuler, à force d'art, la fatigue de son organe, Duprez exagère son style, et son ampleur d'autrefois dégénère en emphase [1]. »

« Que Duprez y fasse attention : le public commence à rire de son geste et de son air plein d'emphase, défauts qui ont toujours existé, mais auxquels sa voix puissante et son grand style de chanteur n'avaient pas permis de prendre garde jusqu'à ce jour [2]. ».

« Que d'efforts, bon Dieu ! que de labeur, que de terribles contorsions sans résultat [3] ! »

Voici un nouveau critique, dont le jugement est de tout point conforme à celui de ses confrères. C'est à propos de la première représentation de *la Favorite*. « Après le succès obtenu par Duprez dans tous ses rôles, il est fâcheux que nous nous trouvions dans la nécessité de l'avertir, pour qu'il se mette en garde contre un défaut d'exagération dans celui-ci, où il a eu pourtant un éclair admirable à la fin du troisième acte. Soit que la voix de Duprez ait réellement besoin de repos, soit que ses moyens le trahissent, son jeu devient pénible par ses efforts ; on voit la lutte jusque dans les moindres plis de son masque. C'est, en général, une grave erreur que de donner à Duprez des mouvements frénétiques ou par trop passionnés : ce chanteur excelle dans la mélodie posée et dans le récitatif [4]. »

1. *Revue de Paris*, 3 juin 1839, p. 70.
2. *Revue de Paris*, août 1839, p. 74.
3. *Revue des Deux-Mondes*, t. XXIV, p. 880.
4. M. Roger de Beauvoir, *la France littéraire*, nouvelle série, 1840,

Ainsi les témoignages sont unanimes. Malgré son talent, qui reste entier, Duprez n'est plus le Duprez de 1837.

Je dirai peu de choses des temps postérieurs; mais je dois suivre rapidement l'artiste jusqu'à sa retraite, afin de donner une idée complète de sa carrière, qui, à l'Opéra, fut presque aussi longue que celle d'Adolphe Nourrit. Duprez ne rendra plus au théâtre les mêmes services. On lui donnera des aides, qui feront la grosse besogne. S'il continue d'être roi, il aura des maires du palais.

La position de Duprez resta la même; seulement M. Léon Pillet ne croyait pas en lui comme M. Duponchel.

Au mois de novembre 1840, Duprez joua le rôle de Robert, ce rôle devant lequel il reculait depuis quatre ans, et dont il avait essayé sans succès une partie aux fêtes de Fontainebleau, en 1837. Ses amis l'avaient dissuadé de cette tentative téméraire [1]. Je pense que, dans cette circonstance, Duprez, qui avait résisté aux vœux du public, céda aux nécessités de son emploi et aux exigences du directeur. Personne ne sait aujourd'hui que Duprez ait joué le rôle de Robert. L'essai fut aussi malheureux qu'il pouvait l'être : moins que jamais Duprez était en état d'aborder ce rôle redoutable [2]. Je ne veux pas tirer avantage de cet échec. En

t. III, p. 372. — En 1840, Duprez donnait des représentations au théâtre de Rouen. « Un artiste, interrogé sur la manière dont l'homme en congé comprend l'exécution musicale, a répondu : « C'est de l'opéra chanté sur la clef du mélodrame. » (M. Charles Maurice, *Histoire anecdotique du Théâtre*, etc., t. II, p. 203.)

1. Voir la *Revue de Paris*, octobre 1840, p. 303.

2. On peut voir le *Journal des Débats*, 6 décembre 1840. Dans un long article de la *Revue des Deux-Mondes* (1840, t. XXIV, p. 605), on lit cette phrase : « De là ses incertitudes de quatre ans, incertitudes qui devaient céder enfin au dénûment absolu où se trouve aujourd'hui le répertoire de l'Académie royale de Musique, céder surtout aux sollicitations de son amour-propre, piqué au vif à tout instant par les magni-

théorie, le rôle de Robert était dans l'emploi du ténor, mais effectivement il était en dehors des conditions de l'art du chanteur, et un chanteur pouvait le refuser sans compromettre sa réputation de virtuose.

M. Léon Pillet dirigeait l'Opéra depuis cinq mois, et son administration lui attirait des éloges. « M. Léon Pillet, disait M. Berlioz, en acceptant la direction de notre premier théâtre lyrique, a dû subir des chances défavorables, contre lesquelles il a lutté jusqu'à présent avec bonheur[1]. » Nous voici arrivés à un nouvel acte de sa gestion qui méritait de mieux réussir.

La fermeture du théâtre de la Renaissance laissait dans ses cartons une partition inédite de Donizetti, *l'Ange de Nisida*. Le maestro désira naturellement qu'elle fût accueillie par l'Opéra; et comme l'Opéra n'était pas en position de faire le dédaigneux, la pièce fut acceptée, à condition, bien entendu, qu'elle fût revue, refondue, agrandie par le musicien. On plaignait l'Académie de Musique d'être réduite à se fournir dans un pareil magasin[2]. Cependant *Robert le Diable* avait la même provenance, et, Adolphe Nourrit, Levasseur, Mlle Dorus aidant, l'Opéra ne s'était pas mal trouvé de cet emprunt.

L'Ange de Nisida devint *la Favorite*. Un acte, je crois, avait été ajouté, de peur que les trois actes ne fissent croire à un opéra-comique. L'ouvrage fut représenté le 2 dé-

fiques souvenirs que Nourrit a laissés dans ce rôle. Duprez ne joue ni ne chante Robert. » — Une personne, un musicien qui l'a entendu dans ce rôle, m'a dit que dans le célèbre passage : *Des chevaliers de ma patrie*, Duprez ralentissait le mouvement *de moitié*.

1. *Journal des Débats*, 6 décembre 1840.

2. « Qui eût dit cela à l'Opéra, il y a dix ans, qu'il s'enrichirait des dépouilles du Théâtre de la Renaissance? » (*Revue de Paris*, décembre 1840, p. 133.)

cembre 1840. Les rôles étaient confiés aux premiers sujets, Duprez, Levasseur, Mme Stoltz, avec l'adjonction d'une glorieuse recrue, Barroilhet.

Cette pièce offre, suivant l'opinion des bons juges, un des cadres les plus favorables à la musique [1]. La partition est une des meilleures de Donizetti. En écrivant le rôle de Fernand, l'habile maestro savait ce qu'il fallait à Duprez : c'est avec Duprez qu'il avait remporté la brillante victoire de la *Lucia*. Il montra la même adresse à faire ressortir les belles qualités de Mme Stoltz et de Barroilhet. Cet opéra semblait destiné à une belle fortune, qu'il n'obtint pourtant pas à son apparition [2]. Il faut s'en prendre au public, aux journaux, mais aussi un peu à l'exécution.

Donizetti portait la peine de sa fécondité; quelque heureuses que fussent ses inspirations, quelque grand travail qu'il s'imposât par exception, le public parisien ne le prenait pas au sérieux. Les auditeurs aimaient mieux en croire leurs souvenirs que leurs oreilles; les critiques continuaient leurs précédents feuilletons à l'égard d'un compositeur qui faisait effort pour devenir Français.

Dans le rôle de Fernand, Duprez rappela par instants son passé; mais, à côté de cela, il montrait qu'il n'était plus capable de soutenir le poids d'un grand rôle. Il fut donc applaudi, mais seulement dans les morceaux d'apparat. Il faut citer particulièrement la scène touchante du quatrième acte, où Mme Stoltz avait une si belle part du succès. Mal-

1. M. Berlioz, *Journal des Débats*, 6 décembre 1840; Castil-Blaze, *l'Académie impériale de Musique*, t. II, p. 263.

2. Castil-Blaze a manqué de mémoire quand il a écrit, en 1855 : « Musiqué par Donizetti, cet ouvrage (*la Favorite*) réussit admirablement. » (*L'Académie impériale de Musique*, t. II, p. 263.) Il faut en croire plutôt le Castil-Blaze de 1844 (*Revue de Paris*, 13 juillet).

heureusement Duprez n'obtenait ses grands effets qu'avec d'incroyables efforts, et la critique le lui dit avec une dureté qui a lieu de surprendre [1].

M. Roger de Beauvoir, dans un article où la critique est mêlée avec beaucoup de mesure à l'éloge, disait de cet artiste : « Soit que la voix de Duprez ait réellement besoin de repos, soit que ses moyens le trahissent, son jeu devient pénible par ses efforts ; on voit la lutte jusque dans les moindres plis de son masque. C'est en général une grande erreur que de donner à Duprez des mouvements frénétiques ou par trop passionnés. Ce chanteur excelle dans la mélodie posée et dans le récitatif : le refouler sur la vague incessante de l'orchestre, c'est compromettre sa nature. Elle est, grâce à Dieu, assez précieuse pour être plus sagement employée [2]. »

Mme Stoltz déploya dans le rôle très-favorable de Léonor tout ce qu'elle avait de talent : ce fut un de ses meilleurs rôles. Elle s'y montra une actrice pleine de chaleur et de sensibilité ; on applaudit vivement de beaux élans dramatiques ; mais la voix et la vocalisation laissaient à désirer, et son imperturbable assurance contribuait à lui aliéner la critique. Alors commença une chose bien regrettable : la voix de soprano disparut des partitions. « Voyez dès lors, dit Castil-Blaze, quel voile funèbre dut s'étendre sur l'ensemble vocal de nos opéras.... Plus de soprane, plus de musique vocale possible [3]. »

La faveur du public fut surtout pour Barroilhet. Une voix

1. Voici ce qu'on lit dans la *Revue de Paris* (décembre 1840, p. 135) : « Duprez n'a jamais hurlé d'une façon plus lamentable. » — Et dans une autre Revue : « Duprez, dans le rôle de Fernand, crie à s'égosiller. » (*Revue des Deux-Mondes*, 1840, t. XXIV, p. 880.)

2. *La France littéraire*, 1840, t. III, p. 372.

3. *L'Académie impériale de Musique*, t. II, p. 264.

bien timbrée, qu'il dirigeait avec beaucoup d'art, et le style large de l'école italienne, lui valurent, dès ce premier début, des éloges presque sans mélange. Levasseur n'avait qu'un rôle secondaire, un rôle de moine : il avait dû céder la place au jeune baryton.

En somme, *la Favorite* n'obtint qu'un succès de second ordre, et le compte rendu des journaux donnait moins de place à la louange qu'à la critique. Un mois ne s'était pas écoulé que la *Revue de Paris* disait : « L'Opéra continue de vivre médiocrement sur *la Favorite*[1]. » Donizetti fut très-affecté de cette froideur des Parisiens pour un ouvrage qu'il avait particulièrement soigné, et auquel il attachait une légitime importance.

Cependant *la Favorite* est une partition non-seulement vivante, mais glorieuse. Voici son histoire : pour obtenir son rang à Paris, elle dut triompher sur les théâtres de province. Laissons un ami de Donizetti raconter ces vicissitudes :

« *La Favorite*, à son origine, fut jugée une œuvre des plus médiocres. Aux premières représentations elle avait été condamnée ; la partition ne trouva pas même d'éditeur. Ce ne fut qu'après s'être assuré d'une vente à l'étranger qui équivalait au prix d'achat, que M. Maurice Schlesinger acquit, au prix de 12 000 fr., la musique de *la Favorite*. Cette fois, le jugement de la capitale fut cassé par la province. Tous les théâtres s'emparèrent du nouvel opéra ; partout il fut applaudi ; partout on le proclama digne de figurer au rang des plus beaux ouvrages du répertoire. On peut assurer que la province imposa *la Favorite* au public parisien[2]. »

1. *Revue de Paris*, décembre 1840, p. 275.
2. *Mes Souvenirs*, par M. Léon Escudier, p. 43. — 1863.

On voit que M. Escudier ne parle pas de Duprez, et ne le distingue pas de ceux qui ont laissé tomber la nouvelle partition.

Le mauvais accueil fait à *la Favorite* est constaté par un journal quatre ans après la première représentation. « *La Favorite*, d'abord reçue avec dédain, n'est-elle pas réhabilitée aujourd'hui, grâce au débordement des pauvretés qui l'ont suivie[1] ? »

Je veux dire quelques mots d'une représentation donnée par Duprez en 1841 pour son bénéfice. Elle était entièrement composée de fragments italiens. Voici le programme : le premier acte du *Barbiere*, les deux derniers actes de *Lucia*, le dernier acte d'*Otello*. Mais dans ces pièces qu'il affectionne, où il triomphait jadis, Duprez faiblit, Duprez succombe.

M. Henri Blaze de Bury a rendu un compte détaillé de cette représentation. Il y constate à chaque instant l'insuffisance du premier ténor. « Dans le duo du *Barbier*, Duprez faisait peine à entendre. On sentait qu'il était au supplice ; il suait sang et eau pour ralentir le mouvement, comme à son ordinaire, et Barroilhet le menait un train de poste. Enfin ils sont arrivés au but, l'un essoufflé, rendu, l'autre vaillant et prêt à recommencer....

« Duprez chante la dernière scène de la *Lucia* avec cette largeur de style, ce pathos éloquent qu'il met dans tout ce qu'il récite. Dans l'adagio il est admirable. Vous le voyez arrondir sa phrase savamment, en élaborer le moindre contour avec un soin minutieux ; c'est le modelé de la statuaire transporté dans l'art de Garcia et de Rubini.

1. Castil-Blaze, *Revue de Paris*, 18 juillet 1844, p. 392. — L'explication est peu flatteuse, mais contestable.

Il en résulte bien par instants quelque monotonie, quelque froideur, et toute cette plasticité musicale est loin de vous aller à l'âme....

« Duprez a récité tout le magnifique monologue d'entrée (dans le dernier acte d'*Otello*) en déclamateur habile, trop habile sans doute, car, à force de chercher uniquement le style, à force d'accentuer la phrase avec affectation, de tout sacrifier, jusqu'au mouvement dramatique, à je ne sais quelle pompe doctorale et pédantesque, qu'il exagère à mesure que sa voix disparaît, le grand chanteur a fini par devenir d'une monotonie insupportable [1]. »

Dans la même année, M. Berlioz constate en ces termes l'état de la voix de l'artiste : « A l'Opéra rien de nouveau. Duprez chante toujours tant qu'il peut, en décapitant sans pitié les mélodies dont la tête passe le *sol* ; le *fa dièse* même le gêne. Qu'y faire [2] ?

Une nouvelle partition, une des meilleures d'Halévy, *la Reine de Chypre*, fut donnée le 22 décembre 1841. Elle eut un beau succès; le public retrouva le chemin de l'Opéra. Duprez, qui s'était ménagé prudemment pendant quelques mois pour aborder son grand rôle, parut avec ses avantages dans des morceaux habilement proportionnés à ses moyens. Mais le champ d'évolution devenait chaque jour plus restreint pour le célèbre ténor. Un nouveau rédacteur chargé dans *le Moniteur* de la chronique théâtrale, M. Hippolyte Prévost, très-bon musicien, donnait de grands éloges au chanteur, mais en même temps il constatait que sa voix ne montait plus au-dessus du *la*. Voici à quelles conditions Duprez pouvait encore se faire applaudir : « Le compositeur

1. *Revue des Deux-Mondes*, 1841, t. XXVI, p. 489 et suiv.
2. *Journal des Débats*, 11 août 1841.

a soigneusement évité tout ce qui pouvait présenter à sa voix ou à sa méthode quelque difficulté[1]. »

Cette pièce, faite surtout à la mesure de Mme Stoltz, fut peut-être son triomphe. Barroilhet poursuivait le cours de ses succès, et luttait non sans avantage avec le ténor. « Dans le duo, déjà célèbre, du second acte, Barroilhet l'emporte; c'est pour lui que la salle entière se passionne[2]. »

Il est bon de remarquer que la critique fêtait alors Poultier, comme elle avait fêté Mario, et l'admiration qu'elle professait auparavant pour l'art dans le chant, elle l'exprimait maintenant pour les qualités naturelles. « Il y a deux ans, on n'aimait que le style et l'*art;* à l'heure qu'il est, c'est le tour des qualités naturelles, et franchement celles-là en valent bien d'autres[3]. »

A l'occasion du début de Poultier, M. Berlioz va nous dire ce qu'il faut penser de Duprez à cette époque de sa carrière. « L'apparition d'un nouveau ténor sur la scène de l'Opéra est un événement dont l'importance musicale devient plus grande de jour en jour. Il est facile, en effet, de désigner une époque peu éloignée où la représentation de la plupart des grandes partitions du répertoire sera impossible, si quelque jeune chanteur, ayant du talent et de la voix, de la tournure et de la voix, de la sensibilité et de la voix, de l'énergie et du feu avec de la voix, ne vient en aide au théâtre, aux compositeurs, et au public, que cela intéresse un peu en somme, bien qu'en ces sortes d'affaires il

1. *Le Moniteur*, 1er janvier 1842.

2. *Revue des Deux-Mondes*, 1862, t. XXIX, p. 146. — Il faut dire que le succès de cette pièce fut aussi un succès de décors. « Mise en scène de 96 060 fr. 5 c.; 642 costumes nouveaux. » (Castil-Blaze, *l'Académie impériale de Musique*, t. II, p. 266.)

3. *Revue des Deux-Mondes*, 1841, t. XXVIII, p. 857.

semble quelquefois avoir donné sa démission. Il nous faut un ténor fait pour la musique, et non un virtuose pour qui la musique soit faite; un artiste qui chante ses rôles et puisse se dispenser de les *accommoder* aux exigences de son organe; il nous faut un ténor dont la voix de poitrine, forte, vibrante et d'un beau timbre, s'élève au moins du *mi* au *si bémol* (une octave et demie), dont les notes graves soient vraiment appréciables et sonores, dont les sons de tête soient purs et sortent sans effort, qui puisse chanter vite sans perdre rien de sa vigueur, et soutenir un *sol*, et même un *la*, sans crainte dans un *andante*[1]. »

Si Duprez avait suivi la progression décroissante que nous avons constatée de 1837 à 1840, la perte entière de sa voix l'aurait bientôt forcé à la retraite. Mais il n'en fut pas ainsi. Duprez avait des hauts et des bas; lorsque son organe s'était reposé, il avait d'heureux retours, ainsi qu'une source, qui semblait tarie, remplit de nouveau son bassin, quand on cesse d'y puiser. Ce champion vaillant et habile se faisait encore admirer en portant de beaux coups, et il cachait de son mieux ses blessures. Quelques soirées heureuses lui rendaient une ombre de ses anciens triomphes; mais les effets applaudis étaient exclusivement dans des morceaux d'un mouvement large et d'un diapason peu étendu.

Duprez avait perdu son prestige. Dans ces alternatives, quelques instants glorieux suffisaient dorénavant aux exigences de l'artiste.

« D'ordinaire ces représentations dont nous parlons (re-

1. *Journal des Débats*, 19 octobre 1841. — Il est bien vrai que les défauts de Duprez étaient plus frappants en 1841 qu'en 1337. Néanmoins il y a lieu de s'étonner que M. Berlioz se soit aperçu aussi tard de ce qui, dès le principe, a été vu et parfaitement décrit non-seulement par des musiciens, mais par de simples littérateurs.

présentations de rentrée) offrent au chanteur l'occasion de réparer les petits échecs qu'il a pu avoir pendant le cours de la saison, et de se remettre en faveur pour quelques jours. Duprez, par exemple, gagne beaucoup à ce jeu de rentrée et de sortie, qui se renouvelle régulièrement chaque année. L'indifférence qu'on lui témoignait la veille se change alors en enthousiasme; il n'est plus question de ses défauts, mais de ses grandes qualités [1]. »

Duprez créa encore plusieurs rôles, mais aucun ne rendit de l'éclat à son nom; sa participation à l'exécution de telles ou telles pièces est même à peu près ignorée aujourd'hui.

L'opéra de *Charles VI*, par Casimir Delavigne et Halévy, représenté au mois de mars 1843, réussit médiocrement, avec la participation peu importante de Duprez. Il avait voulu refuser le rôle. « Nous nous abstiendrons de parler de Duprez dans le rôle du Dauphin. Évidemment il y est à la gêne, et sur un comédien qui chante par autorité de justice, la critique perd ses droits. D'ailleurs nous respectons trop les arrêts du tribunal pour rien oser dire qui puisse décourager Duprez, et le mettre de nouveau en rébellion vis-à-vis de son directeur [2]. »

Un autre grand opéra, *Don Sébastien de Portugal*, musique de Donizetti, fut donné la même année : ce qui prouve que le succès de *Charles VI* n'avait pas été bien solide, bien fructueux. Duprez se tira avec peine du rôle du roi; la palme était à Barroilhet, qui remplissait avec éclat celui de Camoëns. En 1846, *Lucia di Lamermoor* fut transportée sur la scène de l'Opéra. Duprez se fit encore admirer et applaudir dans ce rôle d'Edgar, qui avait fondé sa gloire en Italie.

1. *Revue de Paris*, juin 1842, p. 74.
2. *Revue des Deux-Mondes*, 1843, t. II, p. 311.

Mais le répertoire français était toujours le côté faible de Duprez. A la même époque, une Revue disait : « On ne se lasse pas de nous citer Duprez ; mais le vaillant ténor d'autrefois existe-t-il encore, ou n'est-ce pas plutôt son ombre ? Et ce grand style qui se débat contre l'impuissance de l'organe, cette large et sévère diction au secours de laquelle nul souffle de voix ne vient désormais, valent-ils, à tout prendre, une seule note de ce timbre brillant et sympathique du jeune ténor qui a succédé à Rubini [1] ? »

Cependant la retraite devenait de jour en jour plus nécessaire. Il est triste de dire les luttes suprêmes d'une volonté devenue elle-même impuissante ; mais il est bien permis de transcrire ce qu'on lit dans un des journaux qui ont le plus utilement patronné l'artiste.

En novembre 1847, Duprez joua dans un opéra nouveau de Verdi, *Jérusalem*. Il y eut encore de beaux moments. Le *Journal des Débats* fit de lui cet éloge, qui n'est qu'à moitié flatteur : « Duprez a lutté contre lui-même avec cet intelligent courage qu'on lui connaît, et souvent avec assez de bonheur pour alléger le poids de cette vive, mais douloureuse sympathie qu'il inspire à ses auditeurs. Il a été très-beau dans la scène de la dégradation, et les applaudissements enthousiastes de la salle entière l'ont récompensé de son intrépide dévouement [2]. »

Au mois de décembre 1848, l'Opéra voulut donner *Othello* pour les débuts de Mme de Lagrange. Duprez se chargea ou fut chargé du rôle principal. A en croire M. Berlioz, les chances étaient bien mauvaises. « Duprez, malgré tant de qualités, malgré sa persévérance, son audace, son in-

1. *Revue des Deux-Mondes*, 1846, t. XVI, p. 547.
2. *Journal des Débats*, 28 novembre 1847. — Cet article est signé E. Ds.

domptable volonté, a perdu presque toute sa voix ; on le sait, il le sait [1]. » Après deux remises, la représentation eut lieu. Nous ne transcrirons pas le récit long et douloureux de cette malheureuse tentative. Reproduisons seulement la phrase qui le termine : « Quelle heure nous avons passée là ! Quel horrible supplice [2] ! »

En 1849, un nouveau rédacteur de la partie musicale dans la *Revue des Deux-Mondes*, M. Armand de Pontmartin, critique distingué, comme son prédécesseur, écrivait, à propos d'un débutant : « Il faut que Masset aborde franchement le répertoire de Duprez, dont la voix ressemble à ces fragments de chapiteaux et de colonnes à l'aide desquels les érudits et les architectes reconnaissent le style d'un monument magnifique, mais écroulé [3]. »

L'engagement de Duprez le conduisait jusqu'au mois de juin 1849 [4]. Mais avant cette date, *le Prophète* et Roger avaient fait leur apparition. On dit que Duprez vit de mauvais œil l'arrivée de son jeune rival, et qu'il reçut avec douleur un coup qu'il n'était plus en mesure de parer. « L'engagement de Roger déplaît à Duprez, qui reproche à la direction de *nuire à sa carrière* [5]. » Il se fit encore entendre dans deux représentations à son bénéfice, le 14 décembre 1849 et le 6 février 1850.

Duprez avait, comme tout le monde, les défauts de ses qualités. Cela est vrai pour son caractère comme pour son talent. Cette indomptable énergie, à laquelle il devait son

1. *Journal des Débats*, 5 décembre 1848.
2. M. Berlioz, *Journal des Débats*, 5 décembre 1848.
3. *Revue des Deux-Mondes*, 1849, t. I, p. 832.
4. « Duprez reste encore pendant un an à l'Opéra, où il chantera de temps à autre son répertoire. » (*Journal des Débats*, 19 juin 1848.)
5. M. de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 329. — C'est M. de Boigne qui souligne.

habileté et sa gloire, il la conserva pour résister aux conseils de la prudence et de ses amis, pour braver même le jugement universel. Depuis longtemps il était habitué à voir la salle déserte et les auditeurs indifférents; il assistait aux triomphes, peu durables, il est vrai, des ténors chargés de le remplacer. Vainement les directeurs cherchaient à le rebuter; vainement le public lui témoignait sa froideur, où même l'accueillait avec des marques d'impatience[1]; vainement certains journaux l'invitaient rudement à la retraite: il tint bon, et consentit à se survivre à lui-même.

Les journaux avaient, en général, des égards pour cette grande réputation déchue; à force de précautions, ils adoucissaient l'expression de la vérité; on saluait avec respect le champion blessé au champ d'honneur. Chose pénible! on en était venu à louer ce qui n'était pas en cause: la voix de l'artiste faisant défaut, on vantait ses excellentes intentions et sa persistance énergique; en place d'une belle exécution, on admirait son passé et son caractère. « Cet homme, quand il ne chante pas avec sa voix, chante encore avec sa volonté[2]. » Ce mot, souvent répété avec variantes, paraît avoir été dit dès l'année 1840, lorsque Duprez chanta le rôle de Robert. Je trouve ce renseignement dans l'ouvrage gai, mais substantiel, de M. Oscar Comettant: « Lorsque Duprez commençait à perdre sa voix, un musicien de l'orchestre dit de lui: « Ce n'est plus qu'une volonté qui chante[3]. » Quelqu'un se permettait de rire d'un éloge qui, on le voit, avait commencé par être une critique: « Les partisans quand

1. Une personne qui n'avait pas pour Duprez une admiration exagérée, m'a dit l'avoir entendu tellement chuter qu'elle en souffrait pour lui.

2. M. J. Janin, *Journal des Débats*, 13 septembre 1847.

3. *Musique et musiciens*, p. 476.

même se rabattent avec raison sur l'*adresse* de Duprez, qui n'a jamais si *bien* chanté que depuis qu'il ne chante *plus*[1]. »

Mais ceux qui, dès l'abord, avaient été peu favorables, redoublaient leurs attaques et faisaient tout ce qu'ils pouvaient pour émouvoir sa stoïque indifférence. Ainsi, pendant sa longue carrière théâtrale, Duprez a connu les douceurs du panégyrique le plus pompeux et les amertumes de la critique la plus sanglante.

Il est certains éloges dont un artiste doit souffrir, ce me semble, plus que des critiques mêmes : ce sont les éloges qui, de fait, annulent le talent. Duprez eut plus d'une fois à subir d'injurieuses fanfares. Ainsi Duprez donnait l'*ut* de poitrine ! voilà la nouvelle qui fut annoncée à son de trompe lors de ses débuts.

A peine était-il engagé, que le *Courrier des Théâtres*, répétant ce qu'il entendait dire en haut lieu, informait le public du départ et du retour de l'artiste : « Duprez quittera Paris sous peu de jours.... Le 17 mars suivant, Duprez reprendra le chemin de la rue Lepelletier, pour faire entendre aux Parisiens un chanteur qui donne l'*ut* de poitrine. — Unique[2]. »

L'*ut* de poitrine devint une sorte de formule magique, qui enleva le succès de *Guillaume Tell*[3]. L'expression devint proverbiale ; les critiques sérieux répétèrent cet éloge machinalement et sans mauvaise intention. Castil-Blaze a parlé,

1. M. Charles Maurice, *Histoire anecdotique du Théâtre*, etc., t. II, p. 262. — A l'année 1845.

2. *Courrier des Théâtres*, 14 novembre 1836.

3. Il couronnait la représentation. Or l'applaudisseur en chef avait pour maxime qu'il fallait « réserver son courage et ses forces pour *enlever* le dernier acte et le dénoûment. » (M. Véron, *Mémoires d'un Bourgeois de Paris*, t. III, p. 234.)

avec tout le monde, du « fameux *ut* de poitrine[1]. » C'est une précieuse trouvaille qu'une formule concise d'éloge, comme une bonne enseigne de magasin, un titre piquant pour un livre.

Cette note prodigieuse, qui rapportait gloire et richesse, devint le point de mire de bien des ambitions. Les jeunes ténors se mirent en exercice, les théâtres de province se mirent en quête. M. Oscar Comettant décrit avec sa verve ordinaire la pénible gymnastique d'un débutant de qui le public attend cette note *escarpée*, cette note *pyramidale*. « Le chanteur se prépare, gonfle ses poumons de tout l'air qu'ils peuvent contenir, ferme les poings, recommande son âme à Dieu (il peut mourir de la rupture d'un vaisseau dans cet effort suprême), prend son élan et pousse la note excentrique.... Mais cela dure ce que durent les *ut* de poitrine, l'espace de quelques soirs[2]. »

Les directeurs des théâtres des départements eurent à se pourvoir d'un sujet pour ce nouvel emploi. « Il fallait des Duprez dans le reste de la France. Les effets applaudis à l'Opéra devaient, bon gré mal gré, se reproduire en province. On demandait partout des *ut* de poitrine[3]. » La *Revue de Paris* plaisanta aussi à ce propos : « On a fait un appel général et promis une récompense honnête aux personnes que la nature avait dotées d'un *ut* de poitrine[4]. »

Quand les moyens de Duprez vinrent à baisser, tout le monde se mit à se moquer de l'*ut* de poitrine, et il fallut expier le succès qu'il avait procuré. « A tout instant, le paroxysme

1. *Revue de Paris*, octobre 1839, p. 212; *l'Académie impériale de Musique*, t. II, p. 233.

2. *Musique et musiciens*, p. 81.

3. M. Stéphen de la Madelaine, *Théories complètes du Chant*, p. 276.

4. *Revue de Paris*, 13 juillet 1844, p. 365.

du fameux *ut* de poitrine se renouvelle, et cet effet, si puissant autrefois, a désormais perdu toute action sur le public [1]. »

« Le grand chanteur a tant prodigué les *ut* de poitrine qu'il ne lui en reste plus à donner qu'un très-petit nombre [2]. »

Ce qu'il y a de curieux, c'est que les auteurs de la mystification furent les premiers à en rire. Ils dénoncèrent eux-mêmes celui qui avait profité de la fausse monnaie fabriquée par leur industrie.

Mais voilà une chose bien choquante : l'*ut de poitrine* était devenu synonyme de Duprez! « L'Opéra est en révolution.... On chute Mlle Elssler, on chute M. Duprez, on chute tout le monde. *La Cracovienne* aura de la peine à s'en tirer, et le fameux *ut* de poitrine pourra bien rester sur le carreau [3]. » M. de Boigne a écrit aussi, suivant le langage du temps : « L'*ut* de poitrine entendit raison [4]. »

Il paraît que ce mot est passé dans la langue. M. Alexandre de Lavergne vient de publier (1865) un roman qui a pour titre : *L'ut de poitrine*, et dont un ténor est le héros. L'auteur nous dit quelle était la science de ce ténor. L'industriel qui se charge de faire son succès lui dit : « Je ne te demande qu'une chose, c'est de lancer vigoureusement ton *ut* de poitrine dans le premier concert où je te produirai. Après cela, ta fortune est faite [5]. »

Effectivement, si l'on en croit les journaux de l'époque, Duprez n'était chèrement payé que parce qu'il faisait sonner cette note incomparable. Le grave auteur du *Dictionnaire universel des Contemporains*, M. Vapereau, a répété, sans

1. *Revue des Deux-Mondes*, 1840, t. XXIV, p. 880.
2. *Revue des Deux-Mondes*, 1841, t. XXV, p. 936.
3. *Revue de Paris*, octobre 1839, p. 212.
4. *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 133.
5. *L'Ut de poitrine*, p. 117.

aucune intention désobligeante, ce qu'il ne cessait d'entendre : « Malgré la vivacité des regrets laissés par Nourrit, le plus grand nombre s'enthousiasma pour cette voix si habilement conduite, pour cet *ut* de poitrine payé 100 000 francs. »

Ainsi l'appréciation complète du talent de Duprez était contenue, à ce qu'il paraît, dans ces trois mots : *ut de poitrine!* Cette expression sacramentelle est attachée à son nom; la réputation de l'artiste est entachée par cette empreinte du charlatanisme. Meyerbeer s'impatientait d'entendre toujours vanter le quatrième acte des *Huguenots*. « Je n'ai pourtant pas fait que le quatrième acte des *Huguenots*, » répétait-il souvent [1]. Avec plus de raison encore Duprez devait souffrir de la tournure de l'éloge imposé au public par les faiseurs de succès. Quoi de plus blessant? Quoi de plus injuste? Une vie consciencieusement vouée à l'art, un talent obtenu par de courageux efforts, et déjà consacré par les applaudissements de l'Italie, tout cela être ravalé de la sorte, être réduit au hasard d'une note réussie! N'était-ce pas s'extasier devant un tour d'adresse bien fait, devant un saut périlleux lestement exécuté? Mais cette note *phénoménale* ne peut-elle pas être donnée par tel chanteur de la nullité la plus complète? Quel malheur d'être à la merci de ces artisans de renommée! Heureusement Duprez a été jugé par des connaisseurs; ils ont apprécié et fait connaître les mérites réels qui le recommandaient. Là est le solide fondement de sa gloire. Je crois lui être plus agréable en lui rendant cet hommage qu'en me mettant à la remorque des claqueurs.

Au printemps de 1847, M. Léon Pillet cessa d'être direc-

1. M. Henri Blaze de Bury, *Meyerbeer et son temps*, p. 368.

teur de l'Opéra, cédant son privilége à MM. Duponchel et Nestor Roqueplan, lesquels avaient pris à leur charge les dettes du théâtre.

M. Léon Pillet échoua devant des obstacles presque insurmontables. « Le bon vouloir ministériel, dit M. de Boigne, qui porta et suivit M. Pillet à l'Opéra, ne pouvait rien contre les difficultés de la situation [1]. » Mais autre chose est de ne pouvoir rétablir des affaires horriblement embarrassées, autre chose est de changer en ruine une prospérité sans exemple. M. Pillet n'a pu réparer le mal, mais c'est M. Duponchel qui en était l'auteur. Si M. Pillet avait réalisé l'idéal d'un directeur de l'Opéra, il lui aurait fallu bien des années pour refaire peu à peu ce qui avait été défait en cinq ans. Mais l'on trouve bien peu d'hommes qui réunissent toutes les qualités nécessaires dans ce poste difficile. M. Pillet eut à cœur de se séparer de son devancier, en continuant toutefois une ruineuse mise en scène, dont son prédécesseur avait fait un besoin pour le public. Il évita certaines fautes, mais il trouva d'autres écueils. Ni Mme Viardot, ni Sophie Lœve, ni la grande Jenny Lind ne furent engagées. Il porta la peine de sa faiblesse en se voyant refuser par Meyerbeer la partition qui fit la gloire de l'administration suivante.

M. Duponchel est assez connu. Si donc nous trouvons dans la nouvelle administration l'intelligence des besoins de la situation, la prompte exécution de mesures sages et importantes, c'est à M. Roqueplan qu'il faut en attribuer le mérite. D'ailleurs M. Duponchel ne tarda pas à se retirer.

« La nouvelle direction avait tout à faire, tout à créer.

1. *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 353. — L'auteur fait cet éloge des qualités privées de M. Léon Pillet : « Modeste, simple, sans vanité, sans besoins, il ne pensait pas, il n'avait jamais pensé à faire fortune. » (*Petits mémoires*, p. 212.)

Il ne restait ni troupe ni répertoire : rien pour le présent, rien dans l'avenir. La salle fut remise à neuf : on commence toujours par là. Des badigeonneurs, des doreurs, des tapissiers, ce n'était pas le plus difficile à trouver; mais des opéras, des ballets, des chanteurs, des chanteuses! On se mit à l'œuvre [1]. »

Donizetti était mortellement atteint; il survivait à son génie, à son intelligence [2]. On s'adressa à l'illustre maestro qui régnait sur la scène italienne. Verdi vint adapter la musique de sa partition *I Lombardi* au poëme de *Jérusalem*. Ce pastiche en quatre actes, représenté le 26 novembre 1847, eut beaucoup de succès. On y entendit deux nouvelles recrues d'un talent distingué, Euzet, basse, et Mlle Julian van Gelder, qui ne tarda pas à se signaler aussi dans *la Favorite*.

On a dit bien souvent que cette partition mystérieuse, *l'Africaine* ou *le Prophète*, terminée dès l'année 1840, Meyerbeer l'avait gardée en portefeuille faute d'une cantatrice. J'ai toujours cru que c'était aussi faute d'un ténor. L'ouvrage récent de M. Henri Blaze de Bury a changé mon soupçon en certitude : « Le Vasco de Gama de *l'Africaine* est un de ces ténors comme l'auteur des *Huguenots* et du *Prophète* les inventait.... Ce ténor, pendant vingt ans, fut pour lui la chose introuvable [3]. » Cette critique silencieuse de Meyerbeer était plus cruelle pour Duprez que celles des journaux.

Meyerbeer, exilé de l'Opéra depuis une douzaine d'années, par suite de la détresse de ce théâtre, reparut lui apportant son *Prophète*. Cet opéra put être monté, grâce à la

1. M. de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 328.
2. On venait de le reconduire en Italie.
3. *Meyerbeer et son temps*, p. 138. — 1865.

réunion de deux artistes de premier ordre, Roger et Mme Viardot ; la première représentation eut lieu le 16 avril 1849. Le rôle de Fidès avait trouvé une interprète digne du maître. L'admirable talent de Mme Viardot, aussi grande tragédienne que cantatrice consommée, ce talent déjà consacré dans le répertoire italien par les applaudissements de l'Europe, put enfin se produire sur la scène française. Enfant de Paris, elle méritait bien qu'on pensât à elle, autant qu'à des cantatrices étrangères. Lorsque le public parisien l'eut vu prendre si glorieusement possession de la scène française, il regretta les années de jouissances qu'on lui avait fait perdre. Roger était passé à l'Opéra, et son talent avait pu s'élever à une hauteur que l'Opéra-Comique ne demandait pas. Des emprunts faits à la méthode de Duprez lui permirent de répondre aux exigences du style dramatique. Malheureusement le rôle accablant de Jean de Leyde, cette méthode funeste à tous ceux qui la pratiquent, cette musique pour ainsi dire à toutes voiles, abrégèrent singulièrement la carrière du charmant ténor[1], qui aurait pu faire longtemps, mais avec moins d'éclat, les délices de l'Opéra-Comique.

Pendant deux ans le succès du *Prophète* rapporta au théâtre honneur et prospérité. Au mois d'octobre 1849, M. Duponchel laissa à son collègue un sceptre non partagé. M. Nestor Roqueplan avait accepté l'Opéra avec un passif de 400 000 fr. Placé dans de meilleures conditions, cet habile directeur eût

1. « Roger ne devait pas survivre à sa victoire du *Prophète*. » (M. Henri Blaze de Bury, *Meyerbeer et son temps*, p. 138.) « Dès la première soirée, les connaisseurs jugèrent que Roger ne résisterait pas longtemps à la fatigue ; car il forçait son organe pour lui donner l'intensité nécessaire : ressource déplorable, qui ruine rapidement les meilleures voix. » (M. Fétis, *Biographie universelle des Musiciens.*)

pu rendre à l'Opéra de longs jours de gloire. Non-seulement il monta *le Prophète*, mais dans une foule de détails il fit acte de bonne administration. Il introduisit chez nous la musique de Verdi. Il fit rentrer à l'Opéra Levasseur, écarté depuis trois ans, Levasseur, sujet émérite et toujours précieux [1], qui, depuis sa retraite définitive, s'est fait entendre bien des fois à de nombreuses assemblées, portant témoignage, dans sa verte vieillesse, en faveur de la méthode naturelle du chant [2]. Il engagea Espinasse, Gueymard, Masset, Obin, Euzet, Lagrave [3]; Mlle Julienne, qui se distingua dans *les Huguenots*, Mlle Castellan, l'élève d'Adolphe Nourrit, longtemps fêtée par l'Italie; Mme Bosio, cantatrice éminente; Mlle Sophie Cruvelli, artiste douée d'une voix admirable, et dont les accents dramatiques avaient une puissance irrésistible; Mlle Alboni, la merveille des merveilles. La danse n'était pas oubliée : Saint-Léon, Mme Cerrito et Mme Rosati donnèrent satisfaction aux exigences des amateurs de ballets. Un nombre considérable de pièces furent données en quelques années. Si elles n'eurent pas, en général, une fortune brillante, le directeur mit au moins sa responsabilité à couvert en s'adressant aux compositeurs en renom. Il eut l'honneur de ranimer un théâtre qui était bien malade de-

1. « Après un repos de près de trois ans, l'excellent acteur qui créa et soutint longtemps avec tant d'éclat les rôles de Bertram, de Marcel, du cardinal Brogni, de Walter, de Fontanarose, etc., a reparu sur la scène de l'Opéra dans toute la virilité vigoureuse de son talent. » (*Journal des Débats*, 15 décembre 1848.)

2. Une autre artiste de la belle époque, Mme Dorus-Gras, s'était retirée de l'Opéra en 1845, abreuvée de dégoûts : l'Opéra ne souffrait plus de soprani. Elle continua de chanter avec la même distinction dans les concerts, sur les théâtres de province et de Londres : partout on lui témoignait que son rare talent brillait encore dans tout son éclat.

3. « Lagrave, la perle des Bordelais. » (M. de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 344.)

puis longtemps. Il mérita cet éloge d'un chroniqueur qui a tout vu de près : « L'Opéra naviguait à pleines voiles sur la mer du succès, mer inconnue à tant de directeurs [1]. »

M. Nestor Roqueplan devait voir échouer les efforts les plus louables et les mieux entendus : il s'était ruiné en entrant en charge, et la subvention de 620 000 fr. n'augmentait pas, lorsque les premiers sujets étaient devenus d'une exigence inouïe. Un passif énorme l'empêcha d'exploiter jusqu'au bout son privilége, qui devait durer jusqu'en 1857. Il donna sa démission en juin 1854 ; l'État se chargea de la dette du théâtre. Conformément aux conclusions d'un rapport de M. Troplong, l'Académie impériale de Musique cessa d'être régie par des entrepreneurs ; et depuis lors, elle est placée dans les attributions du ministre de la maison de l'Empereur, qui l'administre aux risques et périls de la liste civile, comme sous la Restauration, avec une subvention de 800 000 fr. payée par l'État [2].

Le décret de 1854, provoqué par le rapport si lumineux de M. Fould, est d'une importance capitale ; il établit une ligne de démarcation avec le passé. On ne verra donc plus ces exploitations commerciales, en tous cas déplorables, qui finissaient par l'enrichissement ou la ruine d'un directeur-spéculateur. L'avenir de notre première scène lyrique est assuré. Elle peut avoir des destinées plus ou moins brillantes, mais son existence n'est plus mise en question tous les quatre

1. M. de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 336.

2. A la fin du règne de Charles X, l'Académie de Musique coûtait à l'État 950 000 francs. Mais elle était très-onéreuse à la liste civile, vu la faiblesse des recettes : 3000 francs par représentation, en moyenne. « Le dernier budget de la liste civile sous Charles X, celui de 1829, vérifié par la Cour des comptes, constate que, cette année, les théâtres royaux coûtèrent à Charles X près d'un million. » (M. Véron, *Mémoires d'un Bourgeois de Paris*, t. III, p. 100.)

ou cinq ans. Tout n'est pas fait, sans doute, mais le principal est fait; avec la sécurité d'une part, la bonne volonté de l'autre, le progrès est possible[1].

Quelle que soit l'habileté du directeur actuel, quel que soit le talent des compositeurs et des chanteurs, personne ne dira qu'aujourd'hui l'Opéra soit redevenu ce qu'il était il y a trente ans. C'est cette ancienne splendeur qu'il faut tâcher de retrouver.

Il est des obstacles qu'un directeur ne saurait surmonter. L'administration n'a pas aujourd'hui auprès d'elle, comme en 1826, un Rossini, c'est-à-dire un homme qui jugeait ce qu'il fallait, et qui donnait, avec d'admirables partitions, des conseils précieux, qu'on s'empressait de suivre. Pour arriver, et bien lentement encore, au même résultat, parce qu'on n'a plus les mêmes éléments, il faudrait un ensemble de mesures auxquelles on ne paraît pas songer. Rien n'est constitué pour les besoins des théâtres lyriques, ni l'enseignement de la musique vocale sur une grande échelle, comme en Allemagne, ni l'audition facile et populaire des belles partitions, ni le recrutement du personnel des chanteurs, ni l'encouragement légitime des compositeurs, surtout de ceux que l'État a instruits à grands frais, pour leur fermer ensuite la carrière. On se trompe étrangement si l'on pense qu'il suffit de décréter la liberté des théâtres pour que la musique y devienne florissante. Vainement vous ouvrirez à un prisonnier les portes de sa prison s'il est garrotté ou paralysé. Les théâtres lyriques sont réellement chargés d'entraves dont il faudrait d'abord les débarrasser; ils manquent de sujets, que

1. Le récent décret du 22 mars 1866 est venu ruiner l'espoir que j'exprimais ici : l'Opéra passe de nouveau dans les mains de la spéculation. Un autre espoir me reste : l'excès du mal amènera le remède.

leur fournirait en abondance et avec une grande économie un enseignement musical établi sur de larges bases.

C'est là une question fort importante, qui mérite d'être étudiée. Je crois fermement à l'influence salutaire de la musique, je voudrais, sans préjudice de ses autres manifestations, je voudrais des théâtres lyriques nombreux et à bon marché, que le peuple pût fréquenter, comme en Italie. Si l'on prend la peine d'y bien réfléchir, on reconnaîtra que, dans cette question, non-seulement l'art, mais la morale est fortement intéressée. Personne n'osera prétendre que les plaisirs de l'esprit ne sont pas faits pour le peuple. Les lui refuser, ce serait le forcer à en chercher d'autres. Je me plais à reconnaître qu'une tendance libérale lui ouvre, et souvent avec privilége, les Musées et les Expositions : pourquoi la musique seule est-elle exclue de cette munificence de l'État, la musique, le plus puissant des arts, et celui qui, pour procurer de vives jouissances, demande à l'esprit le moins de préparation ?

CHAPITRE VI.

1837-1840. — TROIS ANNÉES DE L'OPÉRA.

OBSERVATIONS.

Il est un fait de la dernière évidence, et sur lequel nulle controverse ne peut s'établir, c'est la prospérité toujours croissante, et à la fin, l'éclat extraordinaire de l'Académie royale de Musique pendant le temps qu'elle posséda Nourrit, notamment pendant dix années, depuis *le Siége de*

Corinthe jusqu'aux *Huguenots*. Dans cette période, je ne dis pas seulement que la musique théâtrale s'est perfectionnée, mais le grand opéra, tel qu'aujourd'hui on le conçoit, a été créé en France. Une chose non moins frappante et non moins incontestable, c'est le déclin et l'effacement de l'Académie de Musique depuis 1838 jusqu'à 1848.

La diversité de ces fortunes soulèverait une foule de questions générales que je n'ai pu aborder quand j'exposais la suite des faits, et que je n'ai pas le loisir de traiter ici. Je le regrette; mais je dois au moins choisir et effleurer les principales. Je me bornerai à rechercher les causes d'une si rapide décadence.

M. Duponchel n'était pas seulement un de ces directeurs non musiciens, qui, incapables d'apprécier les véritables besoins d'un théâtre lyrique, s'en remettent sur une coopération plus ou moins intelligente, plus ou moins désintéressée[1]. Il venait avec un système déplorable : il prétendait demander le succès d'un opéra à quelque chose qui n'était ni l'intérêt du poëme, ni le mérite de la musique; M. Duponchel voulait régner et briller par la mise en scène. Reléguer la musique au second rang dans le temple de la musique, voilà comment M. Duponchel comprenait l'*art*.

1. Les juges compétents ont demandé bien des fois que les théâtres lyriques fussent confiés à des hommes qui possédassent des connaissances spéciales. (Voir M. Oscar Comettant, *Musique et Musiciens*, p. 17 et 21 ; M. Malliot, *la Musique au Théâtre*, p. 59.) Je sais bien que beaucoup de musiciens feraient de fort mauvais directeurs, comme aussi des gens qui ont l'esprit d'administration et le goût des arts ont pu réussir dans ces fonctions difficiles. Mais il n'en est pas moins vrai que les bonnes chances sont du côté du savoir technique : j'ai cité bien des fois Lubbert, qui contribua puissamment à la prospérité de l'Opéra; je cite avec plaisir M. Carvalho, que je regarde comme un des plus utiles soutiens de l'art. Les Lyonnais me sauront gré de mentionner aussi M. Singier, ce directeur modèle, qui a joui chez eux d'une longue et légitime popularité.

On a cru assez généralement, et M. Duponchel croyait peut-être lui-même, qu'il apportait quelque chose de nouveau. Il serait facile de montrer, par l'histoire de l'art depuis deux siècles, que le luxe des décors, la richesse des costumes, l'invention de machines plus ou moins ingénieuses, la multitude des figurants, tout cela a été connu en France et en Italie à une époque où la musique théâtrale était encore au berceau; en sorte que le prétendu progrès se borne à quelques ressources plus grandes de l'industrie et de la mécanique modernes. Le nom de *comédie des machines*[1], qu'on donnait à ce genre de spectacle, indique assez le point de vue des inventeurs et la préoccupation du public.

J'ajoute que, si M. Duponchel a eu des inventions heureuses, il n'a pas toujours réussi : il a manqué d'expérience et de goût en plus d'une occasion. M. Véron s'est plu à le railler sur certains essais malencontreux[2]; les journaux, comme le public, lui ont reproché plus d'une fois des fantaisies grotesques. La *Gazette musicale de Paris* voulait beau-

1. « Pour les beaux esprits de la cour et de la ville, c'était *la comédie italienne, la comédie des machines, la comédie en musique*. On parlait avec enthousiasme du jeu des machines, de la beauté de la mise en scène, du talent des acteurs, et pas un mot n'était dit sur la musique.... Le mariage du roi (1660), les progrès de l'art faits depuis plusieurs années, et les abondantes largesses du cardinal, donnèrent à cette représentation (d'une troupe nouvelle d'Italiens) une grande magnificence. Vigarini, de Modène, habile architecte, avait fait construire dans le palais des Tuileries un immense théâtre et des machines dont l'effet tenait du prodige : elles enlevaient cent personnes à la fois. » (Castil-Blaze, *l'Académie impériale de Musique*, t. I, p. 21 et 25.)

2. *Mémoires d'un Bourgeois de Paris*, t. III, p. 156 et 176. Ailleurs (p. 253), il fait à son décorateur un compliment mêlé de persiflage : « Je me fais un devoir de dire ici que M. Duponchel a rendu à l'Opéra d'importants services pour la mise en scène : il a même amené l'eau sur le théâtre, pour la faire jouer dans des jets et dans des cascades; mais l'eau a un malheur, c'est qu'au théâtre elle ne s'éclaire pas. »

coup de bien à M. Duponchel : ce qui ne l'empêcha pas de critiquer, lors de la reprise de *Don Juan*, « la forme vicieuse que la direction de l'Opéra, *anti-artistique*, avait adoptée pour la reproduction de cet opéra[1]. » Selon le même journal, cette ornementation peu judicieuse pouvait faire tomber la pièce.

Mais je suppose que M. Duponchel n'ait jamais éprouvé d'échec pour ses créations : je ne saurais trop répéter que le luxe des costumes et des décorations, loin d'indiquer un progrès, appartient à l'enfance de la musique théâtrale ; que plus cette musique a acquis de valeur, et plus elle s'est sentie en état de se passer d'un accessoire qui ne peut que la compromettre ; enfin qu'il est déplorable de venir, avec un système rétrograde, substituer un plaisir des yeux à un plaisir de l'intelligence. On vit à Rome la même chose : Cicéron[2] et Horace protestaient avec énergie contre les cavalcades et les exhibitions du cirque, divertissement grossier, qui frappait de mort les chefs-d'œuvre de la comédie et de la tragédie latine.

Écoutons J. J. Rousseau, qui reconnaît le progrès de l'art à l'abandon de la mise en scène. « En voulant offrir aux regards l'intérêt et les mouvements qui manquaient à la musique, on avait imaginé les grossiers prestiges des machines et des vols ; et jusqu'à ce qu'on sût émouvoir, on s'était contenté de nous surprendre. Il est donc très-naturel que la musique, devenue passionnée et pathétique, ait renvoyé sur les théâtres des foires ces mauvais suppléments, dont elle n'avait plus besoin sur le sien[3]. »

1. *Gazette musicale de Paris*, 16 mars 1834.

2. « Les jeux (donnés par Pompée), dit-il dans une lettre à Marius, ont été magnifiques ; mais, si j'en juge par moi, ils n'auraient pas été de votre goût : la pompe en avait banni l'agrément (*apparatus spectatio tollebat omnem hilaritatem*). »

3. *Dictionnaire de Musique*, au mot OPÉRA.

M. Véron, homme de goût, qui avait des idées générales en fait d'art, avait tenu la bride à M. Duponchel; mais quand celui-ci fut le maître, il se donna carrière. Les opéras de *Robert le Diable*, de *la Juive*, des *Huguenots*, avaient été décorés, mais non commandés par M. Duponchel. Devenu souverain du théâtre des *machines*, sa pensée présida à la confection des pièces. Elles n'ont plus été qu'un prétexte pour un somptueux étalage de décors et de costumes; Scribe nous le dit positivement : « On ne se doute pas du mal que me donne un opéra. Il faut d'abord le faire pour M. Duponchel[1]. » Vous l'entendez : il faut d'abord contenter le metteur en scène, qui impose tel peuple, telle époque, tels costumes, tels décors, tel divertissement, tel défilé, etc.; ensuite le compositeur et les chanteurs s'arrangeront. Quelles ressources d'esprit, que de dextérité il fallait à Scribe pour paraître libre avec de pareilles entraves !

Pourquoi M. Duponchel ne se bornait-il pas aux ballets ? Voilà un genre qui est également du ressort de l'Académie de Musique, et dont le spectacle fait le fond. C'est aux ballets qu'avait été réservée jusqu'ici la splendeur des ornements. N'est-il pas évident qu'en introduisant dans les opéras, qui ont leur moyen de succès particulier, les ressources d'un genre qui n'a guère d'autre agrément que le plaisir des yeux, la richesse des costumes et des décorations, les cortéges, les évolutions de toutes sortes, les changements à vue, et même les danses, on fait double emploi, et l'on prive les ballets de leur intérêt. Ajoutons que, pour la montre et les coups de théâtre, on se trouve en lutte avec des théâtres secondaires, qui, sous ce rapport, ont également le secret d'émerveiller la foule. Est-ce à ce niveau que l'Opéra doit

1. Voyez t. I, p. 197.

descendre? Doit-il faire assaut avec le Cirque, maintenant le Théâtre du Châtelet, et cela, sans être bien sûr encore d'avoir l'avantage?

Abandonnons le point de vue élevé où nous avons dû nous placer d'abord, et considérons les inconvénients de cette haute intervention de l'industrie.

C'est surtout aux usurpations de la mise en scène qu'il faut attribuer ces représentations interminables, qui exténuent les spectateurs, et font prendre à bien des gens notre première scène lyrique en dégoût. Ce n'était pas assez de cette fâcheuse consécration des pièces en cinq actes : il fallait encore qu'une superfluité d'accessoires vînt ajouter quelques heures à la durée du spectacle[1]. En sortant de ce théâtre, on se dit souvent avec la Bruyère : « Je ne sais pas comment l'Opéra, avec une musique si parfaite et une dépense toute royale, a réussi à m'ennuyer[2]. »

D'abord les entr'actes n'en finissent pas : il faut bien que tout ce monde s'habille, ou que les principaux acteurs changent de costumes ; il faut bien que les machinistes construisent leurs édifices, élèvent leurs montagnes, creusent leurs mers, équipent leurs vaisseaux, préparent leurs changements à vue. Sans compter l'impatience du public quand la toile est baissée, c'est une erreur de croire que les entr'actes le reposent : le séjour prolongé dans une salle fermée, échauffée, tumultueuse, produit nécessairement la fatigue.

Il n'est pas plus vrai que les fêtes et les cérémonies, formant comme un point d'arrêt dans l'action, introduisent une utile variété et délassent l'esprit. D'abord la musique,

1. Tous les critiques ne cessent de faire la guerre à la longueur des spectacles à l'Opéra. Qu'il me suffise de citer M. Berlioz et M. Joseph d'Ortigue.

2. *Des Ouvrages d'esprit.*

et souvent une musique bruyante, accompagne ces hors-d'œuvre. Nous ajouterons qu'il ne faut pas trop présumer de l'attention de l'homme : si vous ne savez la ménager, elle vous échappe. De quelques éléments qu'elles soient composées, des pièces qui durent cinq heures excéderont toujours la durée de notre intérêt. Les chefs-d'œuvre même de la musique, si l'on pouvait faire des chefs-d'œuvre de cette étendue, n'y sauraient tenir.

Ajoutons que le champ de ces inventions est nécessairement borné, et que le retour des mêmes moyens engendre la monotonie. On a souvent reproché à M. Duponchel de mettre partout des défilés ou des processions[1].

Il est fâcheux qu'après les répétitions, il faille presque toujours faire des coupures, en vue d'alléger la fatigue des spectateurs. Sous le régime de M. Duponchel, sur quoi portaient les réductions? Non sur la mise en scène, qui était de première nécessité, mais sur la musique qu'il avait fallu fournir en excès pour un cadre démesuré. La suppression d'un cortége eût laissé sa place à un beau morceau.

Les énormes préparatifs, les innombrables confections demandées par les opéras de ce genre, ne permettaient d'en monter que de loin en loin. Le directeur surmenait les fournisseurs, et il ne remplissait pas les engagements du cahier des charges. Il y avait une expression consacrée lorsqu'on parlait de ces éternels retards : on reconnaissait la *majestueuse lenteur*[2] de l'Opéra.

Quand un ouvrage, monté si laborieusement, si dispendieusement, tombait ou était froidement reçu, mésaventure

1. M. Berlioz dit aussi qu'il a abusé de l'usage des *dais*, qu'il a fourrés dans *la Juive*, dans *la Reine de Chypre*, dans *le Prophète*. (*Les Soirées de l'Orchestre*, p. 57.)

2. M. Malliot, *la Musique au Théâtre*, p. 261.

fréquente, quel vide pour longtemps dans le répertoire Est-ce là la prévoyance à laquelle un directeur est tenu envers le public?

Mais si la pièce était une œuvre distinguée et applaudie, elle reparaissait pendant longtemps d'une manière exclusive et uniforme : il fallait bien que le directeur tirât parti de ce succès; il fallait un grand nombre de belles recettes pour solder tous les mémoires des fournisseurs. Cette rareté des pièces était une nécessité à tous égards. Songeons à l'encombrement produit par ce matériel immense. Tant de décors et de machines, ne servant qu'à quelques pièces, remplissent les coulisses, le dessus et le dessous du théâtre, et quand même on le voudrait, il serait impossible de varier le répertoire.

Il est une objection que ne font pas valoir ceux à qui déplaît tout cet appareil théâtral, mais qui a bien aussi son importance. Cette manœuvre des décors et tout ce jeu des machines compromettent, chaque soir, la vie d'un aussi nombreux personnel. Ce serait un chapitre curieux et triste que le détail des accidents arrivés à l'Opéra depuis *Robert le Diable*. La première représentation de cette pièce fut, à elle seule, signalée par trois accidents, qui mirent en danger les jours de trois premiers sujets, Mlle Dorus, Mlle Taglioni, Adolphe Nourrit : M. Véron les a racontés [1]. Une autre fois, toujours dans *Robert*, « Nourrit, au commencement du quatrième acte, reçut sur la tête un cordage qui tombait du cintre : il en fut étourdi, et ne put reparaître ni dans le quatrième, ni dans le cinquième acte [2]. » Encore dans une représentation du même opéra : « Un rideau de manœuvre

1. *Mémoires d'un Bourgeois de Paris*, t. III, p. 162.
2. *Mémoires d'un Bourgeois de Paris*, t. III, p. 172.

est tombé au quatrième acte de *Robert*.... Plusieurs choristes ont été touchés, un blessé[1]. » Ce doit être bien autre chose s'il s'agit des pompiers, des machinistes, de tous les gens de service. Mais les directeurs cachent leurs blessés.

Avec des premières représentations si rares, que deviennent les jeunes compositeurs, qui, après des succès à l'Opéra-Comique, aspirent légitimement à se faire entendre sur une scène plus élevée ? Comment peut avoir lieu ce recrutement si fécond, qui assure à un théâtre des ressources constantes et à un pays des gloires nouvelles ? Adolphe Adam a beaucoup désiré écrire une grande partition : il ne put se faire agréer, du moins lorsque son talent était dans sa séve. A la fin de 1843, il écrivait avec amertume à un journaliste : « Vous savez les efforts que j'ai faits depuis sept ans pour arriver à l'Opéra, sans arriver à autre chose qu'à y donner des ballets, travail ingrat, dont on ne recueille ni gloire ni profit[2]. »

La stérilité de l'Opéra offre encore un inconvénient très-grave. Les théâtres lyriques de la province ne vivent que des

1. *Courrier des Théâtres*, 24 août 1836. — *Le Moniteur* (25 août) parle aussi de cet accident : « Un rideau, se détachant du côté gauche, est tombé sur le premier rang des malheureux choristes, qui ont reçu le fardeau sur les épaules. »

2. M. Charles Maurice, *Histoire anecdotique du Théâtre*, etc., t. II, p. 242. — Je ne suis pas de ceux qui ravalent le mérite de ce charmant auteur. Adam avait des idées musicales, et j'avoue que c'est là une chose dont je fais cas. On ne connaît guère de lui que des œuvres légères; mais qui peut dire qu'il n'aurait pas réussi dans un genre plus élevé? Son désir, bien souvent exprimé, était de bon augure. Adam nous dit, dans des Notes biographiques sur lui-même : « Saint-Georges me confia un poëme en un acte : *Pierre et Catherine*. C'était un sujet sérieux, avec beaucoup de chœurs et de développements musicaux. Je n'étais connu que par des airs de Pont-Neuf : c'était une bonne fortune pour moi que d'avoir l'occasion de me révéler dans un autre genre. » (*Souvenirs d'un Musicien*, p. XIX.) J'ajoute que ce compositeur avait du penchant pour la musique sacrée, et qu'il y réussissait. Tout cela n'est pas l'indice d'une si grande futilité. Qu'on y réfléchisse : la réputation d'Halévy ne date

ouvrages nouveaux de la capitale. Si l'Opéra reste des années sans rien produire, ces théâtres sont aux abois, et l'intérêt de l'art est compromis. D'un autre côté, on comprend combien le grand nombre des décors et des toiles de fond, la riche variété des costumes, la complication des machines, la multitude de personnages, suscitent de difficultés aux pauvres directeurs de ces théâtres.

Si maintenant l'on songe aux compositeurs accueillis par la direction, à ceux qui sont la gloire et les véritables soutiens des théâtres lyriques, on avouera que la prédominance de la mise en scène est pour eux une injure permanente. Ne souffrent-ils pas quand ils voient leur travail disparaître sous un tel placage ? Comment l'artiste, ainsi ravalé par le décorateur, ne sentirait-il pas son humiliation ? J'ai dit le mécontentement que causèrent d'abord à l'auteur de *Robert le Diable* les inventions de M. Duponchel. « Tout cela est fort beau, mais vous ne croyez pas au succès de ma musique ; vous cherchez un succès de décorations [1]. » Halévy avait été peu satisfait de la concurrence que M. Duponchel lui avait faite dans son opéra de *la Juive*, mais il ne se plaignit qu'à demi-mot ; il s'exprima un peu plus librement à l'égard des erreurs de la mise en scène dont la partition de *Don Juan* avait été victime [2]. » Et Auber, croit-on qu'il ait été bien émerveillé de ce bal splendide de *Gustave*, ce bal si applaudi qu'il n'était plus resté d'applaudissements pour la musique ?

que de *la Juive*. Le pauvre Hérold n'a jamais pu aborder la seule scène digne de son génie : c'est en quelque sorte en contrebande qu'il a écrit ses chefs-d'œuvre dramatiques.

1. M. Véron, *Mémoires d'un Bourgeois de Paris*, t. III, p. 150. — C'était là le sentiment spontané de l'artiste. On dit que plus tard il s'est converti.

2. Voir t. I, p. 158.

Interrogeons les acteurs : leur réponse sera la même. Déployez donc pendant quatre heures tout ce que vous avez d'intelligence, de sentiment, d'énergie, pour vous trouver noyé dans un déluge d'ornements, pour voir votre succès balancé, pour ne pas dire plus, par celui du décorateur et du machiniste ! A l'occasion de *la Juive*, Nourrit a pris en main la cause des compositeurs : on a vu ses nobles et chaleureuses protestations [1]. Quoique sa modestie n'ait pas produit ses propres griefs, il est clair que les chanteurs ne sont pas moins sacrifiés dans les triomphes du spectacle.

Quand la pompe théâtrale est la première préoccupation d'un directeur, il y consacre des sommes énormes, et il néglige les objets essentiels : il réduit l'orchestre ; il n'a pour les chœurs des sujets ni assez nombreux, ni choisis ; il recule devant l'engagement dispendieux d'un premier sujet essentiel. Quelques sûretés qu'il ait prises, un directeur doit toujours douter du succès d'une pièce nouvelle. Si elle tombe, et que ses dépenses aient été modérées, il fait face à la situation ; autrement il arrive à la ruine. Un général ne livre pas toujours de grandes batailles. Il est incontestable que les frais de la mise en scène ont particulièrement compromis la prospérité de l'Opéra sous les successeurs de M. Véron. Les charges qu'elle imposait étaient lourdes quand une pièce réussissait ; elles devenaient écrasantes avec un échec.

Les bons conseils n'ont pourtant pas manqué. Je ne sache pas un seul critique, pour peu qu'il fût musicien, qui n'ait combattu l'exagération de la magnificence scénique. M. Vitet, le judicieux rédacteur du *Globe*, était prophète, lorsqu'à propos de l'appareil, encore bien modeste, de *Guillaume*

1. Dans le tome I, p. 177.

Tell, il écrivait, en 1829 : « Par malheur cette pauvre musique a tant d'ennemis ! Quand l'un lui rend les armes, voilà qu'il en naît un autre. Les poëtes commencent à devenir traitables ; la danse, quoique en grondant, a l'air de se soumettre. Vous verrez que c'est avec la *mise en scène* qu'il faudra soutenir la guerre ! »

Castil-Blaze aimait trop la musique pour souffrir patiemment la guerre qu'on lui faisait. Quoique bienveillant pour l'administration de l'Opéra, il n'avait garde de trahir ses devoirs de critique. Nous l'avons vu s'élever contre le luxe désordonné déployé dans *la Juive*[1]. A propos du *Lac des Fées*, il écrivait : « On doit tenir compte à cette musique d'avoir pu se faire remarquer, dès le premier jour, au milieu de la pompe des décorations, du luxe des costumes, du faste vraiment inouï de la mise en scène[2]. »

Pour caractériser le genre introduit à l'Académie de Musique, il avait créé le mot d'*opéra-franconi*, qu'il répéta souvent. Le faux système de M. Duponchel ayant survécu à son administration, Castil-Blaze resta toujours sur la brèche. En 1844, il écrivait : « L'Opéra équestre méprisait la musique au point de ne donner que du bruit harmonieux[3]. » Il ajoutait : « Il faut aux compositeurs des cantatrices, et non des chevaux. »

M. Berlioz n'a manqué aucune occasion d'attaquer les folles prétentions de la mise en scène. Voici comment il s'exprimait au sujet du *Drapier*. « Après quoi nous avons le brouhaha du finale, le changement de décors, les tambours qui entrent au pas de charge sur la scène, mais ne marchent guère avec l'orchestre ; les drapeaux des vainqueurs, les

1. Voir t. I, p. 176.
2. *Revue de Paris*, avril 1839, p. 61.
3. *Revue de Paris*, 18 juillet 1844, p. 392.

cuirasses étincelantes, les hallebardes empanachées, les cris populaires, en un mot l'opéra comme le conçoit M. Duponchel, et par conséquent très-peu de musique [1]. »

Pendant nombre d'années, lorsque le répertoire et le personnel se délabraient de plus en plus à l'Opéra, seule la décoration, toujours rajeunie et redoublant d'efforts, offrait toujours le même mirage aux directeurs-entrepreneurs, tant de fois déçus. Malheureusement la mise en scène peut compromettre une bonne partition ; heureusement elle ne peut faire vivre un mauvais opéra.

Castil-Blaze signala plus d'une fois cette impuissance de la mise en scène. Il écrivait, à l'année 1846 : « Douze opéras, grand patron, douze opéras tombés malgré le secours des pompes, du fracas de la mise en scène [2] ! » Et, remontant dans l'histoire, il nous dit : « L'expérience a prouvé trente fois depuis deux siècles que tout le fourniment de l'opéra-franconi, cet attirail de châssis, de costumes, de décors, d'accessoires, renouvelés *inutilement* à grands frais, ruinait l'art et le théâtre [3]. »

Je sais qu'il est un certain nombre de spectateurs, n'aimant pas la musique, qui réclament la somptuosité du matériel. Pour ceux-là sont faits les ballets : ils n'ont pas le

1. *Journal des Débats*, 6 janvier 1840. — Le langage de la critique éclairée reste invariablement le même sur cette question. « Le *libretto* ouvre un vaste champ à ces cortéges, à ces processions, à ces cavalcades, qu'on affectionne aujourd'hui à l'Opéra, et qui vous transportent tantôt à l'église, tantôt à l'hippodrome. L'inconvénient de ce système, c'est la monotonie qu'amène à la longue dans le répertoire le retour des mêmes situations, servant de prétexte aux mêmes effets et aux mêmes pompes. » (M. A. de Pontmartin, *Revue des Deux-Mondes*, 1847, t. XX, p. 937.) « On favorise, avec l'argent des contribuables, les décors, les costumes, la mise en scène. » (M. Alexis Azevedo, *l'Opinion nationale*, 12 avril 1864.)

2. *L'Académie impériale de Musique*, t. II, p. 272.

3. *L'Académie impériale de Musique*, t. II, p. 270.

droit de gâter les opéras. Que si des gens qui se donnent pour dilettantes ont les mêmes exigences, je ferai remarquer combien ils sont inconséquents. Quand ils vont au Théâtre-Italien, ils se contentent (je parlerai, si l'on veut, du passé et des temps les plus glorieux de notre scène italienne), ils se contentent de la mise en scène la plus modeste. Comment se fait-il qu'en passant le boulevard, ils éprouvent d'autres besoins, ils aient un autre système? Quel est ce goût singulier qui varie suivant le local? Je dois dire que, pour ma part, je ne connais pas de pareils dilettantes.

Je ne veux pas pousser les choses à l'extrême. En fait de décoration, je ne demande pas seulement ce qui pourrait me suffire. L'habitude de cet appareil théâtral, le besoin de luxe qui s'accroît chaque jour dans notre société, font que ce qui était convenable en 1830 ne le serait plus aujourd'hui. Toute musique souffrirait de ce qu'un écrivain a nommé *la gueuserie des habillements*[1]. Qu'on donne donc à la partie matérielle une certaine élégance ; mais qu'on tâche de rester dans la mesure, et que la musique ne soit pas sacrifiée au spectacle. Voici à quoi ma requête se réduit : que la mise en scène soit faite pour les pièces, et non les pièces pour la mise en scène.

Je n'aurais pas demandé mieux que de louer M. Duponchel du perfectionnement qu'il a apporté aux décors et aux costumes, de ses recherches pour introduire la vérité historique, enfin des améliorations réelles dont l'Opéra lui est redevable. Mais, quand son titre de directeur est venu changer ses qualités en défauts ; quand il a montré ses vues étroites, et tout sacrifié à ce qui doit rester secondaire, je

1. C'est une expression que j'ai vue dans un autographe de Piron.

n'ai pu que combattre son action déplorable ; j'ai été obligé de dire que son passage avait été un fléau pour l'art et le théâtre.

Quelque confiance que M. Duponchel eût dans ses imaginations, il ne négligeait pas d'autres moyens pour gagner le public : son art embrassait tous les procédés qui pouvaient procurer le succès. Sous ce rapport, il avait beaucoup appris de M. Véron, et il ne voulait pas rester au-dessous de lui.

Il faut bien parler de cette cabale soudoyée, qui fait la loi au public, ou plutôt qui se substitue à lui. Je ne prétends pas que M. Véron ait le premier introduit à l'Opéra cet artifice de gouvernement, mais il en a tiré un parti extraordinaire ; s'il n'a pas inventé l'instrument, il en a joué mieux qu'un autre. Ce n'est qu'à dater de *Robert le Diable* que cette machine a été montée en grand, qu'elle a fonctionné avec une singulière précision et une puissance incroyable.

Quand je vois l'air dégagé, la complaisance avec laquelle M. Véron parle de cette honteuse institution, j'éprouve quelque embarras à manifester tout le mépris qu'elle m'inspire. Est-ce donc un rigorisme exagéré, ridicule, que de stigmatiser la fraude, surtout lorsqu'elle travaille en grand, et qu'elle s'attaque à des objets précieux de l'ordre intellectuel et moral ? M. Véron expose la chose en artiste, comme s'il n'était pour rien dans tout cela ; il décrit ingénument cet atelier de faux monnayeurs, sans réfléchir un instant que cette fausse monnaie est principalement à son usage.

La bande des applaudisseurs gagés, ce qu'on appelle *la claque*, formait un corps constitué. Elle avait ses priviléges. M. de Boigne, le meilleur cicérone qu'on puisse avoir, nous apprend qu'elle montait au théâtre par le même escalier que

les habitués des coulisses et les chevaux[1]. Elle obéissait à un chef, qui, lui seul, possédait la science. M. Véron avait des conférences essentielles avec ce fonctionnaire clandestin. Avant les premières représentations[2], il arrêtait avec lui les endroits où il conviendrait de provoquer l'enthousiasme. « Je constatais le soir, dit M. Véron, que toutes mes instructions avaient été comprises et fidèlement traduites[3]. » Il faut assurément beaucoup de sang-froid pour faire au public de pareilles confidences.

Des claqueurs groupés sous le lustre, et par cela même désignés à tous les yeux, c'est là l'enfance de l'art. Voici les perfectionnements introduits par un maître en stratégie : « Il comptait dans sa troupe des sous-claqueurs : c'étaient des personnes bien vêtues, auxquelles il vendait des billets de parterre à moitié prix, et qui s'incorporaient dans une décurie, si elles ne préféraient le rôle de claqueurs isolés[4]. » Ces *claqueurs habillés*, comme les appelle un journaliste[5], qu'on nous montre comme distribués dans le parterre, se faufilaient bien aussi dans les loges.

Quand les choses sont organisées de cette manière, il ne reste plus aucun moyen de constater le jugement du

1. *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 65.

2. « La veille de chaque première représentation, une conférence très-sérieuse avait lieu entre lui et moi dans mon cabinet. Nous passions en revue tout l'ouvrage, depuis la première jusqu'à la dernière scène. Je ne lui imposais point mes opinions; j'écoutais les siennes.... Je me surprenais quelquefois à rire de la justesse de ses critiques, et du programme qu'il se traçait à l'avance pour la répartition savante et graduée des applaudissements. (*Mémoires d'un Bourgeois de Paris*, t. III, p. 233.) — Il faut dire que, les jours ordinaires, c'était un commis qui donnait les instructions à ce personnage.

3. *Mémoires d'un Bourgeois de Paris*, t. III, p. 235.

4. *Mémoires d'un Bourgeois de Paris*, t. III, p. 232.

5. M. Charles Maurice, *Histoire anecdotique du Théâtre*, etc., t. II, p. 252.

public, et souvent un honnête spectateur, pour ne point paraître moins connaisseur qu'un élégant voisin, se met à applaudir comme les autres : ce qui constitue, en définitive, un succès *colossal*.

Les leçons de tactique données par cet *entrepreneur des succès*[1] sont instructives. « Son système était qu'à l'Opéra, devant un public choisi et exigeant, il ne fallait pas trop *chauffer* le premier acte; qu'on devait au contraire réserver son courage et ses forces pour *enlever* le dernier acte et le dénoûment. — A un dernier acte, me disait-il, je n'hésite pas à couronner de trois salves un morceau de chant qui n'en obtiendrait qu'une seule s'il était placé au premier acte. Vers le milieu d'un ouvrage, il faut caresser le succès, et non le violenter[2]. »

Le chef d'état-major de M. Véron fit une grande fortune à cet honnête métier. On cite ce mot plaisant, mais qui était sérieux dans sa bouche : « Le public ne sert à rien dans un théâtre; non-seulement il ne sert à rien, mais il gâte tout. Tant qu'il y aura du public à l'Opéra, l'Opéra ne marchera pas[3]. »

M. Véron s'apitoie quelque part sur le sort des pauvres directeurs, lorsque des débutants ont recours à l'entreprise des ovations pour faire illusion sur leur talent, et obtenir des engagements avantageux. « Ces succès factices, dit-il, sont des piéges tendus au directeur, et dans lesquels on parvient souvent à le faire tomber[4]. » M. Véron paraît ne

1. C'est le nom que leur donne M. Stéphen de la Madelaine, et il appelle spirituellement ses soldats *les connaisseurs patentés*. (*Théories complètes du Chant*, p. 286.)

2. M. Véron, *Mémoires d'un Bourgeois de Paris*, t. III, p. 234.

3. M. Berlioz, *les Soirées de l'Orchestre*, p. 88.

4. *Mémoires d'un Bourgeois de Paris*, t. III, p. 231.

pas connaître les piéges tendus journellement au public par le directeur.

Alors, dans un certain monde, l'emploi de la cabale mercenaire paraissait tout naturel. Cette morale, prêchée d'abord par les intéressés, avait fait des disciples. M. Véron trouvait le procédé non-seulement innocent, mais nécessaire, et il en fait l'apologie[1]. M. de Boigne soutient la même thèse, à un point de vue de sybarite. « Le public, le vrai public, n'applaudit plus; il ne prend plus la peine d'applaudir. Il craint de salir ou de déchirer ses gants, de se rougir les mains; il ne crie plus : il murmure bravo, de peur de s'enrouer. Les claqueurs sont une conséquence forcée de nos habitudes de bien-être et de confortable ; ils hurlent, ils trépignent, ils font les gros ouvrages, et ne laissent aux spectateurs que le plaisir tranquille de voir, d'entendre et de jouir[2]. » Cet argument n'est pas même bon au point de vue de ceux qui le produisent; car la cabale qui obéit à un mot d'ordre peut très-bien ne pas les servir à leur goût, et alors il faut bien qu'ils fassent quelque effort pour exprimer leur opinion.

M. de Boigne, dont nous venons de voir l'extrême indulgence, avoue cependant une chose qui aurait dû lui donner à réfléchir. « Entre les mains d'un directeur, *la claque* est un puissant moyen d'action, une arme à deux tranchants[3]. » Effectivement le directeur, comme un autre Éole, déchaîne ou retient le tapage triomphal. Or, dans certains cas, le silence n'est pas moins significatif que les applaudissements.

1. « On a plus d'une fois tenté de supprimer dans nos parterres l'intervention des claqueurs à gages : je me faisais leur défenseur officieux et convaincu. » (*Mémoires d'un Bourgeois de Paris*, t. III, p. 236.)

2. *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 84.

3. *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 88.

Les auteurs et surtout les acteurs souffrent souvent de cette seconde forme du despotisme[1].

Quand les spéculateurs prétendaient qu'il fallait éclairer et diriger le public, ils le calomniaient pour le besoin de leur cause. La réponse était facile : on pouvait voir au Théâtre-Italien, au Conservatoire, si le public désirait être dispensé d'applaudir. Mais il était naturel qu'il s'abstînt de manifestations quand il craignait d'être confondu avec les applaudisseurs enrégimentés.

M. Malliot, qui milite toujours en faveur de la raison et de l'art, conteste d'une manière victorieuse les prétendus services de ces auxiliaires compromettants ; et supposant les théâtres purgés de cette lèpre, il dit : « On n'entendrait plus le vacarme stupide d'admirateurs salariés, embrigadés, qui inspirent un si profond dégoût au véritable public, dont ils usurpent la place, et qu'ils empêchent d'applaudir, dans la crainte d'une confusion déshonorante[2]. »

Il est une réfutation plus directe du sophisme que nous avons signalé tout à l'heure, c'est que la cabale payée pour applaudir est un fléau particulier à la capitale. La province n'admet pas et reproche aux grands théâtres de Paris cette source impure de succès. Sur ce point, M. Malliot va encore nous venir en aide. « Que les auteurs parisiens, qui rechercheront les succès de province, ne s'avisent pas d'employer les claqueurs salariés. Le provincial le plus paisible n'entend pas raillerie sur ce chapitre. Il est en cette matière aussi avancé que les tribu-

1. M. Véron raconte qu'un jour il donna une petite leçon à une danseuse qui se flattait de n'avoir besoin de personne. Le directeur arrêta les bras de sa troupe, et un silence affligeant provoqua tout de suite des excuses. (*Mémoires d'un Bourgeois de Paris*, t. III, p. 187.)

2. *La Musique au Théâtre*, p. 389.

naux, les cours impériales, et même que la Cour de cassation, qui ont déclaré qu'une pareille institution, étant *basée sur le mensonge et la corruption, était illicite, contraire à la morale publique et aux bonnes mœurs*. Les tribunaux ont encore qualifié de *honteux* le lucre produit de cette industrie. Sans avoir étudié ces jugements et ces arrêts, le provincial veut être maître de ses appréciations ; il ne permet pas que l'on pense à sa place, et il serait capable de faire un mauvais parti aux claqueurs, si jamais ils tentaient de s'organiser chez lui comme ils le sont dans la capitale[1]. » En cela, sauf la répression possible, le public de province ne mérite que des éloges, et le public parisien ferait bien de l'imiter.

M. Duponchel n'a pas écrit de Mémoires, et ne nous a pas dit comment il en agissait avec la corporation des applaudisseurs. Mais il avait vu fonctionner cette puissante machine lorsqu'il n'était qu'en sous-ordre, et il n'était pas homme à rester en arrière lorsqu'il commanda. Nous savons qu'on lui doit quelques inventions et qu'il ajouta plusieurs corollaires à la *théorie* du directeur-entrepreneur.

Je remarque que M. Duponchel, n'étant que lieutenant, avait déjà eu ses triomphes : il avait vu la mise en scène obtenir les mêmes bravos et les mêmes acclamations que la musique des grands maîtres et l'exécution des grands artistes. M. Véron nous apprend que cette répartition des applaudissements entrait dans les principes du chef de la bande. « Il ne ménageait jamais les éloges pour tout ce qui touchait directement à l'administration, pour les décors, pour les costumes. — M. le directeur, les décors et les costumes sont « si beaux que, dans notre admiration, tout mon monde « et moi, nous ne craindrons pas de *crier*[2]. »

1. *La Musique au Théâtre*, p. 336.
2. *Mémoires d'un Bourgeois de Paris*, t. III, p. 234.

Voici une nouveauté dans l'industrie des claqueurs que je rapporte au règne de M. Duponchel : il s'agit d'applaudissements anticipés. Lorsqu'un chanteur avait exécuté un morceau important, de manière à mériter les suffrages, les salves convenues partaient avant la fin, et dispensaient l'artiste d'une conclusion particulièrement énergique et très-fatigante, de ce *coup de fouet* qui pouvait n'être pas sans danger.

M. Berlioz indique quelque chose d'analogue. Supposant un instant la suppression des claqueurs, il dit : « Qui est-ce qui couvrirait par d'obligeants applaudissements la mauvaise note d'une basse ou d'un ténor, et empêcherait ainsi le public de l'entendre[1]? »

J'ai déjà dit qu'Adolphe Nourrit souffrait dans sa loyauté, qu'il était humilié pour son art, de l'emploi qu'on faisait de ces provocateurs d'enthousiasme, c'est-à-dire de l'odieuse tromperie exercée à l'égard du public. A son arrivée en Italie, il était heureux de voir au théâtre se produire naïvement les sentiments de la foule. Après avoir assisté à une première représentation de la Scala, il écrivait : « Cette soirée avait été intéressante pour moi : nous sommes depuis si longtemps privés en France des impressions premières du public; nous savons si peu aujourd'hui ce que c'est que le public, que j'ai eu grand plaisir à observer ces mouvements francs et spontanés d'une foule de spectateurs, dont chacun peut librement manifester son plaisir ou son mécontentement[2]. »

Après la *claque* vient un autre instrument de succès, la *réclame*. Ce qui est applaudi dans la salle doit être prôné

1. *Les Soirées de l'Orchestre*, p. 95.
2. Milan, 12 janvier 1838.

par la presse : les directeurs payent de petites notes qu'ils font insérer dans les journaux ; ils ont des amis pour rédiger des articles.

J'ai déjà dit[1] quelle réputation M. Véron avait acquise par son talent à faire de la réclame. La chose est bien usée aujourd'hui, mais la première idée en fut singulièrement fructueuse.

« Comme M. Véron doit rire aujourd'hui de ce qui lui semblait la plus sublime conception de la réclame humaine ! Ah ! dans ce temps-là, le public n'était pas blasé ! Il était avide de plaisirs ; pendant cinq ans, sur la foi de quelques lignes stupides, toujours les mêmes, reléguées dans un coin du journal, nous l'avons vu courir à l'Opéra, et s'y précipiter encore.

« Demain la 10e représentation de..... qu'on ne donne plus qu'à de rares intervalles.

« Demain la 11e représentation de..... qui ne sera plus représenté avant le départ de.....

« Demain la 12e représentation, pour la rentrée de.....

« Demain la 13e représentation de..... par tous les premiers sujets qui ont créé les principaux rôles[2]. »

Le plus grand service que la cabale stipendiée rend aux directeurs, c'est de fournir un point d'appui aux jugements des journaux. A la vérité, les rédacteurs ne sont pas dupes de ces battements de mains assourdissants, de ces hurlements, de ces trépignements : quelques-uns résistent à cette sorte d'injonction, et expriment une opinion libre ; il y en a même qui s'en formalisent ; mais les journalistes bienveillants se trouvent autorisés : les applaudissements de la salle légi-

1. Voir t. I, p. 124.

2. *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 8 (1857). L'auteur transcrit fidèlement huit réclames.

timent, ou du moins semblent légitimer les éloges de la presse.

Quand M. Duponchel, ayant à peu près conclu l'engagement de Duprez, faisait dire dans les journaux, en termes presque identiques, qu'il n'avait voulu rien faire sans consulter Nourrit, il usurpait un beau rôle et donnait le change à l'opinion publique. Tandis qu'il avait absolument besoin que le titulaire se dépouillât pour que l'engagement d'un autre premier sujet fût possible, il faisait louer sa délicatesse, au lieu d'inviter la presse à faire ressortir la générosité, l'abnégation de Nourrit. Si l'on prétendait que les renseignements n'étaient pas fournis par le directeur, je demanderais qu'on me citât un seul journal dans lequel il ait été dit que Nourrit était le premier ténor de l'Opéra, *sans partage*. On connaissait Nourrit : on savait bien que rien ne le déciderait à rompre le silence.

Un rédacteur, qui suivait librement sa voie, sans sacrifier la vérité à la passion, M. Charles Merruau, avouait combien il fallait faire peu de fond sur l'opinion des journaux. « La critique des parterres et des orchestres n'existe plus, et la critique des journaux, par excès de bienveillance ou de colère, abdique trop souvent son pouvoir[1]. »

Non-seulement les souteneurs à gages continuaient leur office, mais l'apparition des *Huguenots* signala un perfectionnement dans leur industrie. C'est M. Duponchel qui a imaginé de faire rappeler des chanteurs après un acte, ou, du moins, qui a importé chez nous cette mode italienne. A la deuxième représentation des *Huguenots*, Nourrit et Mlle Falcon furent redemandés après le quatrième acte[2], et

1. *Le Temps*, 7 août 1837.
2. Voir la *Gazette musicale de Paris*, 6 mars 1836.

chaque soirée vit se renouveler la même ovation. « Le public, après le quatrième acte, a voulu féliciter Nourrit et Mlle Falcon, et leur donner de nouvelles preuves de son enchantement en les appelant sur la scène avant la fin de la pièce, chose sans exemple à l'Opéra[1]. »

Ce qui paraît tout naturel aujourd'hui ne passa point alors sans protestations. Le *Courrier des Théâtres*, dont le rédacteur maintenait fermement les traditions de la scène française, s'éleva bien des fois contre un abus *qui dégrade l'art*, disait-il, en détruisant l'illusion. « Est-ce que Nourrit et Mlle Falcon reparaîtront toujours après le quatrième acte des *Huguenots* ? C'est intolérable[2]. » C'est alors que ce rédacteur créa le mot *redemandage*, souvent employé par lui dans la suite[3].

Nourrit était un acteur, par conséquent il aimait les applaudissements, mais il était un acteur d'un goût parfait et qui avait le culte de l'art. Ce rappel dans *les Huguenots*, ou plutôt cette parade, lui était très-désagréable. Sa raison lui disait qu'il fallait remplir jusqu'au bout un personnage dans une action que le public devait prendre au sérieux ; il ne voulait redevenir Adolphe Nourrit qu'après la représentation terminée. Autrement on le prenait pour un chanteur de salon ; on lui disait qu'il ne faisait aucune illusion

1. *Revue de Paris*, mars 1836, p. 58.

2. M. Charles Maurice, *Histoire anecdotique du Théâtre*, etc., t. II, p. 143. (Mars 1836.)

3. Peu de mois après cette époque, M. Pradher, dont la femme obtenait de grands succès dans une tournée départementale, écrivait à ce journaliste (10 juin 1836) : « Je ne vous parlerai pas de *redemandages* et de couronnes ; je sais que vous ne les aimez pas, quoique tout cela en province ne se fasse pas par les mêmes moyens qu'à Paris. » (*Histoire anecdotique du Théâtre*, etc., t. II, p. 147.) — Ce rapprochement tout naturel n'est pas à l'honneur de la capitale.

dans son rôle. Mais c'était là de l'esthétique *française*, surannée ; le temps était venu de changer tout cela.

Quand un artiste aimé prenait sa retraite, ou que dans une tournée il quittait une grande ville, on lui faisait fête autant qu'on le pouvait : les bouquets et les couronnes distinguaient ce solennel adieu. Aujourd'hui ce genre d'ovation est devenu fréquent, banal. On raconte que le premier bouquet, dans une représentation ordinaire et comme *manifestation enthousiaste*, fut jeté à Mlle Taglioni, et jeté par qui ? par M. Duponchel. Ce renseignement est dû à l'aimable indiscret qui, dans un livre léger, a mis bien des détails précieux pour l'histoire. « Chose bizarre ! ce bouquet avait été lancé par M. Duponchel, qui préludait ainsi, sans le savoir, à ses fonctions de futur directeur[1]. »

C'est effectivement sous la direction de M. Duponchel que ce genre d'hommage s'introduisit[2]. Une telle nouveauté provoqua plus d'une fois les plaintes et les railleries des journaux.

Un rédacteur, dont les feuilletons se distinguaient par l'esprit et le goût, a plaisanté sur ce genre d'ovation, que la mode n'avait pas encore autorisée, je devrais dire imposée. « Les couronnes et les fleurs sont, à l'heure qu'il est, de première nécessité et du meilleur goût pour témoigner sa satisfaction. Les coups de canne, les battements de mains, le trépignement des pieds, ne sont plus guère employés que par des gens de routine, par des esprits arriérés, par les

1. M. de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 45.

2. Je vois, par les attaques du *Courrier des Théâtres*, que c'est vers le milieu de 1836 que la coutume s'en établit à l'Opéra. *Le Moniteur* du 4 août 1836 nous dit, de son côté, que, Mlle Fanny Elssler allant partir pour une tournée, « une pluie de fleurs et de couronnes est tombée aux pieds de la charmante danseuse. »

provinciaux, par les amateurs du dimanche, ou par cette portion industrielle du public dont l'admiration est cotée selon la largeur et la solidité des mains. Il n'y a pas un spectateur un peu de ce monde et comme il faut, qui prenne place aujourd'hui au balcon, aux loges, à l'orchestre, sans avoir un petit parterre en fleurs dans la poche de son habit. Le moment venu et l'extase commençant, on tire son parterre de sa poche, et on jette pour dix francs de roses, de violettes, de myrtes et de dahlias, sur la tête ou aux pieds de la prima donna, du ténor ou de la sylphide. Les bouquetières et les jardiniers sont devenus aussi nécessaires que les musiciens, les chanteurs, les danseurs, les décorateurs et le machiniste, à l'existence du théâtre de l'Opéra[1]. »

Castil-Blaze révèle le moyen employé pour faire une économie de moitié sur cet article. « Ces couronnes, à trois francs la douzaine, peuvent ne coûter que six blancs pièce, en ayant soin de les jeter d'abord à l'avant-dernier rappel. On les ramasse, elles font leur ascension par les corridors, et retombent ensuite au moment du grand brouhaha, quand il s'agit de terminer la farce triomphale[2]. »

A Bruxelles, en 1837, une couronne avait été jetée à Nourrit au milieu d'une représentation de *Guillaume Tell*. Un journal belge, qui était encore dans les vieux principes, faisait alors cette judicieuse observation : « Ces communications entre l'acteur et le public rompent trop désagréablement l'action scénique pour que les spectateurs ne doivent pas en être très-sobres[3]. »

A mesure que M. Duponchel voyait le succès l'abandon-

1. *Le National de* 1834, 10 avril 1837. (Cet article, signé X, est de M. Rolle.)

2. *L'Académie impériale de Musique*, t. II, p. 330.

3. *L'Observateur*, avril 1837.

ner, il redoublait l'usage des moyens artificiels dont il vient d'être question. M. de Boigne a dit de M. Véron : « Défaites ou demi-défaites, il les célébrait comme des victoires[1]. » M. Duponchel fit mieux : il eut peut-être ses fanfares les plus bruyantes pour les opéras qui tombèrent. A propos de la première représentation de *Guido et Ginevra*, M. Castil-Blaze a écrit dans son histoire : « Tout est applaudi par les claqueurs à gages qui remplissent la salle; presque tout est dédaigné par le public[2]. » Les gens experts en cette matière ne s'y laissaient pas prendre : ils distinguaient tout de suite *un succès de claqueurs*[3].

La cabale éprouve parfois des échecs. Il arrive que le public se permet d'applaudir tel sujet que le directeur n'encourage pas, et que ce même public désapprouve certaines ovations en protestant.

Ce n'est pas M. Pillet qui avait *inventé* le ténor Poultier, et il comptait peu sur ce novice. Il ne lui facilita donc pas la besogne au grand jour du début. « Ses prévisions ne se réalisèrent pas : Poultier fut encouragé au premier acte, applaudi au second et rappelé au troisième.... Poultier triompha du silence de la claque[4]. »

D'autres fois, on peut reconnaître *le danger de la cabale applaudissante*[5]. Les adhérents suscitent les dissidents, et des admirateurs indiscrets peuvent amener des orages. « Le pas de Mlle... a été terriblement chuté hier soir. Pourquoi? On dit que la claque est trop renforcée pour elle[6]. »

1. *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 7.
2. *L'Académie impériale de Musique*, t. II, p. 259.
3. M. Charles Maurice, *Histoire anecdotique du Théâtre*, etc., t. II, p. 389.
4. M. de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 261 et 262.
5. M. Charles Maurice, *Histoire anecdotique du Théâtre*, etc., t. II, p. 389.
6. M. Charles Maurice, ouvrage cité, t. II, p. 48.

En prostituant les témoignages d'admiration, on est arrivé à un résultat inévitable. « Le rappel, l'ovation, le triomphe, le couronnement, ont été prodigués au point qu'ils ne signifient plus rien aujourd'hui [1]. »

Il est une chose consolante : une cabale qu'on fait habilement fonctionner peut bien procurer à un ouvrage de mérite un triomphe exagéré, mais rien ne saurait imposer au public d'une manière durable une œuvre sans valeur. C'est ce qu'ont dû reconnaître à la fin les directeurs, longtemps déçus par le mirage d'une prospérité qu'ils attendaient de leur pouvoir. Le public, bien souvent dupe, a cependant, quant au résultat général, une grande force de résistance. On sait que le public est sévèrement exclu des premières représentations [2] ; mais il faut bien qu'il finisse par entrer, car, après tout, c'est lui qui paye. Il faut qu'il ratifie le succès fait par les gens de la maison et les amis : c'est toujours là qu'on doit en venir. On peut bien d'abord lui donner le change sur la valeur d'une œuvre littéraire ou musicale ; mais il est une chose à laquelle il ne se résigne pas, c'est l'ennui. Le poëte a dit :

Fabula quæ posci vult, et spectata reponi.

C'est toujours là le secret de l'art. La pierre de touche indiquée il y a deux siècles par Corneille, est encore excellente aujourd'hui : dans sa noble fierté, l'auteur du *Cid* disait que les belles pièces étaient celles « qui ne lassaient pas les spectateurs à la trentième fois. »

1. Castil-Blaze, *l'Académie impériale de Musique*, t. II, p. 331. (L'ouvrage est 1855.)

2. « Après les trois chambrées que les directeurs de Paris sacrifient pour livrer la salle aux applaudisseurs de toute espèce. » (Castil-Blaze, *Revue de Paris*, 18 juillet 1844, p. 391.)

Castil-Blaze témoigne quelque part son dégoût pour les succès procurés par la cabale, et il garantit l'impuissance de tous ces efforts : « Je ne connais rien de plus fâcheux au monde qu'un prétendu succès obtenu au moyen de camarades complaisants, de claqueurs, de journalistes amis.... Ce succès de convention ne saurait guérir le malade : il prolonge son agonie, ou le rend paralytique pour la vie [1]. »

Le régime de l'entreprise introduisit à l'Opéra les procédés du commerce, et il est difficile de soutenir que tel n'était pas le droit des directeurs. Mais il est bon que ces procédés soient connus, afin qu'aujourd'hui l'opinion publique, prémunie contre l'exagération, mette à leur place les artistes et les ouvrages de cette époque. Les mensonges de l'exploitation commerciale commencent à être dévoilés ; il est permis aujourd'hui de parler librement, et la lumière se fait ; les critiques dénoncent les moyens par lesquels on faisait alors violence au public. Les belles partitions qui ont vu le jour sous ce régime ne justifient pas les procédés employés pour les faire réussir. En même temps, les anciennes gloires, obscurcies pendant un interrègne, sont remises à leur place. Cette révision des jugements du passé occupe souvent la presse. M. Alexis Azevedo exprimait récemment, sur ce temps-là, son opinion, qui est la mienne, avec plus de force que je ne le fais : « L'époque dont nous parlons, en poussant l'art de la *réclame* et tous les genres de charlatanisme à un haut degré de perfection, a corrompu le goût, oblitéré dans presque toutes les âmes les véritables principes de l'art.... Époque funeste, dont l'héritage meur-

1. Dans le compte rendu d'un ouvrage de M. Elwart sur Duprez, *Revue de Paris*, avril 1838, p. 344.

trier pèse encore aujourd'hui et pèsera longtemps sur le goût musical en France[1]. »

C'est assez parler de l'administration de l'Opéra; occupons-nous maintenant du premier ténor, ou plutôt de l'art à propos du premier ténor.

Aux yeux de certaines gens, Adolphe Nourrit, fils de Louis Nourrit, qui avait été chanteur sous l'Empire, ne faisait que continuer son père et l'ancien Opéra. Duprez apportait à notre première scène lyrique le chant italien, c'est-à-dire le progrès, la rénovation; Duprez était le client, le héros de la jeune école. « Duprez, remarquait un journal, c'est le drapeau que l'école italienne a arboré[2]. » Le nouveau ténor inspirait la même confiance à des critiques émérites : « Ce chanteur, disait Castil-Blaze, doit faire une révolution à l'Académie royale de Musique[3]. »

Le vif éclat dont brillait alors notre Théâtre-Italien rejaillissait sur un artiste qui avait été fort applaudi à San-Carlo. On nous promettait un nouveau Rubini; quelques journaux osèrent même saluer Duprez de ce nom; certain recueil le trouva supérieur à la fois et à Nourrit et à Rubini[4].

Il est incontestable que Duprez avait séjourné huit ans en Italie; il n'est pas moins certain qu'il y avait obtenu de grands succès. Duprez était-il un chanteur *italien* dans le sens que ce mot a toujours eu? C'est là une question qui mérite d'être discutée, d'autant plus que bien des gens s'étonneront qu'on la pose.

Tous ceux qui possèdent quelques notions de l'histoire de

1. *L'Opinion nationale*, 14 août 1865.
2. M. Théodore Anne, *la France*, 2 mai 1837.
3. *Revue de Paris*, avril 1837, p. 351.
4. *La France littéraire*, 1838, t. XXXII, p. 486.

la musique savent que, depuis la création du genre opéra, l'*Italie* a toujours été la patrie du chant. Non-seulement l'on a vu les maîtres et les chanteurs illustres s'y succéder sans interruption, mais la France et l'Allemagne n'ont fait de progrès que lorsqu'elles ont puisé à cette source[1]. L'école de Naples est particulièrement célèbre. Depuis deux siècles, Scarlatti, Durante, Porpora, Leo, Caffaro, etc., et leurs élèves, ont perpétué un enseignement incomparable. Ces belles traditions se sont maintenues dans leur pureté jusqu'au commencement de ce siècle ; elles étaient conservées encore par les virtuoses composant l'admirable troupe italienne que nous avons vue dans notre jeunesse.

Mais ces virtuoses étaient les restes d'un autre âge. Par suite de l'invasion française, les conservatoires furent fermés, et l'art du chant fort compromis. Quand cet art essaya de se reconstituer, il eut contre lui non-seulement la rareté des maîtres, mais l'altération des principes. Rossini avait tâché de faire revivre le passé; mais Bellini, ayant traité exclusivement le drame lyrique, le style large et expressif devint le premier besoin, presque l'unique besoin des chanteurs. Quand un changement, introduit dans un art quelconque, supprime une partie des difficultés, il ne trouve guère de réfractaires dans ceux qui le cultivent. L'art vocal s'affranchit alors, peut-être pour toujours, des longues études; il borna ses effets, et, en revanche, il les exagéra. Adrien de Lafage, l'élève préféré et le collaborateur de Choron, dit, en parlant des maîtres de l'ancienne école qui restaient au commencement de ce siècle : « Leur méthode a formé quelques élèves estimables; mais leur système d'éducation mu-

1. Il faut noter qu'en même temps l'Italie a perfectionné tous les genres de composition vocale.

sicale, qui exigeait un travail et une assiduité que nos chanteurs du jour peuvent à peine concevoir, mais le véritable art du chant, *celui où rien ne devait rester imparfait*, a été abandonné [1]. »

Le véritable chant italien appartient maintenant à l'histoire, et la curiosité seule peut rechercher les témoignages qui en donnent une si haute idée. « Ce qu'on prisait, dit Adrien de Lafage, c'était la beauté de la voix, la pureté, la justesse, la légèreté, l'expression élevée et passionnée, dominée et modérée sans cesse par toutes les règles qui caractérisent une mélodie simple, noble et riche. L'art des ornements et des traits propres à mettre en évidence l'agilité de gosier d'un chanteur habile prenait ensuite place, et l'habitude d'entendre d'incomparables artistes avait rendu les Italiens d'une aptitude et d'une susceptibilité extrêmes [2]. »

Écoutons ce que dit Rousseau d'un grand chanteur italien, Balthasar Ferri, qui vivait au dix-septième siècle : « Tous les écrits faits à la louange de ce musicien célèbre respirent le ravissement, l'enthousiasme.... Rien, disent ses contemporains, ne peut exprimer l'éclat de sa voix ni les grâces de son chant ; il avait au plus haut degré tous les caractères de perfection dans tous les genres ; il était gai, fier, grave, tendre à sa volonté, et les cœurs se fondaient à son pathétique. Parmi l'infinité de tours de force qu'il faisait de sa voix, je n'en citerai qu'un seul : il montait et redescendait tout d'une haleine deux octaves pleines par un trille continuel marqué sur tous les degrés chromatiques, avec tant de justesse, quoique sans accompagnement, que, si l'on venait à frapper brusquement cet accompagnement sous la note où

1. *Encyclopédie musicale*, troisième partie, t. II, p. 85.
2. *Encyclopédie musicale*, troisième partie, t. II, p. 54.

il se trouvait, soit bémol, soit dièse, on sentait à l'instant l'accord d'une justesse à surprendre tous les auditeurs[1]. »

Voilà sans doute de quoi confondre les élèves des Conservatoires de toute l'Europe.

La vocalisation a toujours été placée en première ligne dans la méthode italienne. M. Fétis a écrit avec raison : « Les fioritures sont indispensables dans le chant, mais il ne faut point en abuser[2]. » Cette restriction est dictée par le bon goût de notre temps ; mais l'ancienne école italienne abusait un peu des fioritures[3]. La jeune génération abandonna bien volontiers cette partie si difficile de la vocale. C'est pour venir en aide à l'inhabileté des artistes que Rossini nota les fioritures dans ses partitions. Mais, une dizaine d'années après, le drame lyrique ou mélodrame détrôna les fioritures, ce qui simplifia beaucoup les choses. Des chanteurs médiocrement exercés purent suffire aux partitions de Bellini : ce qui n'empêche pas que tout le mérite n'en ait été révélé que lorsqu'elles furent interprétées par des artistes du premier ordre, mais de l'ancienne école, tels que Rubini, Tamburini, Lablache.

C'est un travers bien fréquent de mépriser ce qu'on ne peut faire. L'affaiblissement des études vocales ayant fait dédaigner une partie de l'art, les artistes de la nouvelle école ont voulu déconsidérer la vocalisation, cette pierre de touche du chanteur. Ils ont été appuyés par les critiques qui ne cherchent que le drame dans un opéra. Il est même de bon ton de se moquer des *roulades*. Il n'en est pas moins

1. *Dictionnaire de Musique*, article VOIX.

2. *La Musique mise à la portée de tout le monde*, p. 182 (éd. in-18).

3. Rousseau, parlant des *broderies*, a dit : « Les Italiens s'y donnent carrière ; c'est chez eux à qui en fera davantage : émulation qui mène toujours à en faire trop. »

vrai qu'un morceau sans roulades n'est parfaitement exécuté que par un chanteur qui sait faire les roulades[1].

Rossini était encore un professeur de l'ancienne école : il a montré ce qu'elle savait faire en instruisant un des plus merveilleux talents que nous ayons connus, Mlle Alboni. Rossini avait encore à sa disposition des artistes qui avaient sucé les bons principes, qui n'avaient pas restreint l'art pour leur plus grande commodité. « Rossini, dit M. Alexis Azevedo, avait écrit les rôles de ses chefs-d'œuvre pour des chanteurs et des cantatrices possédant la voix complète de leur emploi, sachant à fond l'art du chant dans ses deux applications essentielles : le style soutenu et le style d'agilité[2]. »

Donzelli, artiste éminent, que Paris a entendu et applaudi vers la fin de la Restauration, est le premier, si j'ai bonne mémoire, qui ait introduit sur notre scène italienne le système de la voix sombrée, c'est-à-dire la corruption du chant italien, sans toutefois en faire un usage exclusif, comme aussi sans le mettre alors en crédit. Sa voix n'était rien moins qu'agile, et les ornements lui étaient interdits. Donzelli avait moins d'étude, moins de fini, moins de sûreté que Duprez ; mais il lui était bien supérieur pour la plénitude constante de la voix, pour la sonorité de toutes les notes, et surtout pour le *brio*, la véhémence, l'entraînement.

1. Il est un agrément qui a particulièrement encouru la proscription, c'est le *trille*. Sans doute le trille ne trouve guère sa place dans le drame lyrique, mais il la conserve dans l'opéra buffa et dans la musique de chambre. Il y a plus : il est le fondement de tous les agréments plus simples. D'ailleurs, l'insuffisance de la vocale à cet égard n'aura pas d'influence sur la musique instrumentale, et le trille, consacré par l'usage des maîtres, restera un ornement à la disposition du violon, du piano, de la flûte, etc. Il ne sera pas glorieux pour la voix d'avoir ici fait divorce avec les autres instruments.

2. *L'Opinion nationale*, 22 décembre 1863.

C'est dans le *Crociato* de Meyerbeer qu'il se fit applaudir, mais aussi critiquer. Donzelli peut être considéré comme le chef de la nouvelle école de chant.

Le nouveau répertoire italien ne demandait plus de vocalisation, et les partitions qui en contenaient prirent un air suranné. Adolphe Nourrit, se souvenant des leçons de son maître et habitué aux merveilles de la troupe italienne de Paris, fut bien désenchanté à son entrée en Italie. Il dit d'un chanteur (le ténor Salvi), qu'il entendit avec plaisir à Gênes : « Il m'a semblé que sa voix était peu travaillée, car il n'a pas hasardé un seul agrément. Du reste, il paraît que c'est tout à fait passé de mode ici : on ne chante plus que la note; on ne se donne pas même la peine de changer, d'orner un peu le thème à la seconde reprise [1]. » Eh quoi ! c'est Nourrit, c'est un Français qui fait la leçon ! Les rôles ne sont-ils pas changés?

Ainsi les chanteurs italiens s'étaient jetés avec conviction dans la voie nouvelle. Dans tous les arts, les écoliers impatients, qui répudient les enseignements bien lents de l'école, ont un beau prétexte pour justifier leur assurance : ils s'en remettent à l'inspiration. Or, pour le chanteur, l'inspiration paraît être aujourd'hui la déclamation toute nue.

Cette infériorité de la vocale moderne échappait au commun des auditeurs, parce que, pour en être frappé, il aurait fallu pouvoir comparer. Mais un défaut choquant de la méthode nouvelle, c'est la nécessité des éclats de voix : ils

1. Lettre du 2 janvier 1838. — On lira ici avec plaisir un curieux passage d'une lettre de madame Nourrit : « Notre public des Bouffes applaudit encore Tamburini, auquel on ne laisserait pas finir un air à Naples, disent les Italiens qui reviennent de Paris, à cause de ses roulades et du détestable accent qu'il a pris. Donizetti est le premier auquel j'ai entendu dire que Tamburini serait sifflé en Italie. » (Naples, 24 janvier 1839.)

n'ont pu trouver grâce que lorsque le goût fut altéré. La voix de poitrine, ou plutôt la voix de gosier [1], donnant une sonorité plus intense, le timbre sombré se substitua au timbre clair, et tous les effets furent dans la force. Il y avait là encore un faux-semblant d'*inspiration*.

Donzelli fut également le premier artiste italien à qui l'on reprocha chez nous les efforts de voix. *Le Globe* disait de lui : « Donzelli a bien secondé Mme Malibran dans le duo (de *Clari*, partition d'Halévy) : il crie un peu moins dans cet opéra qu'à l'ordinaire [2]. »

Encore une déception d'Adolphe Nourrit. En arrivant en Italie, il fut extrêmement surpris et bien désagréablement affecté de cette manière nouvelle de chanter presque toujours à pleine voix. Il reprochait ce défaut au ténor qu'il entendit à Gênes. « J'ai été assez content du ténor. C'est un jeune homme d'assez bonne tournure; une voix agréable, quoique un peu gutturale; mais il chante toujours à pleine voix [3]. » Nourrit parle encore ici en professeur de chant italien. Il reconnut bientôt que c'était une exigence du goût public. « Mais comment faire à tous ces artistes le reproche de crier? C'est pour eux le seul moyen de faire de l'effet. Reste à savoir maintenant qui on doit accuser, des artistes ou du public. — Nous verrons [4] ! ! ! » De plus en plus con-

1. Effectivement le son, pour produire le timbre sombré, se forme dans le pharynx. Les musiciens le disent, comme les physiologistes. Après avoir secoué e joug de Donizetti, Nourrit écrivait : « Je ne chantais plus avec mon *gosier*, je chantais avec mon âme. » M. Berlioz condamne quelque part « tous ceux qui font usage de ce malencontreux *coup de gosier*. » (*Journal des Débats*, 6 décembre 1840.)

2. *Le Globe*, 13 décembre 1828. — « Le caractère du talent de ce chanteur consistait dans une grande énergie, dont il abusait quelquefois. » (M. Fétis, *Biographie universelle des Musiciens*.)

3. Gênes, 2 janvier 1838.

4. Venise, 25 janvier 1838.

vaincu de ce fait, il dit encore, en parlant de son aimable conducteur, à Florence, qui l'avait entendu chanter *la Marseillaise :* « Il ne s'était pas douté de la force de ma voix, et décidément la force a une puissance qu'il faut reconnaître, et qui est devenue un besoin en Italie [1]. »

Cette décadence du chant en Italie avait déjà frappé notre illustre Boïeldieu, lorsqu'il la visita en 1833. Voici ce qu'il dit dans une lettre : « Toujours est-il que j'ai été deux fois aux eaux des Pyrénées ; que j'ai fait le tour de l'Italie, tout en cherchant ma voix, et même en y cherchant celle des chanteurs actuels *en Italie* [2]. »

Rossini voyait avec regret dans sa patrie l'affaiblissement des études vocales et la disparition des chanteurs. Quand il reçut la visite de Nourrit, il lui montra comme encouragement la rareté et la médiocrité des virtuoses. « Jamais, lui disait-il, le moment n'a été plus heureux pour vous ; et ce n'est pas pour vous faire un compliment, car vous allez voir par vous-même qu'il n'y a pas un talent en Italie. Il ne s'agit plus aujourd'hui de faire des roulades, et la facilité de Rubini n'augmenterait pas son succès en Italie, où l'on veut aujourd'hui l'expression, la déclamation [3]. »

Le déclin d'un art essentiellement italien n'avait pas lieu sans exciter des murmures, sans provoquer des protestations ; l'état présent contristait ceux qui avaient vu encore la gloire de l'ancienne école. Crescentini et Velluti, les deux derniers représentants d'un art supérieur, vivaient encore : c'est sur

1. Pise, 13 février 1838. — Lorsqu'il avait déjà quelques mois d'études avec Donizetti, madame Nourrit écrivait (Naples, 28 juillet 1838) : « Ensuite les éloges s'étendent sur sa voix, que l'on trouve belle et puissante (puissante ! on ne demande pas autre chose en Italie). »

2. *Histoire anecdotique du Théâtre*, etc., par Charles Maurice. Lettre autographe insérée au t. I, p. 230.

3. Lettre de Nourrit, Milan, 10 janvier 1838.

eux que se reportaient avec admiration et vénération les yeux des vieux amateurs. A Venise, Velluti faisait ses doléances à Nourrit, dont les sentiments répondaient aux siens. Notre artiste écrivait alors : « Il doit être bien pénible à Velluti d'entendre la manière italienne, qui est si loin, si loin de sa méthode. Il faut ou que lui ait tort, ou que les chanteurs d'aujourd'hui n'aient pas raison [1]. »

Les critiques italiens s'élevèrent bien des fois contre l'invasion de la voix sombrée, avant que la victoire lui fût assurée définitivement. Voici les plaintes d'un journal musical de Florence, *le Boccherini* [2], qui attaquait récemment le faux goût de notre époque : « L'Italie tenait depuis des siècles le sceptre de la musique vocale : elle l'a laissé tomber de ses mains, et aujourd'hui elle n'applaudit plus que des hurlements (*urli*). »

Pendant que l'Italie était livrée au système nouveau, longtemps le Théâtre-Italien de Paris posséda, glorifia les nobles réfugiés qui continuaient le passé. Nous qui avons assisté au dernier soupir de cette incomparable méthode, nous ne pouvons que placer dans ce souvenir le fondement de notre jugement. A nos yeux elle a pour derniers représentants Garcia, Bordogni, Pellegrini, Zucchelli, Ivanoff, Rubini, Tamburini, Lablache, Mmes Mainvielle-Fodor, Cinti, Pasta, Monbelli, Sontag, Malibran, Grisi, Persiani, et plus tard l'admirable Alboni, qui eut le singulier mérite de conserver la pureté de l'art au milieu des mauvais exemples et des dangereuses provocations. Sans doute que plus tard nous avons entendu de grands talents, mais ils sacrifiaient plus ou moins à la fausse idole. Les vrais fidèles,

1. Lettre du 30 janvier 1838.
2. Cité par M. Joseph d'Ortigue, *Journal des Débats*, 14 mars 1863.

on les reconnaissait à ce caractère : « Ils contiennent et règlent constamment leur chant, et ne permettent jamais au son d'aller au delà du point où il cesse d'être émis naturellement et avec facilité [1]. »

Qu'on nous permette de céder au désir de célébrer le modèle de l'école italienne, à côté du modèle de l'école française. Nous emprunterons son éloge au critique émérite que nous venons de citer, le judicieux Delécluze, que nous aimions, et avec lequel nous étions en communauté d'idées.

« Aucun de ceux qui ont entendu Rubini ne l'oubliera, tant il a laissé d'impressions profondes dans leur âme, tant il a caressé délicieusement leur oreille, tant il a ajouté de combinaisons nouvelles et agréables à l'art si difficile du chant. Rubini est un homme à part : il est aussi remarquable par la hardiesse avec laquelle il aborde et surmonte les difficultés que par l'expression profonde et touchante qu'il donne à ses accents. Quant à moi, qui, depuis le commencement du siècle, ai entendu tous les chanteurs italiens célèbres, il en est deux qui laisseront dans ma mémoire des traces ineffaçables : Crescentini et Rubini. Ce sont les artistes en ce genre les plus parfaits ; car ils ont vaincu les plus grandes difficultés de la vocalisation, tout en imprimant le caractère le plus grand, le plus vrai et le plus agréable à leur expression [2]. »

Présentons parallèlement l'histoire du chant français depuis un siècle et demi. Pendant que la musique vocale brillait en Italie d'un si vif éclat, la barbarie régnait sur notre scène lyrique. Le chant était livré à des inspirations aveugles, à des traditions déplorables. Il offrait surtout deux dé-

1. Delécluze, *Journal des Débats*, 19 janvier 1848.
2. *Journal des Débats*, 16 octobre 1842.

fauts, précisément ceux que nous avons constatés dans la méthode nouvelle, quoique les causes en fussent un peu différentes : d'abord, habitué à un récitatif pesant, il manquait entièrement de flexibilité ; ensuite la recherche d'une expression tragique exagérée sùggérait des éclats de voix, qui faisaient le triomphe des chanteurs.

Rousseau a fait une guerre acharnée à ce système. « L'esprit général des compositeurs français est toujours de forcer les voix pour les faire crier plutôt que chanter [1]. »

« La vocale française, dit le même auteur, est fort retenue en broderies.... Aucun acteur français ne se hasarde plus au théâtre à faire des *doubles* [2] ; car le chant français, ayant pris un ton plus traînant et plus lamentable encore depuis quelques années, ne les comporte plus. » Ce que Rousseau écrivait il y a un siècle ne semble-t-il pas écrit d'hier ?

L'école française était particulièrement l'école du *cri*, et les Italiens caractérisaient cette manière par l'expression énergique de *urlo francese* (le hurlement français). « La musique française veut être criée, dit Rousseau : c'est en cela que consiste sa plus grande expression [3]. » Et ailleurs : « Le chant français exige tout l'effort des poumons, toute l'étendue de la voix. Plus fort ! nous disent nos maîtres ; enflez les sons, ouvrez la bouche, donnez toute votre voix. Plus doux ! disent les maîtres italiens : ne forcez point, chantez sans gêne ; rendez vos sons doux, flexibles et coulants ; réservez les éclats pour ces moments rares et passagers où il faut surprendre et déchirer. Or, il me paraît que, dans la nécessité

1. *Dictionnaire de Musique*, article VOIX.

2. Ce mot est défini en son lieu par Rousseau lui-même : « Ce que les Italiens appellent *variazioni*. »

3. *Dictionnaire de Musique*, au mot CRIER.

de se faire entendre, celui-là doit avoir plus de voix qui peut se passer de crier[1]. »

Ailleurs Rousseau reproche aux chanteurs de ne pas suivre la mesure marquée par l'accompagnement. « Mais la nature du chant français interdit cette ressource à nos compositeurs; car, dès que l'acteur serait forcé d'aller en mesure, il ne pourrait plus développer sa voix ni son jeu, traîner son chant, renfler, prolonger ses sons, ni crier à pleine tête, et par conséquent il ne serait plus applaudi[2]. »

Quand Mozart visita Paris, en 1778, il écrivait à son père : « Les Français n'ont fait d'autre progrès que de savoir écouter enfin la bonne musique. Mais de se douter que leur musique est détestable, mon Dieu, non ! Et le chant ! *Oimè !* Si seulement aucune Française ne voulait se mêler de chanter des airs italiens, je leur pardonnerais encore leurs criailleries françaises; mais gâter de la bonne musique, c'est insupportable.... Et les chanteurs, donc ! et les cantatrices ! On ne devrait pas les nommer ainsi, car ils ne chantent pas : ils crient, ils hurlent, du nez, du gosier, de toute la force de leurs poumons[3]. »

Toutefois le mauvais goût général n'imposait pas silence aux critiques judicieux, dont la race n'est jamais perdue.

En 1764 eut lieu une reprise de *Castor et Pollux*, partition de Rameau. Voici quelques renseignements donnés par un contemporain sur cette représentation d'ouverture : « Quant à l'ensemble de l'opéra, il n'a pas eu la grande réussite qu'on espérait. Plusieurs raisons le firent tomber : le décri général de la salle; le peu d'effet que les voix et l'orchestre y produisent; Pillot qui est un chanteur affreux;

1. *Lettre sur la Musique française.*
2. *Lettre sur la Musique française.*
3. Mozart, par M. Goschler, p. 216 et 244.

Gélin qui beugle ; Mlle Chevalier qui crie[1]. » Un amateur disait de cette nouvelle salle : « L'architecte n'a pas réussi, la salle est sourde. — Qu'elle est heureuse ! » reprit l'abbé Galiani[2]. Un Anglais, assistant à cette bruyante représentation, disait : « Leur donne-t-on le fouet dans la coulisse ? Tous ces acteurs entrent en scène en criant[3]. »

Grimm, rendant compte d'un opéra d'*Électre* (1782), composé par Guillard et Le Moine, écrit : « Il est bien vrai que, pour réussir à l'Opéra, c'est beaucoup de crier, et de crier à perte d'haleine ; mais encore est-il une façon de hurler plus ou moins originale, plus ou moins propre au caractère de la situation ; et ces nuances, toutes prononcées qu'elles sont, paraissent avoir échappé entièrement à la sagacité de M. Le Moine[4]. »

On lit dans un recueil spécial qui se publiait il y a quatre-vingts ans : « Je ris d'un homme qui vomit le chant, qui lui donne une force outrée, pour faire entrer dans la peine dont il est affecté ; je cours après la voix de l'acteur habile qui me conduit au sentiment de ses peines par des gradations qui n'ont rien de forcé ni de contraint[5]. » Ainsi il ne manquait pas alors de gens qui avaient le vrai sentiment de l'art.

A la fin du siècle dernier, Grétry espérait et prédisait la réforme de ces excès : « Je vois les chanteurs de la tragédie

1. Cité par Castil-Blaze, *l'Académie impériale de Musique*, t. I, p. 236.

2. L'abbé Galiani avait été élevé à Naples, et il était très-bon musicien. (L. Q.)

3. Castil-Blaze, lieu cité.

4. *Correspondance littéraire*, troisième partie, t. I, p. 501.

5. *Almanach musical pour l'année* 1782. — Le même recueil revient ailleurs sur l'éloge du chant qu'il approuve : « Le chant de Mlle Renault entre naturellement dans l'oreille du spectateur. Il ne peine ni son oreille ni son attention, parce que la voix de Mlle Renault parle le chant naturellement, parce qu'elle le produit sans effort, parce qu'elle semble en chantant ne faire que dérouler ses sons. »

se tromper lorsqu'ils exécutent des ouvrages exagérés : pour se mettre au ton du poëme et de la musique, ils croient ne jamais donner assez d'énergie à leur chant ; et, tout au contraire, ils devraient, par une exécution modérée, atténuer, adoucir ce que les auteurs ont trop forcé dans leurs ouvrages. Je ne dirai pas, tout le monde le sait, combien il résulte d'inconvénients de ce défaut : plus l'acteur force la voix, moins on entend les paroles.... Je ne balancerai pas à dire que l'Opéra de Paris sera forcé tôt ou tard de chanter sans crier, de chanter comme l'on chante en Italie, s'il veut conserver son spectacle. Les spectateurs participent aux maux que souffre un chanteur criant ; le plaisir devient une peine horrible. Les plus beaux organes se détruisent en très-peu de temps [1]. »

M. Fétis signale aussi quelque part cet ancien état de choses : « Autrefois la méthode suivie par Lainez, Adrien, et tous ces maîtres qu'on appelait *professeurs de déclamation lyrique*, avait pour effet inévitable de détruire les voix dans leur principe, par l'ignorance où l'on était de ce qui concerne *la mise de voix*, *la vocalisation*, et plus encore par l'exagération de force qu'on exigeait d'élèves dont la constitution physique était à peine formée. L'émission du son ne se faisait jamais d'une manière naturelle, et la force des poumons étant mise sans cesse en jeu, les voix les plus robustes ne pouvaient résister à la fatigue d'un travail pour lequel les forces herculéennes d'Adrien avaient été insuffisantes [2]. »

1. *Essais sur la Musique*, t. II, p. 299.

2. M. Fétis, *la Musique mise à la portée de tout le monde*, p. 190, éd. in-18. — Le ténor Lainez ne se retira de l'Opéra qu'en 1812. Adrien avait une voix de basse : quoique d'une constitution très-robuste, il dut à son système l'altération précoce de sa santé, et il lui fallut se retirer de l'Opéra en 1804, âgé seulement de trente-huit ans. Voyez Fétis, *Biographie universelle des Musiciens*.

Un des hommes les plus profondément versés dans l'histoire de la musique, Adrien de Lafage, a écrit, en parlant de la fin du siècle dernier : « On beuglait à l'Opéra une déclamation qui fort souvent n'avait pas même le mérite d'être bien accentuée [1]. » Il n'est pas étonnant qu'un acteur qui chantait suivant la méthode italienne n'ait pu obtenir d'entrer à ce théâtre : « Martin s'était présenté à l'Opéra : on lui avait objecté qu'il n'avait pas assez de *creux*.... Admis à l'Opéra, Martin aurait dû acquérir du creux, aux dépens du bon goût, et même au détriment de son organe [2]. »

L'Italie nous tira de cette barbarie. Dans le dernier tiers du siècle dernier, de plus fréquentes relations s'établirent entre la France et ce pays : une comédie italienne vint faire concurrence à l'Opéra ; des compositeurs italiens, Piccinni, Sacchini, Paisiello, Salieri, Cherubini, nous apportèrent la mélodie, et travaillèrent ainsi à la réforme du chant. C'est à la Révolution que l'art vocal entra chez nous dans une voie nouvelle, grâce aux maîtres chargés de l'enseignement du Conservatoire, Cherubini, Méhul, Berton. Garat surtout exerça sur le chant français la plus salutaire influence. Il ne rompit pas en visière avec Gluck, dont il était un grand admirateur, mais il fit une sorte de compromis entre le style français et le style italien : il introduisit quelques ornements de bon goût dans la déclamation. Le vice qu'il fallait surtout extirper était le cri. Ce professeur incomparable le poursuivit à outrance, et il réussit à le vaincre. Il forma de nombreux élèves ; à lui seul il créa une école. Louis Nourrit, Ponchard, Levasseur, Mmes Branchu, Duret, Rigaut, Boulanger, furent les glorieux représen-

1. *Gazette musicale de Paris*, 19 novembre 1837.
2. Adrien de Lafage, *Gazette musicale de Paris*, 19 novembre 1837.

tants de son excellente méthode. Sans être son élève, Martin, qui avait étudié le chant italien [1], concourut par son talent et ses grands succès à faire triompher la bonne cause. « Martin et Garat, dit un de leurs contemporains, furent les premiers à introduire le goût italien dans le chant français [2]. » Ce chanteur extraordinaire, déjà cité comme tel, en l'an V, par Grétry [3], fit les délices de deux générations.

Pendant une quinzaine d'années, l'Académie de Musique ne jeta pas beaucoup d'éclat. L'Opéra-Comique eut une très-grande vogue au commencement de la Restauration. Là rien ne s'écartait de la bonne route : les éclats de voix y étaient inconnus. Mais à l'Opéra il resta des incorrigibles, que Garat n'avait pas la prétention de réformer. Louis Nourrit y était tout seul pour inaugurer les saines doctrines ; il avait Lainez pour chef d'emploi ; l'ancienne école était encore florissante. Lainez et Dérivis père eurent la satisfaction de crier jusqu'à la fin de leur carrière. Mais l'ancien système était discrédité, et ne faisait plus de recrues. Après la retraite de Lainez, Louis Nourrit devint chef d'emploi, et fut bientôt secondé par Lavigne, charmant chanteur de la même école.

Une excellente troupe italienne, qui brillait à Paris sous l'Empire, contribuait à réformer le goût du public. Un compositeur italien, Paisiello, était en faveur auprès du souverain, et sa présence était également utile. Crescentini, un des derniers grands virtuoses, amené en France par l'Empereur, chantait à la cour.

Au commencement de l'Empire, la célèbre cantatrice

1. Voyez sur cet artiste célèbre une notice très-intéressante d'Adrien de Lafage dans la *Gazette musicale de Paris*, 12 et 19 novembre 1837.
2. Delécluze, *Journal des Débats*, 22 décembre 1848.
3. *Essais sur la Musique*, t. III, p. 341.

Mme Grassini donna des concerts, où son rare talent fut dignement apprécié. Un jour elle fit une critique sanglante des chanteurs qui occupaient notre première scène lyrique. « Mme Grassini voulait bien chanter à l'Opéra; cette virtuose acceptait avec reconnaissance la recette déposée par la foule de ses admirateurs; mais elle se gardait avec soin d'assister aux représentations de ce théâtre. « Pourquoi n'allez-vous jamais à l'Opéra? lui disait-on; il faut entendre ses acteurs, ne fût-ce que par curiosité. — Je crains qu'il ne m'en reste quelque chose, répondit la célèbre cantatrice[1]. »

En 1810, le premier ténor créait un rôle dans *la Mort d'Abel*, opéra de Kreutzer. « *La Mort d'Abel* n'inspira que l'ennui, malgré les cris de Lainez et la vigueur qu'il mit dans l'exécution du rôle de Caïn[2]. » Bientôt Lainez se retira, emportant avec lui le système des vociférations. Le dernier représentant de l'ancienne école fut Dérivis père, qui avait une très-belle voix de basse, mais qu'il faisait sonner sans retenue. Il persista jusqu'en 1826. Alors il fut encore employé par Rossini dans *le Siége de Corinthe*. Les critiques du *Globe* déterminèrent peut-être sa retraite. « Ensuite Mahomet chante un air, qu'il ne faut pas juger sévèrement, puisqu'il a été complétement défiguré pour être mis à la portée de Dérivis, qui le défigure encore par la manière dont il le crie[3]. »

Dans sa notice sur Louis Nourrit, M. Fétis dit que cet artiste avait eu particulièrement à cœur d'éviter l'*animation*

1. Castil-Blaze, *l'Académie impériale de Musique*, t. II, p. 80.
2. Castil-Blaze, *l'Académie impériale de Musique*, t. II, p. 127.
3. *Le Globe*, 12 octobre 1826. — Mais je me rappelle, comme tous les contemporains, que, dans *OEdipe à Colone*, Dérivis chantait le rôle d'OEdipe d'une manière noble et pathétique.

exagérée, les cris dramatiques de Lainez. Il ajoute : « Les connaisseurs voyaient dans les succès de Louis Nourrit le commencement d'une régénération de l'art du chant, qui ne s'est cependant achevée à la scène lyrique que plus de vingt-cinq ans après. »

La venue de Rossini, qui détermina la révolution de l'opéra français, n'eut rien à réformer dans le chant. Les voix durent acquérir de la souplesse; on eut à apprendre, mais non à désapprendre. Adolphe Nourrit était dans le bon chemin : l'exemple et les conseils de son père, corroborés par les leçons de Garcia, lui avait inspiré l'horreur du cri. Mlle Cinti et Levasseur[1], empruntés au Théâtre-Italien, vinrent faciliter l'œuvre régénératrice de l'illustre maestro.

A partir de 1826, ce fut pour l'Opéra une ère de gloire, dont nous avons présenté le tableau. En 1836, la victoire du bon goût dans le chant paraissait définitivement gagnée, et l'on ne rappelait quelquefois l'ancienne école française que pour la tourner en ridicule.

En 1838, Donizetti exerça sur Nourrit une funeste pression, et le força de plier devant l'idole du jour. Cependant, après bien des hésitations, disons plutôt des tortures morales, Nourrit ne put se résoudre à donner un démenti complet à son passé : il avait fondu le système français avec le nouveau système italien; il avait voulu faire entendre aux Na-

1. Levasseur avait débuté à l'Opéra en 1813, dans *la Caravane*. « On l'essaya, dit M. Fétis, dans quelques autres rôles, où il ne réussit que médiocrement, parce qu'il n'y faisait point entendre les cris que le public avait alors l'habitude d'applaudir. » En 1822, pendant un congé, il était allé chanter à Milan, et il y avait été accueilli d'une manière très-flatteuse. M. Fétis caractérise en quelques mots le mérite de ce célèbre artiste : « Il se fit remarquer par le beau timbre de sa voix de basse et par l'élégance de son chant, qualité fort rare chez les chanteurs qui ont ce genre de voix. »

politains sa voix de tête. Lorsque tous les chanteurs criaient, madame Nourrit constate une chose bien honorable : « On lui sait gré de ne pas crier[1]. » Déjà, à Venise, le célèbre Velluti l'en avait félicité vivement.

Mais c'était là l'opinion des gens de goût, c'est-à-dire de la minorité. Nourrit réussit à Naples non parce qu'il ne criait pas, mais quoiqu'il ne criât pas. Aux répétitions d'*Elena* (fin de 1838), il chanta dans sa manière française l'air qu'il avait été obligé de composer. Sa femme écrit à ce propos : « A la répétition d'*Elena*, à laquelle quelques amateurs assistaient, on l'engagea à moins chanter son air qu'il ne faisait, et à le déclamer davantage[2]. »

La France était donc en progrès quand l'Italie était en décadence. C'est un art dégénéré que Duprez avait trouvé au delà des Alpes. Comme il n'avait une voix ni agile[3], ni forte, il s'empara d'une méthode qui dispensait de l'agilité et qui donnait la force. De retour en France, il vint réhabiliter et réintégrer le passé. Sans doute il possédait une

1. Lettre de Naples, 26 novembre 1838.

2. Lettre du 24 janvier 1839. Elle disait, quelques lignes auparavant : « Persuadez-vous bien que c'est la *déclamation italienne* qu'Adolphe travaille. » C'est madame Nourrit qui souligne. Elle parlait toujours avec amertume de ces funestes efforts.

3. Castil-Blaze semble dire que Duprez se modifia sous ce rapport comme sous les autres : « Il avait acquis cette puissance d'organe aux dépens de l'agilité de son gosier. » (*L'Académie impériale de Musique*, t. II, p. 257.) Je doute que Duprez ait jamais vocalisé. Choron, par la nature de l'Institution qu'il dirigeait, n'était pas chargé de donner de la flexibilité aux voix et dans les admirables matinées musicales dont on se souvient, la fioriture n'était pas admise. M. Fétis a constaté le point de départ de Duprez : rendant compte de la première représentation, à l'Odéon, de *la Folle de Glaris*, opéra de MM. Conrad Kreutzer et Payer, il écrit : « On doit des éloges au jeune Duprez pour la manière dont il a chanté le rôle du pâtre.... Si sa voix est médiocre et *sa vocalisation défectueuse*, il est doué d'un sentiment exquis, et sa manière de phraser est quelquefois parfaite. » (*Revue musicale*, 1827, t. I, p. 286.)

habileté de virtuose entièrement inconnue à nos anciens chanteurs; mais il avait malheureusement quelque chose de commun avec eux, et tout son talent ne le sauva pas d'une injurieuse comparaison [1].

Je prends Duprez tel qu'il était à son début à Paris, et non avec les défauts qui se produisirent, ou plutôt qui furent accusés plus fortement quand vint la fatigue; et me référant aux lois de l'art italien, de l'art traditionnel et partout admiré, je suis en droit de dire :

1° Exagérer l'expression des sentiments au moyen des éclats de voix, cela n'est pas d'un chanteur italien.

2° Ne pouvoir varier l'expression des sentiments par la variété des timbres, cela n'est pas d'un chanteur italien.

3° N'avoir pas acquis cette flexibilité d'organe qui permet d'aborder les mélodies légères, cela n'est pas d'un chanteur italien.

4° Ne pouvoir suivre, même dans le genre dramatique, l'impétuosité du langage des passions, et retenir la mesure quand le compositeur, comme la vérité, exige qu'on la précipite, cela n'est pas d'un chanteur italien.

Sans doute il restait à Duprez de grandes qualités, avouées et enseignées par la bonne école; mais nous répéterons, après Adrien de Lafage, que, dans *le véritable art du chant*, *rien ne devait rester imparfait.*

J'ai montré, dans un tableau comparatif, l'évolution des deux écoles, le déclin de l'Italie, le progrès de la France : je vais tirer la conclusion.

C'est après 1830 que l'école française a brillé du plus grand éclat. La troupe de l'Opéra, que Rossini avait formée,

1. Le *Journal des Débats* disait, le 14 septembre 1839 : « On n'a jamais, que je sache, autant crié à l'Opéra, et d'une façon si exorbitante. »

avait recruté, depuis 1830, Mlle Dorus, qui, par la flexibilité remarquable de sa vocalisation, le disputait aux premières cantatrices de l'Italie, et Mlle Falcon, à qui son maître avait appris à trouver l'accent tragique sans être infidèle à l'art du chant. On a fait la remarque que la belle troupe italienne que Paris possédait alors, était pour nos artistes une excellente école[1]. Les deux théâtres allaient de front, partageant la faveur du public et la gloire ; chacun offrait à son voisin d'admirables modèles. Un jour qu'ils entrèrent en lutte, l'Académie de Musique eut l'avantage : c'est le jour où ils donnèrent simultanément *Don Juan*.

Donc le système du chant italien était à Paris, dans la mesure qui convient à la scène française, et il n'y avait pas à l'y introduire ; on ne pouvait l'exporter d'Italie, où il n'existait plus. Les Italiens du siècle dernier auraient applaudi Adolphe Nourrit, Levasseur, Mme Damoreau, Mme Dorus-Gras, Mlle Falcon, comme réunissant sinon toutes les qualités, du moins les principales qualités de l'art vocal ; choqués, au contraire, de la voix lourde et assourdissante des chanteurs de l'Italie moderne, ils les auraient sifflés.

Ainsi c'est une équivoque qui fit la grandeur, osons dire l'exagération du triomphe de Duprez ; car le nom de l'école augmenta le succès de l'individu : Duprez nous apportait non pas la *méthode* italienne, mais la *mode* italienne. Le bon public s'est imaginé que la méthode italienne prescrivait les éclats de voix. Il y avait des connaisseurs qui savaient bien que cela n'était pas, mais ils se gardèrent de le dire, sauf à le proclamer plus tard.

1. « L'audition incessante de pareils virtuoses à Paris pendant soixante ans, n'a pu être vaine. » (Delécluze, *Journal des Débats*, 22 décembre 1848.)

Duprez était un artiste trop considérable pour ne pas exercer d'influence sur l'art vocal en France. Cette influence ne fut pas salutaire : il porta préjudice à l'art par ses leçons, mais surtout par son exemple.

Sans doute un chanteur qui était un musicien consommé, qui possédait un rare sentiment musical, qui avait puisé en Italie de précieuses connaissances techniques, pouvait, à beaucoup d'égards, donner un enseignement très-utile. Il a fait ses preuves en instruisant sa fille, Mme Van den Heuvel, et en lui donnant un talent charmant. Malheureusement l'organe de cette jeune artiste était faible, et l'on eut le tort de mettre aux gros ouvrages ce frêle instrument. J'ai même entendu avec plaisir, au Théâtre-Lyrique, le fils de Duprez : il n'avait pas de voix, mais il chantait avec une méthode parfaite[1]. Néanmoins tout n'était pas à louer dans cet enseignement : un défaut capital, que Duprez prenait pour une qualité, le rendait un professeur dangereux. Rien ne saurait racheter le tort de forcer les voix : c'est là un axiome que j'emprunte à l'Italie. Duprez eut une classe de chant, puis de déclamation lyrique au Conservatoire pendant treize ans[2]. Pour être conséquent avec lui-même, il dut faire la guerre à l'émission naturelle des sons, infuser à ses élèves la méthode du sombré, l'admiration exclusive des sons de poitrine, enfin ressusciter l'ancien système des clameurs, désormais décorées du nom d'effets. Que d'or-

1. Mme Miolan-Carvalho suivit aussi pendant quelque temps au Conservatoire l'enseignement de Duprez. Elle en a sans doute tiré profit ; mais elle a dû recevoir d'autres leçons. En tous cas, cette artiste remarquable a conservé son individualité : elle vocalise à ravir, elle offre le grand charme de la demi-voix dans les régions supérieures, elle ne force jamais son organe, toutes qualités que ne donne pas la méthode de Duprez.

2. De 1837 à 1850.

ganes il a assombris, obscurcis, en leur interdisant le timbre clair; d'où résultait pour les élèves l'impossibilité de le retrouver plus tard, quelquefois même la perte presque totale de leurs moyens naturels! Je sais bien qu'il y avait dans le même établissement d'autres directions, et que les saines doctrines y conservaient de précieux représentants. Mais l'influence souveraine du premier sujet de l'Opéra pénétrait dans toutes les classes du Conservatoire : l'éclat de sa carrière théâtrale lui faisait trouver dans tous ses élèves des apôtres, qui, presque tous, furent des martyrs.

Voici une chose qui m'a été dite par une personne que ses rapports avec le monde des théâtres mettent à même d'être bien informée. Mlle Lauters, qui est devenue Mme Gueymard, avait une admirable voix lorsqu'elle chantait au Théâtre-Lyrique[1]. Quand elle fut engagée à l'Opéra, et qu'on l'entendit aux répétitions, on ne la reconnaissait plus. Elle avait pris des leçons de Duprez. On l'exhortait à revenir à son ancienne manière : il n'y avait qu'une difficulté, c'est qu'elle ne le pouvait pas.

Pendant leur courte carrière théâtrale, les élèves de Duprez pratiquèrent la méthode du maître, quant à l'abus de la sonorité, et continuèrent d'altérer le goût du public. L'autorité de son nom était telle qu'on n'osait pas discuter ce qu'il faisait, ce qu'il disait.

L'enseignement particulier de Duprez ressemblait nécessairement à son enseignement public; ici le mal restait le même, mais il était circonscrit. Ses élèves, égarés par l'engouement général, portaient la peine de leur opulence.

1. Dans l'opéra d'*Oberon*. Cette cantatrice n'a pas rempli les hautes destinées auxquelles je la croyais appelée. Il est vrai que certains coryphées de la presse ne rendaient pas justice à ses belles facultés.

J'entendais une dame regretter les notes élevées que le célèbre chanteur lui avait fait perdre : il avait su convertir une voix de dessus en *mezzo soprano !* Pareillement il devait convertir les ténors en barytons. C'est là un désastre qui contrebalance tous les avantages qu'on peut supposer à un enseignement.

Au contraire, les leçons qu'Adolphe Nourrit donna au Conservatoire furent d'un singulier profit pour ses élèves. Sans doute cet artiste n'était pas capable de montrer, ainsi que Duprez, tous les secrets de l'art du chanteur ; mais ce n'était pas là sa tâche : il était professeur de *déclamation lyrique*, fonctions auxquelles il avait été appelé en 1827, en remplacement de Baptiste aîné. Or sur ce terrain il était passé maître. Prosper Dérivis, Couderc, Mlle Falcon furent ses principaux élèves.

Nourrit ménageait religieusement les voix. Il leur interdisait tout effort, et les exerçait dans la limite de leurs moyens naturels. Il se gardait de les jeter toutes dans le même moule, et surtout de chercher à les *creuser*. Avant que la question de la voix naturelle et de la voix factice eût été soulevée, avant qu'on eût entendu parler en France du timbre *sombré*, Nourrit ne cessait de prêcher la bonne méthode. Il est curieux de lire quelles recommandations il faisait à un artiste, en 1836, comme s'il eût pressenti le danger qui menaçait l'art vocal. « Soigne bien la qualité de tes sons ; chante librement et sans effort ; n'exagère pas l'expression et le sentiment, et avant tout, pense au charme, qui est la plus grande puissance de la musique. La musique doit aller jusqu'au cœur, mais il faut qu'elle passe par l'oreille ; et si l'oreille est péniblement impressionnée, elle se ferme ou se détourne, et le son ne va pas plus loin. Rappelle-toi bien que pousser la voix n'est pas la faire sortir ;

car crier n'est pas chanter[1]. » Voilà des préceptes vraiment italiens.

On se souvient que Couderc, charmant acteur et très-agréable chanteur, fut parfaitement accueilli à l'Opéra-Comique lorsqu'il y débuta dans le *Petit Chaperon rouge* et *Fra Diavolo*. La jolie pièce du *Chalet* lui dut beaucoup. Le jour de son début, en 1834, Nourrit était assis à côté d'un de nos auteurs dramatiques en renom. Il jouissait naturellement du succès de son élève ; il lui fut bien permis aussi de s'applaudir du discernement avec lequel avait agi le professeur. Il paraît qu'en suivant certains conseils, on serait arrivé à grossir la voix du jeune débutant. Le maître de déclamation lyrique s'y était opposé. C'est à ce propos que Nourrit, se tournant vers son voisin, lui dit : « Eh bien, voilà pourtant un chanteur dont on voulait faire un baryton ! »

Duprez a été *chef d'école*[2], mais chef d'une mauvaise école : les résultats le prouvent, comme la théorie. Mais le mal que firent ses leçons ne fut rien à côté de celui que causa son exemple. Il lui est arrivé ce qui arrive à tous ceux qui sont chefs d'école dans un temps de décadence. Il a été imité par les côtés faciles à imiter, et jamais ce ne sont là les beaux côtés. Les qualités supérieures restent la propriété de l'artiste : les imitateurs s'emparent de *la manière*. Tentés par l'immense succès du ténor italien, tous nos chanteurs s'adonnèrent à la pratique de la voix sombrée. Duprez avait un grand talent, que déparaient les éclats de voix : on lui emprunta ses éclats de voix, et les copistes augmentèrent encore la dose, pour suppléer à ce qui leur manquait d'ailleurs. Je suis persuadé que Duprez désavouait ces tenta-

1. Lettre du 13 juillet 1836.
2. M. Berlioz, *Journal des Débats*, 21 juin 1840.

tives; car les excès des imitateurs donnaient un nouveau relief à ses imperfections[1]. Mais ceux qui font les révolutions n'ont pas le pouvoir de dominer leurs auxiliaires.

Les nouveaux besoins de l'art simplifiaient le travail : quand il ne s'agit plus que de pousser vigoureusement des notes éclatantes, la méthode devient superflue; il suffit d'un procédé spécial pour cela. La masse des auditeurs ne fait pas de différence entre le talent d'un virtuose qui a le tort de crier et la vocifération brute. Heureux qui put avoir ou se donner quelques notes de stentor! Il espérait arriver aux 100 000 francs, avant de s'être égosillé!

Après trois années, l'organe fort altéré de Duprez aurait pu fournir d'utiles enseignements; mais les artistes ne s'effrayèrent pas de la brièveté, pourtant certaine, de leur carrière : ils aimèrent mieux n'en voir que le brillant côté. D'ailleurs, les directeurs de théâtres ne les laissaient pas libres; il fallait de toute nécessité se soumettre au goût du public. Il est vrai que la plupart croyaient naïvement qu'on était dans le progrès.

A partir d'une certaine époque, la critique fut unanime pour attaquer à l'Opéra la déplorable manie de crier.

Dès l'année 1841, le triomphe de la voix de poitrine était partout si bien établi que M. Fétis écrivait, dans sa notice sur Rossini : « Une seule chose restait à faire, c'était d'abandonner le chant pour les cris.... A des effets bruyants devait succéder un bruit plus intense, et l'excès devait arriver à ce point que l'art du chant ne réside plus que dans l'énergie des poumons[2]. »

1. « Comme tous les imitateurs, Marié est sans mesure, et insiste sur des choses que Duprez ne fait qu'accuser légèrement. » (*Revue de Paris*, juin 1840, p. 149.)

2. *Biographie universelle des Musiciens* (première édition).

« Que Marié se garde de pousser si fortement l'*ut* aigu qu'il donne en voix de poitrine à la fin de cet *allegro*[1]. »

« Ces terribles traditions de l'*urlo francese* sont encore fort en honneur rue Lepelletier, quoi qu'on dise[2]. »

Dans un ouvrage plein de bonnes vérités, M. Oscar Comettant a dit sur ce sujet bien des choses utiles, avec une verve souvent caustique. Citons seulement quelques passages. « Les chanteurs ne travaillent plus l'art du chant aujourd'hui : on peut le dire d'une manière générale. Il fallait dix ans autrefois pour former un artiste capable de chanter et de jouer les premiers rôles d'opéra ; il ne faut plus que quelques mois au premier garçon boucher venu, ayant de la voix, pour se mettre en mesure de remplir les mêmes fonctions. Il chante sans méthode, il est vrai, déclame mal et joue gauchement; mais, de temps à autre, il pousse une note véhémente comme on tire un coup de pistolet, et le public applaudit, heureux encore de jouir d'une bonne voix, à défaut d'un bon chanteur.... Aujourd'hui les chanteurs, obéissant à je ne sais quelle influence pernicieuse, exagèrent à la fois l'expression des sentiments et la force du son vocal. C'est du plus profond de leur poitrine qu'ils arrachent toutes leurs notes par une suite d'efforts, dont l'effet plus ou moins immédiat, est la perte de toute douceur, la fatigue de l'organe, qui se manifeste par un tremblement des plus désagréables, enfin la ruine complète de la voix[3]. »

Scudo a dénoncé cette corruption de l'art du chant, en

1. *Journal des Débats*, 21 juin 1840. — La *Revue des Deux-Mondes* (1840, t. XXIV, p. 295) reprenait durement la même exagération dans cet artiste : « Étrange virtuose, qui vocifère plus qu'il ne chante. »

2. M. Henri Blaze de Bury, *Revue des Deux-Mondes*, 1841, t. XXV, p. 607. — L'expression serait plus juste si l'auteur avait mis : *sont redevenues en honneur*. Elles n'existaient plus en 1836.

3. *Musique et Musiciens*, p. 72 et 78.

réservant justement une part de son blâme à la musique. « Séduits par les effets nouveaux et variés de l'orchestre, excités par les mœurs de la société nouvelle à reproduire au théâtre le délire des passions extrêmes à l'aide d'une sonorité puissante, quelques compositeurs ont exigé de la voix humaine des efforts qui en ont altéré la fraîcheur et la flexibilité. On a méconnu les sages limites fixées par la nature, aussi bien à la capacité de l'oreille qu'à l'étendue de notre organe vocal ; on a écrit des opéras comme des symphonies ; on a confondu et mêlé tous les genres, et l'art du chanteur n'a plus été que l'art de pousser des cris et de lutter à force de poumons contre le bruit de plus en plus envahissant de l'orchestre. Plus de nuances, plus de vocalisation [1].... »

Je pourrais citer Castil-Blaze, Delécluze, MM. Berlioz, d'Ortigue, et beaucoup d'autres critiques, qui ont combattu bien des fois cette triste aberration des chanteurs. Il en est un qui revient plus souvent à la charge : c'est M. Alexis Azevedo, sans doute parce que la société de Rossini a rendu sur ce point ses nerfs plus irritables [2].

Ce qui montre bien le despotisme de l'exemple, c'est que les artistes les mieux doués compromettaient, pour suivre une mode fatale, de précieuses qualités naturelles. Lorsque l'opéra de *Stradella* fut repris pour Duprez, la *Gazette musicale de Paris* disait à un artiste très-estimable, qui avait fait ses preuves à la bonne époque : « Wartel a tort de chercher les éclats de voix : il a naturellement la voix forte [3]. »

1. *Revue des Deux-Mondes*, 1848, t. XXI, p. 369.

2. Ainsi il écrivait récemment, en parlant d'un chanteur italien : « Il ne force pas sa voix, il ne cherche pas à lui donner un éclat d'emprunt ; il laisse les *puissants efforts*, les violences pernicieuses, les cris inhumains, aux athlètes et aux hommes de peine de l'art. » (*L'Opinion nationale*, 7 novembre 1865.)

3. Numéro du 2 juillet 1837.

Mario, qui, dans son court passage à l'Opéra, dut surtout son succès à la suavité de son organe, se fit quelquefois reprocher des éclats de voix, qui n'auraient pas manqué d'en altérer bientôt la fraîcheur, la limpidité, si, en passant au Théâtre-Italien, il n'eût échappé au danger de son voisinage, en même temps qu'à la fatigue du répertoire.

Je pense que Duprez, voyant les efforts que faisait, pour le singer, tel ou tel ténor qui possédait les moyens les plus précieux, s'est dit plus d'une fois : « Si j'avais ce que la nature a donné à ce jeune homme, je ne me donnerais pas tant de mal pour le perdre ! »

Les départements n'entendent pas rester en arrière de la capitale. Les directeurs de leurs théâtres eurent à se pourvoir d'artistes en état de pousser athlétiquement des notes de poitrine. La province eut bientôt de ces puissants jeunes premiers de manière à en expédier à Paris. « Tous les malheureux chanteurs, violemment arrachés à l'individualité de leur talent, n'avaient pas le choix du parti qu'il leur restait à prendre. Il fallait à Paris des doublures au grand maître ; il fallait des Duprez dans le reste de la France. Les effets applaudis à l'Opéra devaient, bon gré mal gré, se reproduire en province. On demandait partout des *ut* de poitrine ; on voulait dans les moindres localités le fameux *rinforzando* du *Suivez-moi !* de *Guillaume Tell*. Les infortunés ténors, qui avaient jusque-là fourni une carrière honorable et paisible, étaient-ils libres de rester eux-mêmes ? Ils avaient à recommencer toutes leurs études ; car il n'était pas permis à un ténor qui avait quelque respect de son talent de donner une seule note de timbre clair ou de fausset.... Et tout ce mal n'a pas été le résultat d'un certain nombre d'années, mais de quelques mois, de quelques semaines. D'une saison théâtrale à l'autre, la France compta cinquante Duprez au petit pied,

qui sombraient à qui mieux mieux, et qui s'égosillaient à l'avenant.... *Il le fallait*[1] *!* »

Castil-Blaze signala, dans une suite de bons articles, l'influence funeste du faux goût sur les théâtres lyriques de la province. Il se livrait ici avec bonheur à la plaisanterie, qu'il affectionnait. « On a fait un appel général et promis une récompense honnête aux personnes que la nature avait dotées d'un *ut* de poitrine ou de quelque chose d'approchant. Les *ut* sont accourus : la boutique du tonnelier, du perruquier, du corroyeur, ont fourni d'abord un contingent, que les commis-voyageurs, les apprentis avocats ou notaires, les élèves des écoles de médecine ont complété. En attendant que ces recrues précieuses fussent encadrées dans les sociétés chantantes, ce qui, du reste, s'est fait avec une assez grande prestesse, les virtuoses anciens tentèrent l'aventure. Ils allongeaient le cou, tendaient le jarret, et poussaient les notes aiguës de manière à lancer des *si*, des *ut* aux amateurs nombreux qui désiraient avidement ce régal tout nouveau. Victimes de leur imprudence, plusieurs de ces chanteurs sont morts à la peine, d'autres ont perdu leur voix, d'autres enfin ont abandonné la partie, et se sont bornés au répertoire de l'Opéra-Comique. Aujourd'hui à Marseille, à Nîmes, à Avignon, Godinho, Duluc, Giraud, poussent des *ut* formidables, des *ut* réels, des *ut* que les Parisiens n'ont entendus que quand Haitzinger les en a gratifiés libéralement.... Ces voix nouvelles, il faut les payer, les rémunérer en proportion des dangers que présente le service forcé que vous leur demandez. Il faut payer à part ce ténor suraigu, qui, ne sachant, pour l'ordinaire, ni chanter, ni parler, ni jouer, ne peut en aucune façon figurer dans l'opéra-comique.... Mais le *si*, l'*ut*

1. M. Stéphen de la Madelaine, *Théories complètes du Chant*, p. 276.

promis, attendu, s'échappe librement, éclate, tonne, remplit la salle, et la foudre des applaudissements lui répond : toutes les fautes de goût, de justesse, tout le gâchis qui l'a précédée, sont oubliés, pardonnés, en faveur de cette note chérie, signal de contentement et de béatitude[1]. »

Je n'ai parlé jusqu'ici que du défaut capital imposé par l'imitation. Mais un autre défaut de Duprez avait été aussi accepté, et passait pour une qualité grandiose : je veux parler du retardement de la mesure. Les morceaux de l'ancien répertoire, une fois ralentis par cet artiste, ne pouvaient plus reprendre leur allure, et naturellement il faisait autorité pour les rôles qu'il avait créés. Il est vrai que la critique n'accordait pas, à cet égard, les mêmes priviléges aux imitateurs qu'au maître; mais la critique n'était point écoutée : on les avait induits à croire qu'en faisant comme Duprez, ils ne pouvaient mal faire.

« Dans les deux duos et le trio du troisième acte (de *Guillaume Tell*), Marié ralentit trop les mouvements, et leur fait perdre, par cela même, une partie de leur physionomie[2]. »

M. Berlioz reconnaît quelque part ce défaut de Duprez, qu'il n'a pas toujours avoué, qu'il a même essayé assez malheureusement de glorifier[3]. Faisant l'éloge de Mme Branchu, il constate des qualités communes à Duprez et à cette

1. *Revue de Paris*, 13 juillet 1844, p. 365.

2. *Revue de Paris*, juin 1840, p. 149. — La *Revue des Deux-Mondes* dit de même (1840, t. XXIV, p. 295) : « Marié, dont le principal mérite consiste à ralentir les mouvements, de manière à rendre un morceau méconnaissable aux gens qui le savent par cœur. »

3. « Le ralentissement apporté par lui au mouvement de la seconde moitié de ce morceau (l'air final du quatrième acte de *la Juive*) n'a fait, selon nous, que donner au rhythme un peu de la gravité qui lui manquait dans le mouvement primitif. » (*Journal des Débats*, 6 août 1837.)

cantatrice, puis il ajoute : « Mais à ces qualités éminentes Mme Branchu joignait encore celles d'une impétuosité irrésistible dans les scènes d'élan, et une facilité d'émission de voix qui ne l'obligeait jamais à ralentir hors de propos les mouvements, ou à ajouter des temps à la mesure, comme on le fait à tout propos aujourd'hui [1]. »

Un artiste, que Paris a longtemps applaudi, répétait, dans une tournée en province, le duo du dernier acte de *la Favorite*. Arrivé au motif : *Viens, je cède éperdu Au transport qui m'enivre*, il le disait avec l'accent passionné et tout l'abandon qu'exige la situation [2], comme les paroles. « Oh oh ! lui dit le directeur, vous n'y êtes pas : cela se chante lentement et à pleine voix. » L'artiste se récria contre cette manière d'interpréter la pensée de l'auteur ; et comme il parlait à un musicien, il soutint son dire de manière à l'ébranler. Mais celui-ci lui ferma la bouche, en objectant qu'il fallait suivre la tradition de Duprez.

La critique s'est-elle contentée de s'élever contre la nouvelle direction de l'art vocal, en couvrant de son silence celui qui l'avait provoquée ? Nullement, et c'est une chose remarquable, que tous ceux qui avaient prodigué à Duprez les éloges les plus magnifiques déplorèrent sa funeste influence.

Il n'est guère possible de signaler d'une manière plus énergique cette action corruptrice d'un grand talent que l'a fait M. Stéphen de la Madelaine, un des panégyristes les

1. *Journal des Débats*, 14 mai 1845.

2. Il est à propos de la dire à ceux qui ne la connaissent pas. Fernand est dans un monastère, où il vient de prononcer ses vœux. Léonor, qu'il a aimée, qu'il a maudite, vient le trouver dans ce dernier asile, pour obtenir son pardon, avant de mourir du poison qui déjà la dévore. Fernand est vaincu, et un cri de tendresse lui échappe.

plus enthousiastes de Duprez. « On a sacrifié la vocale au mérite exceptionnel d'un artiste hors ligne, dont les triomphes ont fait plus de tort à l'art français que l'invasion des barbares n'en a fait jadis aux splendeurs énervées du Bas-Empire.... Et puis on cria contre la sottise de l'imitation, quand tous les ténors de Paris, quand tous les élèves de chant tentèrent d'engrener leurs voix dans le système de cet inexpugnable modèle [1]. »

L'ouvrage de M. Stéphen de la Madelaine, c'est-à-dire d'un professeur de chant très-habile, est une protestation perpétuelle contre le cri. Cet auteur s'y montre un admirateur assez chaud, et même assez emphatique, de Duprez [2], pour pouvoir dénoncer son influence pernicieuse, sans être suspect de malveillance.

« On employait la voix sombrée longtemps avant que Duprez en eût fait l'usage exclusif et malencontreux [3]. »

« Les débuts de Roger à l'Opéra peuvent être d'un immense intérêt pour l'art, en ce qu'ils lui donneront l'occasion de sortir de cette fatale école du cri qui perd tous nos jeunes ténors. Duprez, nous l'avons dit cent fois, est un colosse de talent et de moyens, dont l'imitation est dangereuse, impossible ; c'est un artiste à part, qu'il faut admirer même à son déclin, mais qui a été funeste à la vocale [4]. »

« Duprez, le chef de l'école qui a jeté tous les ténors *dans la route du grand style et des puissants efforts*, comme on disait alors, commençait à recueillir les fruits de son ambitieuse doctrine.... Il se retire vaincu dans sa

1. *Théories complètes du Chant*, p. 276.
2. Ainsi il appelle cet artiste *le Titan musical* (p. 279), et plus loin, *l'Atlas de cet Olympe du paganisme vocal* (p. 284).
3. *Théories complètes du Chant*, p. 268.
4. Ouvrage cité, p. 281.

doctrine, dont il est le premier martyr et la déplorable victime[1]. »

« Maintenant la question de la vocale et de son avenir est-elle claire ? Le cri l'a perdu, car il faut appeler les choses par leur nom : les grands effets en musique sont tout simplement le bruit, et bruit dans le chant est, tout simplement aussi, le cri. La brutale justesse de ce terme blessera des oreilles susceptibles ; mais le sort de l'art nous préoccupe bien autrement que les convenances personnelles[2]. »

« Que sont devenus, après quelques années seulement de carrière, les coryphées de la doctrine des *puissants efforts*?... Qu'est devenu M. Duprez lui-même, leur maître à tous, qui fut à la fois un si grand artiste et un si grand corrupteur[3] ? »

Toutes les prédications ont été inutiles. L'ère malheureuse commencée en 1837, non-seulement pour l'Opéra, mais pour tous les théâtres lyriques de France, dure toujours, et il ne paraît pas qu'elle doive bientôt finir. Les vociférations dramatiques sont en honneur au Théâtre-Italien comme ailleurs. Ceux qui ont le plus droit de juger l'art vocal font entendre souvent leurs doléances.

Il y a quelques années, un artiste qui a laissé de brillants souvenirs, et dont la perte récente a été très-regrettée, Ponchard, une des gloires de l'école française, s'est expliqué sur l'art tel que nous le voyons pratiqué aujourd'hui. Invité à formuler dans un ouvrage ses excellentes leçons, pour offrir un contre-poison aux méthodes regrettables qui triomphaient, il répondit :

« Hélas ! que me demandez-vous, cher ami? Êtes-vous si peu mêlé au mouvement musical d'aujourd'hui pour ne

1. M. Stéphen de la Madelaine, ouvrage cité, p. 283.
2. Ouvrage cité, p. 285.
3. M. Alexis Azevedo, *l'Opinion nationale*, 2 novembre 1863.

pas voir ce qui s'y passe? Rappelez-vous le temps, encore rapproché de nous, où l'école de Garat et celle de Rossini étaient réputées les écoles par excellence! Comparez ces écoles à la méthode nouvelle, et dites si cela se ressemble, même de loin!

« Vous connaissez mes principes en fait d'art musical; vous savez mon respect pour la prosodie, pour l'accentuation et la pureté grammaticale de la langue française, sans laquelle, selon moi, il n'est pas de chant possible; vous avez pu voir aux cours du Conservatoire si l'expression dramatique, le choix des ornements et l'application des nuances dans leur rapport avec le caractère des morceaux n'ont pas toujours présidé à mon enseignement, répulsif à toute brutalité vocale. Eh bien, j'en appelle à votre sincérité : en présence des moyens mis en usage à cette heure pour arriver au succès, ne pourrait-on pas dire avec le docteur de Molière : *La médecine moderne a changé tout cela?*

« Et vous voulez que je vienne, moi, oublié depuis longtemps, prêcher le bon sens et la modération au milieu de toutes ces violences? établir l'autorité de l'esprit sur la matière, de l'intelligence sur les poumons, alors qu'une seule note poussée avec fureur suffit pour enthousiasmer tout un auditoire? *Vox clamantis in deserto.* Non, non, cher ami : laissons passer le torrent. Un jour viendra peut-être où ces excès amèneront une réaction salutaire; et alors, si je suis encore de ce monde, je pourrai m'en féliciter avec vous. En attendant, persévérez dans vos doctrines; luttez, combattez le mauvais goût, les tendances funestes de l'exagération, et vous aurez bien mérité de l'art et de votre ancien maître[1]. »

1. *Le Ménestrel*, 10 mai 1863 (article de M. G. Bénédit).

M. Joseph d'Ortigue a renouvelé plus d'une fois ses attaques contre le même abus. Il y a trois ans, il consacra un bel article nécrologique à Mme Damoreau, et alors il trouva l'occasion toute naturelle de rappeler les principes de l'art et du goût. « Mme Damoreau a été jusqu'à son dernier moment une protestation contre cette école du *cri*, de l'expression forcée et violente, qui envahit aujourd'hui l'art lyrique tout entier, et menace de l'anéantir. Puissent les élèves de la grande artiste, puisse sa fille, Mme Wekerlin, conserver le dépôt qui leur a été confié, et maintenir les traditions du chant pur, du chant musical[1] ! »

Personne ne doit être choqué plus que Rossini de la triste déviation de l'art vocal. On a parlé d'une recommandation qu'il fit à sa glorieuse élève, Mlle Alboni, lorsqu'elle entrait à l'Opéra : « Va, ma fille; n'imite personne; fais tout le contraire de ce que tu entendras faire autour de toi[2]. »

Rossini adressait tout récemment à l'auteur d'une Méthode de chant une lettre dans laquelle on lit cette phrase : « Ce travail est destiné à rendre les plus grands services à l'art du chant, qui s'en va[3]. »

Il est manifeste que la décadence de l'art vocal dans notre siècle date de l'époque où l'emploi de la voix sombrée est devenu la base du chant. Jusqu'ici j'ai surtout montré les résultats de ce système; je veux maintenant invoquer le témoignage des auteurs qui ont droit de le juger. Ils sont unanimes pour en signaler les effets dangereux.

1. *Journal des Débats*, 19 septembre 1863. — Madame Wekerlin-Damoreau remplit avec succès cette noble tâche. (L. Q.)

2. Scudo, *Revue des Deux-Mondes*, 1848, t. XXI, p. 367. — Le mot m'a été dit autrement : « Chante toujours; laisse-les crier. » Mais l'un n'empêche pas l'autre.

3. *L'Opinion nationale*, 19 décembre 1865, article de M. Azevedo.

Les voix que l'on force s'altèrent et se perdent promptement. Cette ancienne observation de l'art vocal a été confirmée par la physiologie. L'émission par le timbre sombre est particulièrement dangereuse, parce qu'elle contrarie l'organe. Aussi est-elle condamnée par tous les théoriciens qui se sont rendu compte de ce procédé.

« Il est dans la nature de l'organe factice appelé *voix sombrée* de se fatiguer rapidement : ce fut ce qui se produisit dans la voix de Duprez[1]. »

« Toute voix qui ne sait pas se reposer dans le *cantabile* sur le timbre clair, et qui ne nuance pas ses effets, doit s'érailler et disparaître dans un temps donné[2]. »

Dans leur Mémoire, déjà plusieurs fois cité, MM. Diday et Pétrequin, après avoir expliqué combien l'exercice de la voix sombrée impose d'efforts à l'organe, ajoutent : « On conçoit toute la fatigue qui doit en résulter pour le chanteur : fatigue telle que, comme plusieurs l'ont avoué, le théâtre est pour eux comme un véritable champ de bataille... Persiste-t-on ? L'impuissance suit bientôt la fatigue.... La lutte se termine tôt ou tard, au détriment de la voix, par l'épuisement des organes, qui, suivant une expression vulgaire, refusent le service. Cette conclusion est une conséquence rigoureuse de tout ce qui a été dit sur le mode de production de la voix sombrée.... Aussi, dès que nos idées furent fixées sur son mécanisme, nous nous crûmes en droit d'établir cette proposition importante : *La voix sombrée, souvent exercée et donnée sans mélange, n'a qu'une durée très-limitée.* Cette proposition, dont un grand exemple n'a pas tardé à montrer la justesse, recevra

1. M. Fétis, *Biographie universelle des Musiciens.*
2. M. Stéphen de la Madelaine, *Théories complètes du Chant*, p. 282.

encore, nous osons le prédire, plus d'une confirmation nouvelle[1]. »

Un homme dont l'autorité est considérable, parce qu'il a approfondi la vocale autant que la physiologie, M. le docteur Segond, signale aussi les inconvénients de cette méthode. « Beaucoup de dilettanti, enthousiasmés par les prodigieux effets qu'un artiste de l'Académie royale a pu produire avec la voix sombrée, ont érigé cette émission en principe, et s'obstinent à vouloir tout chanter en timbre sombre. Ces personnes ont un premier désavantage, c'est de ne chanter avec vérité que certains morceaux, tandis que leur expression est fausse dans beaucoup d'autres; ils en ont un second, bien plus affligeant, c'est que leur organe s'altère promptement[2]. »

Il annonce même de plus grands dangers à ceux qui pratiquent constamment cette émission : « Que de ténors qui, pendant le temps consacré à l'étude du mécanisme, s'exercent presque uniquement à attaquer en voix de poitrine les notes *sol* (supérieur), *la*, *si*, *ut* ! Il faut les voir, la face pourpre, les veines distendues, les yeux humides et saillants, lutter jusqu'à l'épuisement, avec l'opiniâtreté la plus aveugle, pour obtenir des effets impossibles. Je ne puis pas laisser ignorer à ces chanteurs qu'ils s'exposent aux maladies les plus graves : un anévrisme, une hernie, une hémoptysie mortelle, peuvent suivre un pareil excès[3]. »

Il n'y a pas de meilleur juge dans cette question qu'Adolphe Nourrit, puisqu'aux lumières de la théorie il joignait les lumières de l'expérience. Nourrit avait un organe volumineux et solide, dont il n'avait pas abusé avant

1. Ce mémoire est de 1840.
2. *Hygiène du Chanteur*, p. 122.
3. *Hygiène du chanteur*, p. 108.

son voyage en Italie. Mais, transformé par les leçons de Donizetti, il ne se faisait pas illusion sur les périls certains de la nouvelle voie dans laquelle il s'était engagé. « Comme maintenant la grâce dans le chant est sans effet en Italie, je me sens entraîné malgré moi vers les rôles de force ; et avec ce régime-là, on ne dure pas longtemps. Ainsi, voilà deux rôles que je joue, qui sont dans les cordes mâles de la voix, et je sens déjà que ma demi-voix en souffre ; et si cela continue, il me faudra avant peu dire adieu à ma voix de tête[1]. »

Peu de temps après, il écrivait encore : « Décidément il faut venir jeune en Italie, si tant est qu'il faille venir en Italie. Le genre de déclamation adopté aujourd'hui est fait pour casser toutes les voix en peu d'années[2]. » Remarquons ce mot plein de dédain : le genre de *déclamation*. C'est la déclamation que l'Opéra réformé avait proscrite ; c'est la déclamation qui de nouveau y triompha en 1837.

Aujourd'hui les chanteurs se font vite, et ils durent peu. Mais une chose bien triste, c'est quand des artistes qui ont fait de leur art de patientes études consentent à compromettre tout ce qu'ils ont acquis pour obtenir, par des effets que l'art désavoue, des applaudissements passagers.

Roger, élève de Martin, lequel, je l'ai dit, avait l'ancienne tradition italienne, oublia bien, entre les mains de Duprez, les leçons de son premier maître. Il fut un exemple frappant des désastres causés par la méthode nouvelle. M. Stéphen de la Madelaine a écrit : « Roger, à l'Opéra comme

1. Lettre de Naples, 7 février 1839.

2. Lettre de Naples, 28 février 1839. — Madame Nourrit en voulait beaucoup à la fatale méthode. Elle écrivait, presque à la même date : « La fatigue que donne cette nouvelle façon de chanter est cause que la carrière des artistes est abrégée de moitié. » (Lettre de Naples, 26 février.)

ailleurs, ne peut réussir qu'à la condition d'être lui-même[1].» C'est exactement le contraire qui me paraît vrai : Roger ne pouvait réussir à l'Opéra qu'en cessant d'être lui-même, c'est-à-dire en sacrifiant le charme à la force. On a déploré sa retraite prématurée ; mais peut-être cet artiste, à qui notre première scène lyrique a fourni aussi l'occasion de déployer de rares qualités comme acteur, trouve-t-il dans l'éclat de sa carrière une consolation de sa brièveté.

Jamais aucune époque n'a fait une pareille consommation de ténors. Que d'exemples nous avons vus depuis vingt-cinq ans, qui devraient arrêter les chanteurs sur cette pente fatale! Il y aurait trop à citer. Je ne parlerai que d'un artiste qui est aujourd'hui au Théâtre-Lyrique, et qui possède un talent réel. Il y a peu de temps, un critique déplorait ce que Michot avait perdu pendant son séjour à l'Opéra. « Sa voix, charmante par intervalles dans les demi-teintes, fait peine à entendre dès qu'il la force une peu. Je me souviens des magnifiques *si bémol* qu'il jetait sans effort il y a quelques années, sur cette même scène qui le recueille aujourd'hui. Il a perdu ce fameux *si bémol* dans le grand naufrage de la rue Le-Pelletier ; la voix de tête est complétement absente; il ne lui reste rien, je le répète, que quelques notes de voix sombrée qui ne peuvent suffire à un rôle de longue haleine[2]. » J'ai choisi cet exemple parce que les qualités élégantes et délicates qui restent à ce chanteur ne sont pas de nature à frapper tout le monde. Il n'a pas atteint la réputation à laquelle il avait droit de prétendre, parce qu'il a mésusé des dons de la nature.

Cette brièveté de la carrière des chanteurs est une chose

1. *Théories complètes du Chant*, p. 286.
2. M. A. de Gasperini, dans *la Nation*, 21 septembre 1864.

toute nouvelle, comme la cause qui la produit. C'est là un fait incontestable, que les juges compétents ont plus d'une fois signalé. J'emprunte le témoignage de M. Oscar Comettant : « Les chanteurs de la grande école italienne faisaient, pour la plupart, de très-longues carrières ; ils chantaient durant trente et quarante ans, toujours avec une voix pure et bien posée. De nos jours, un ténor qui résiste dix ans au régime des grands opéras est un homme solide, qu'on cite comme une exception. Rubini, le dernier et le plus admirable représentant peut-être de la grande école italienne du dix-huitième siècle, a chanté dans toutes les capitales de l'Europe durant trente-quatre ans, sans que sa voix ait jamais rien perdu de sa puissance et de son incomparable flexibilité. Sans doute Rubini était un des rares privilégiés de la nature ; mais le temps et la fatigue eussent vaincu son admirable organe, sans les préceptes d'une méthode basée sur le véritable caractère de la voix et sur les forces humaines[1]. »

Caffarelli, un des virtuoses les plus merveilleux dont l'Italie s'honore, chantait encore à soixante-dix ans. Velluti en avait cinquante-sept lorsqu'il ravissait Adolphe Nourrit dans un salon de Venise. Faut-il citer Garcia, qui, après avoir fait dans sa vie d'artiste un service des plus rudes, revenait encore se faire entendre à notre Théâtre-Italien à l'âge de cinquante-quatre ans? Et Lablache, Tamburini, nous avons vu leurs longs triomphes[2].

Je veux citer encore un exemple, qui montrera les deux

1. *Musique et Musiciens*, p. 77.

2. L'illustre Mme Mainvielle-Fodor avait débuté en 1810. Voici ce qu'un journal disait d'elle en 1836 : « A Fontainebleau, Mme Mainvielle-Fodor a conservé toute la pureté, tout l'éclat de cette belle voix qui fit si longtemps les délices de Paris et de l'Europe. » (*Gazette musicale de Paris*, 26 juin 1836.)

écoles aux prises, et le nouveau système flagellé par l'ancien.

Mme Grassini, cantatrice de premier ordre, que le vainqueur de Marengo avait amenée à Paris et attachée aux concerts de la Cour, a joui d'une grande réputation en Italie et en France[1]. Voici un fait rapporté par M. Oscar Comettant :

« Avec une plus ou moins belle voix, tous les chanteurs anciens se conservaient longtemps, grâce à la manière dont ils savaient émettre le son.

« Mme Grassini, immortalisée par la création de plusieurs rôles dans les opéras de Rossini, fut un jour, en 1840, invitée à se faire entendre chez un de nos plus excellents professeurs de chant, M. Révial, professeur au Conservatoire. Mme Grassini avait alors soixante-sept ans. Elle se mit gracieusement au piano, et aborda sans aucune hésitation une des plus difficiles cavatines de son ancien répertoire. Sa voix était sûre, d'une justesse parfaite, d'un timbre charmant, d'une flexibilité surprenante, d'une douceur, d'une force et d'une égalité merveilleuses. Elle termina par un trait de la plus grande hardiesse, en trillant chromatiquement sur toutes les notes de la gamme jusqu'au *la* naturel au-dessus de la portée. « C'est singulier, lui dit un des au-« diteurs, votre voix est admirable, le timbre en est ravis-« sant et expressif au possible, et pourtant vous ne faites pas « usage de la voix de poitrine. — La voix de poitrine ? dit « avec étonnement Mme Grassini ; je n'ai jamais entendu « parler de cette espèce de voix. » L'interlocuteur, pour mieux se faire comprendre, donna une note à pleine poi-

1. M. Fétis l'entendit dans deux concerts qu'elle donna à l'Opéra en 1800. Voici le souvenir qu'il en conserve : « Sa voix égale et pure dans toute son étendue, sa belle et libre émission du son, sa grande manière de phraser, sont encore présentes à ma mémoire. »

trine. « Malheureux ! lui dit l'illustre cantatrice, ne chantez « pas ainsi : vous vous casseriez la voix[1] ! »

De même, les chanteurs célèbres de la scène française firent longtemps les délices du public. Lays brilla à l'Opéra pendant quarante ans[2] ; Dérivis père, artiste doué d'un bon sentiment dramatique, dont la voix tonnante conservait cependant l'émission naturelle, ne se retira qu'en 1826 : il avait débuté en 1803 ; en 1834, il jouait encore à Anvers. Nourrit père prit sa retraite après vingt-quatre ans d'exercice, ayant la voix presque aussi fraîche qu'à ses débuts.

Ponchard, le ténor favori de l'Opéra-Comique, tira pendant plus de vingt-cinq ans un parti merveilleux d'une voix faible. Lorsqu'il eut dit adieu au public, son enseignement continua de défendre au Conservatoire les bonnes doctrines.

Nous avons vu, en 1834, Martin remonter sur la scène, à l'âge de soixante-cinq ans, et chanter dans une pièce composée pour lui par Halévy, *les Souvenirs de Lafleur*. Malgré les ravages du temps, il étonna encore et charma le public par la sonorité de son organe et la facilité de sa vocalisation[3].

A la plus belle époque de l'Opéra, les premiers artistes eurent une carrière aussi longue qu'honorable. Mme Damoreau enchanta successivement le public sur trois scènes, le Théâtre-Italien, l'Opéra et l'Opéra-Comique. Adolphe Nourrit est un des exemples les plus frappants qui montrent

1. *Musique et Musiciens*, p. 79.

2. « La beauté de sa voix se conserva dans un âge avancé ; ce ne fut qu'après quarante-trois ans de service qu'il se retira de l'Opéra au mois d'octobre 1822. » (M. Fétis, *Biographie universelle des Musiciens.*)

3. « Le mérite principal de Martin consistait dans la beauté incomparable de sa voix, la fraîcheur de l'organe, qu'il conserva pendant plus de trente ans, etc. » (M. Fétis, *Biographie universelle des Musiciens.*)

l'avantage de la méthode naturelle. Entré à l'Opéra en 1821, et après avoir chanté pendant huit ans des rôles d'une ampleur jusqu'alors inconnue, il conservait, en 1837 et 1838, ses moyens presque dans toute leur intégrité, et il obtenait ses plus beaux triomphes.

Levasseur offre encore une preuve de la solidité des belles voix qu'on n'a pas pour ainsi dire surmenées. Après avoir fourni une très-longue carrière au théâtre (de 1813 à 1852), il s'est fait entendre quelquefois dans des concerts, et il a frappé les auditeurs par la persistance de ses belles qualités. En 1864, à soixante-treize ans, il chanta, dans une soirée du préfet de la Seine, le récitatif de Bertram : *Nonnes, qui reposez sous cette froide pierre*, et tout le monde fut transporté d'admiration.

Passons en revue toutes les tristes conséquences de l'introduction en France du nouveau système de chant italien.

La plus déplorable est la dépossession, sinon la ruine, de l'école française. Trente ans d'efforts infatigables autant qu'intelligents, trente ans de luttes heureuses, furent perdus, par suite d'un revirement soudain. L'œuvre d'une succession précieuse d'artistes et de professeurs, Garat, Nourrit père, Levasseur, Adolphe Nourrit, Martin, Ponchard[1], Bordogni, Banderali, Mme Damoreau, etc., cette œuvre puissamment secondée par Rossini, fut détruite en quelques années. La méthode du *cri*, bannie de l'Académie de Musique, s'y est installée de nouveau comme dans son domaine. Duprez s'est retiré, mais ses héritiers le continuent à leur manière ; ses traditions, plus ou moins fidèles, sont toujours vivantes.

Je me plais à reconnaître le mérite de certains artistes qui, depuis trente ans, ont soutenu nos théâtres lyriques. Je

1. Ponchard fut nommé professeur au Conservatoire en 1819.

ne leur ferai pas l'injure de les comparer à ceux du siècle dernier. L'art du chant était alors complétement ignoré, et les chanteurs étaient plus ou moins des chantres de lutrin. Mais des études bien faites, qui ont pu développer de précieuses qualités dans de jeunes sujets, ne sauraient contre-balancer le défaut auquel presque tous cèdent aujourd'hui. Sans doute l'art a gagné sous le rapport de l'expression dramatique; mais l'art se compromet, il cesse d'être de l'art, toutes les fois qu'il veut devoir ses effets aux moyens exagérés, au sacrifice du naturel : il descend alors au niveau de l'ignorance. Quand je vois un artiste d'un magnifique talent comme Fraschini avoir parfois recours à d'affreux éclats de voix, je ne sais plus s'il est un grand chanteur[1].

Il n'y avait jamais eu à l'Opéra *deux premiers* sujets du même emploi : la chose est aussi étrange que l'expression. Mais, quand on eut trouvé ou fabriqué un nouveau genre de voix, ténor grave ou baryton aigu, il fallut avoir un ténor qui employait le fausset et vocalisait quelque peu, un autre qui se bornait à la voix de poitrine, à la pompeuse déclamation et aux mouvements contenus de la mélodie. Le dédoublement d'un emploi entre deux artistes *ex æquo* est une division factice, comme la voix qui l'a nécessité. Or, si un premier sujet coûte cher, deux premiers sujets coûtent le double. Cette manière d'italianiser notre première scène lyrique vint donc grever le théâtre de très-lourdes charges, qu'il n'avait pas connues lorsque Nourrit jouait les rôles de Robert et du comte Ory, quand Levasseur remplissait ceux

1. C'est plutôt la faute de la méthode que celle de l'artiste; mais l'artiste a toujours le tort d'avoir suivi la méthode. Fraschini, ainsi que Duprez, n'exagère pas le son de gaieté de cœur; mais certaines notes, oblitérées par un exercice contre nature, restent ternes si une émission violente ne leur donne de l'éclat.

de Bertram et de Montanarose. C'est avec toute raison que ce dernier, se plaignant d'une mesure administrative qui l'avait frappé, écrivait : « Je jouais *tout un répertoire*, et aujourd'hui on engage des sujets pour chanter *un rôle*[1]. » Je rappellerai qu'on fut heureux de retrouver ce vaillant artiste quand on monta *le Prophète*.

Je ne reviendrai pas sur la rivalité qui existe nécessairement entre deux sujets distingués, remplissant, ou à peu près, le même emploi. Mario dut céder la place, et l'on trouverait difficilement un exemple de concorde entre des acteurs placés dans une aussi fausse position.

Comme la méthode de la voix sombrée expédiait assez lestement les ténors, on avait beau en former, ils étaient toujours peu nombreux ; et, comme le choix était borné, encouragés d'ailleurs par l'exemple, ils se montraient exigeants. Quelques-uns faisaient preuve d'une prévoyance fort avisée, et voulaient prolonger la durée de leur carrière en s'abstenant des rôles les plus fatigants. Masset, ténor de talent, devait entrer à l'Opéra en 1848, mais il prenait ses mesures. Adolphe Adam nous a fait connaître les pourparlers qui eurent lieu entre cet artiste et l'administration : « Il n'y a plus qu'un obstacle à son engagement : c'est sa prétention de vouloir durer quelques années, et de ne pas s'user la voix en deux ou trois ans. Et pour cela, il ne veut accepter que deux ou trois rôles du répertoire, et exige que dans son contrat il y ait exclusion absolue de certains autres. Cela me semble parfaitement raisonné pour le chanteur ; reste la question du directeur : c'est à lui de la résoudre[2]. »

J'ajouterai une considération qui a bien aussi sa valeur.

1. Lettre de Levasseur à M. Charles Maurice, 2 novembre 1846 (dans l'*Histoire anecdotique du Théâtre*, etc., t. II, p. 275).

2. *Le Constitutionnel*, 5 décembre 1848.

Le règne de Duprez a porté un coup sensible non-seulement au chant français, mais à l'opéra français. Nos pièces dans ce genre avaient toujours été mieux construites, plus intéressantes, moins banales, que les pièces italiennes. Elles développaient une action plus ou moins attachante, à laquelle tous les personnages concouraient. Avec la troupe que Lubbert avait formée, les poëtes pouvaient se préoccuper uniquement de leur sujet : ils étaient en droit de compter sur une excellente exécution. A partir de 1837, ils eurent à faire des pièces pour un ténor, des pièces pour une prima donna. Ils durent s'arranger pour que le premier chanteur eût une dose inusitée de cavatines, ce qui les obligeait à le faire paraître sur la scène quand ils auraient voulu l'éloigner. De telles entraves, jointes à celles qu'imposait de son côté le despotisme de la mise en scène, rendaient presque impossible le travail du librettiste : l'habileté de Scribe lui-même y échoua plus d'une fois. On peut dire qu'Halévy, qui avait tant espéré du ténor italien, dut, en partie, à la servitude qui fut imposée dès lors aux auteurs le peu de succès de ses ouvrages qui vinrent après *la Juive*. Chez nous, les pièces mal charpentées, comme par exemple *Guido*, ne seront jamais sauvées par un chanteur. Les Italiens ne vont au théâtre que pour entendre leurs virtuoses ; mais nous, aujourd'hui encore, nous voulons autre chose. Un critique disait, lorsqu'il voyait une tendance nouvelle, désavouée par le goût : « Quoi qu'on fasse, l'*Opéra français* ne sera jamais un simple *spectacle à concerts*. Le but de sa fondation se maintiendra contre tous les efforts tentés pour le détruire [1]. »

Il n'est pas facile de sortir de la mauvaise route dans la-

1. *Courrier des Théâtres*, 21 avril 1837.

quelle l'art vocal se trouve engagé. Depuis plus de trente ans, les partitions sollicitent les chanteurs aux pénibles efforts de voix ; d'autre part, le perfectionnement, la dimension, l'emploi constant et bien accueilli des instruments de cuivre, leur ont créé une redoutable rivalité. Meyerbeer, Duprez, M. Sax, voilà les trois ennemis qui ont détrôné le chant français. Comment se tenir dans la juste mesure quand il faut exprimer des passions presque toujours violentes, traitées avec une prolixité qui apporte la fatigue? On est porté presque forcément à chercher les effets dans les éclats de voix.

On peut dire qu'entre les mains de Rossini, l'opéra avait atteint sa forme la plus parfaite. L'abus du système italien était la vocalisation à tout propos, la mélodie sans souci de la situation ; l'abus du système français était la déclamation sans mélodie et sans rhythme. Rossini, en combinant les bons éléments des deux systèmes, a su donner à son œuvre une forme supérieure à la forme purement italienne. Il continua en France son développement naturel : *Semiramide* présente de hautes qualités dramatiques, avec un peu d'alliage italien, qui ne se trouve plus dans *Guillaume Tell.*

J'ai exprimé mon opinion au sujet de Meyerbeer, qui aura une belle place dans l'histoire de l'art, mais qu'on m'a paru élever trop haut à l'époque de sa mort. Je me contenterai de dire ici que Meyerbeer a ramené le genre de la tragédie chantée[1]. Comme les chefs-d'œuvre de notre scène lyrique avaient rendu les auditeurs plus exigeants qu'au siècle dernier, comme la vaste science du maître était de force à

1. « En s'éloignant de la route ouverte par l'auteur de *Guillaume Tell*, M. Meyerbeer revient au genre de l'ancien opéra français. » (Castil-Blaze, *l'Académie impériale de Musique*, t. II, p. 229.)

créer du nouveau, c'est dans les grands effets qu'il chercha l'originalité. Malheureusement il trouva, pour faire une apparition solennelle, un artiste supérieur et dévoué, tout prêt à le suivre partout, au risque de compromettre son avenir. Encouragé par le succès, le musicien ajouta l'exagération à l'exagération. Une triste expérience a prouvé que ses partitions sont la ruine des chanteurs. Les opéras-monstres, consacrés aujourd'hui par l'exemple d'un génie éminent, suffisent peut-être pour empêcher l'école française de renaître.

Ce qui rendra difficile le retour vers un art plus modéré, une exécution plus contenue, c'est le goût du public. L'oreille se fait au bruit comme le palais aux liqueurs fortes : ce qu'en 1830 on eût trouvé assourdissant ne paraît être aujourd'hui que chaleureux. Tous les arts se corrompent par le besoin d'outrer les effets. Delécluze, ce critique toujours dévoué à la défense des bonnes écoles, a écrit : « Certes, il y a peu de vrais connaisseurs en fait d'art ; mais les curieux les plus à redouter sont les gens *blasés*. C'est pour eux qu'en peinture on exagère les mouvements, l'expression et la couleur ; que, dans les lettres, les passions sont poussées jusqu'à la démence ou présentées avec des raffinements qui masquent ce qu'elles ont de vicieux ; qu'en musique, au chant on a substitué les cris [1]. »

Il y a un siècle, Marmontel signalait déjà le besoin des *effets,* comme une cause de la corruption de l'art. « Si au théâtre l'on ne porte plus que des sens blasés et que des âmes engourdies ; et si, pour sortir d'une espèce d'assoupissement léthargique, on a besoin de rapides secousses et de violentes agitations, il n'est pas douteux que les compo-

1. *Journal des Débats*, 17 avril 1862.

siteurs feront bien de tâcher sans cesse à produire ce qu'on appelle aujourd'hui exclusivement des *effets ;* mais en serions-nous réduits là, et de douces émotions ne sont-elles plus des *effets* pour nous[1] ? »

M. Malliot signale aussi la funeste influence qu'exercent aujourd'hui les auditeurs. « Le mauvais goût d'une certaine partie du public fait que souvent on préfère les éclats de la sonorité vocale à l'élégance, à la distinction, à la pureté du style, à la grâce du chant. On tient compte, il est vrai, de ces qualités, mais on les place au second rang ; en sorte que l'artiste qui veut être applaudi sacrifie à l'erreur, fatigue son organe, et perd sa voix précisément à l'heure où il devrait posséder la plénitude de ses moyens et de son talent[2]. »

Il y a trois ans, M. Berlioz constatait que nous ne sommes pas en voie de guérison : « Le public aujourd'hui, à l'endroit des ténors, se montre d'une exigence déraisonnable : il ne leur trouve jamais assez de force, assez de poumons ; il les excite ainsi à pousser la voix qu'ils ont jusqu'à la dénaturer et la détruire, à convertir le chant en cri, et enfin le cri en râle[3]. »

Plus récemment encore, un critique distingué, qui parlait de musique en musicien, le regrettable G. Héquet, signalait cette affection du public pour le cri : « M. Fraschini paraît aimer passionnément à pousser des *la* de poitrine, et il y a beaucoup de *la* dans le rôle du comte d'Essex (de *Roberto Devereux*). On comprend facilement d'ailleurs cette prédilection de M. Fraschini. A chaque *la* qu'il lance dans l'espace, les applaudissements éclatent à la fois de tous côtés.

1. *Éléments de Littérature*, article OPÉRA.
2. *La Musique au Théâtre*, p. 355.
3. *Journal des Débats*, 23 juillet 1863.

Décidément le public aime cette note; dès qu'il l'entend, il est transporté de joie, et M. Fraschini suit le conseil de Bilboquet. A Dieu ne plaise que je l'en blâme[1] ! »

Il y aurait bien quelque chose à dire pour la décharge de ce pauvre public. Aujourd'hui la presse le morigène; mais une partie de cette presse l'a poussé dans la fausse voie, et lui a souvent prescrit d'applaudir ce qui ne méritait pas d'être applaudi. Le public est bien excusable d'avoir cru à ses oracles. Qui donc lui a appris qu'il existait des *ut* de poitrine, et que ces *ut* devaient être bien plus admirés que ceux que faisaient Nourrit et Rubini? Qui a fait ressortir comme le comble de l'art ces notes vigoureusement poussées, qui déplaisent aujourd'hui chez les imitateurs? Certains journaux ont changé de langage, mais le public est resté dans la foi qu'il avait reçue d'eux.

Faut-il désespérer de l'avenir? Non sans doute. Au commencement de ce siècle, l'art vocal est revenu de plus loin, et le mauvais goût des auditeurs a cédé à l'action irrésistible du progrès. Tous les arts ont de ces retours, et les révolutions sont parfois brusques et complètes. Voyez la peinture au siècle dernier : à l'afféterie de l'école de Boucher a succédé l'école sévère de Vien et David. Pour refaire l'éducation du public, je compte particulièrement sur la conversion des compositeurs et des chanteurs, ou pour mieux dire sur l'intervention de quelques grands talents qui voudront la réforme. Il y a toujours une action réciproque entre le public et les artistes. Sacrifier au goût régnant, c'est de l'esprit de conduite à l'usage des artistes d'une valeur secondaire. Il appartient à ceux qui se respectent, et en même temps qui se sentent forts, d'imposer l'art dans toute sa pureté, ce qui

1. *L'Illustration*, 12 novembre 1864.

n'exclut pas le progrès : le public se laisse conduire quand il voit de tels guides.

Nous avons déjà été témoins de bien des transformations. Avant Scribe, l'Académie de Musique n'avait eu que des pièces assez pauvres : Scribe, et c'est là un de ses plus beaux titres de gloire, a créé le poëme qui convient à l'opéra perfectionné, à l'opéra qui procède de Mozart, de Cherubini, de Méhul, de Spontini, et cette forme nouvelle a été tout de suite accueillie avec une grande faveur. Rossini, en venant en France, trouva, à côté d'ardentes sympathies, une opposition formidable : le public écouta, et les attaques de la routine parurent bientôt ridicules. Lorsque Nourrit fit son début à Naples, où tous les ténors sombraient à l'envi, il osa chanter son premier morceau, une romance d'un sentiment tendre, avec sa voix de tête, sa demi-voix, *sotto voce*. On se regardait, on trouvait son organe faible; mais les sons étaient si doux, l'accent était si vrai et si touchant, que les auditeurs, en dépit de leurs habitudes, applaudirent avec enthousiasme. Six semaines après, il résista au désir de quelques Napolitains bienveillants, qui, après l'avoir entendu, à une répétition, dans un air d'*Elena*, lui conseillaient de moins le *chanter* et de le *déclamer* davantage. Il osa *chanter*, et la foule fut charmée de ces accents nouveaux. Les grands artistes font le public, et ne cherchent pas la vogue en cédant aux injonctions du mauvais goût.

Si les exécutants doivent renoncer aux clameurs, les compositeurs doivent renoncer au patron démesuré de Meyerbeer. A la rigueur, on peut faire un opéra en cinq actes sans sortir de la juste mesure : témoin *la Muette*, que Scribe a composée librement et avant de subir la pression des directeurs. Mais il n'est pas nécessaire qu'un opéra ait

cinq actes[1] : quel génie peut se flatter de faire cinq finales ayant de l'intérêt? Pour tourner cette difficulté, on en est venu à finir des actes par des duos, et même des solos. *Don Juan* n'a que deux actes ; mais par quels finales chacun de ces actes est couronné ! Les opéras italiens ont longtemps été en deux actes, et l'on ne trouvait pas qu'ils eussent trop peu de musique : citons, par exemple, *Zelmira*, *Semiramide*. Trois actes me paraîtraient le cadre convenable pour l'opéra français, si un préjugé ridicule n'affectait spécialement cette dimension aux opéras-comiques. Je ne vois pas quel mal il y aurait à faire pour l'Académie de Musique des partitions comme *Zampa*. N'a-t-elle pas emprunté à l'Opéra-Comique *Stratonice*, *le Cheval de Bronze?* Quatre actes, comme dans *Guillaume Tell*, me semblent être l'extrême limite. Que d'avantages si l'on revenait à des proportions plus raisonnables? Le public échapperait à ce retour de finales assourdissants; il sortirait sans fatigue de séances moins longues; et les chanteurs, n'étant plus atteints d'un épuisement précoce, prolongeraient leur carrière artistique, aussi bien dans l'intérêt de leur réputation que dans celui du public.

Encore une observation. Que de sujets historiques fort intéressants, s'ils étaient renfermés dans un cadre restreint, sont noyés dans un déluge d'incidents romanesques! Et par suite, combien de pièces sont tombées pour avoir été jetées dans le moule des cinq actes, qui auraient réussi, grâce à de belles situations dignement traitées, si ces pièces n'avaient eu que deux ou trois actes !

L'excès du mal me semble déjà faire désirer le remède. Je vois beaucoup de gens déplorer l'exagération dans l'émis-

1. C'est là l'opinion, plus d'une fois exprimée, de MM. Berlioz, d'Ortigue, et d'autres critiques.

sion vocale, l'exagération dans l'emploi des masses de l'orchestre, l'exagération dans la longueur des pièces, dans le développement des morceaux, dans le faste de la mise en scène, qui entrave la marche de l'action. D'un autre côté, je vois admirer de belles choses qui ne présentent pas tout ce fatras. Je vois qu'on se repose avec bonheur en savourant les chefs-d'œuvre de l'ancien répertoire. Voilà des signes heureux, qui donnent lieu d'espérer. J'aime à dire avec Grétry, qui, lui aussi, entrevoyait une réforme musicale, laquelle est venue : « La seule vérité écrasera tous les écarts, et leur survivra, quelque brillants qu'ils soient et qu'ils puissent être[1]. »

Quel que soit le moyen de salut, tous ceux qui sont capables de juger l'état de l'art désirent voir renouer la chaîne du progrès, rompue en 1837. L'art français peut faire des emprunts à l'étranger : il ne doit pas s'abdiquer ; car, sous bien des rapports, il est supérieur.

CHAPITRE VII.

ADOLPHE NOURRIT; SON TALENT.

Adolphe Nourrit fut un artiste, dans l'acception la plus large et la plus élevée de ce mot. Si la profession qu'il exerçait ne lui confère ce titre que dans un sens très-restreint,

1. *Essais sur la Musique*, t. III, p. 342.

il y obtint une position exceptionnelle : jamais l'interprète ne se rapprocha davantage de l'artiste créateur ; c'était le rhapsode de Platon, animé du même souffle que le poëte. Se consacrer à l'art avec un entier dévouement, l'approfondir sans cesse pour le perfectionner, le conformer toujours au type du beau, faire servir les jouissances qu'il procure au développement intellectuel et à l'amélioration morale des hommes, dédaigner les intérêts matériels dans la poursuite de ce grand but, voilà ce qu'il voulut, voilà ce qu'il fit pendant sa vie trop courte.

Quand on considère ce que Nourrit ajouta, par vingt ans d'études et de recherches, aux dons précieux de la nature, comment un travail incessant vint enrichir une organisation d'élite, à combien de foyers il emprunta des lumières pour son esprit, à combien de sources il puisa des émotions pour son cœur, on s'étonne moins de la grandeur du résultat auquel il est parvenu.

Sorti du collége à l'âge de seize ans, il eut à cœur de compléter son instruction, et l'étude lui offrit un agréable délassement au milieu de ses occupations arides. Dans les classes, il avait appris à aimer l'antiquité, c'est-à-dire le beau, le vrai : c'est dans cette voie qu'il continua sa culture intellectuelle. Il savourait les aliments délicats et substantiels qui lui avaient fait défaut précisément à l'âge où notre esprit en devient fort avide. Histoire, poésie, éloquence, philosophie, théorie des arts, il trouvait du charme à toutes les parties du savoir humain ; un tronc vigoureux recevait de nombreux rameaux, qu'il allait faire fructifier. Quand, plus tard, une curiosité féconde appela notre attention sur les littératures étrangères, Nourrit accueillit avec empressement ces nouveaux interprètes de la pensée dans ce qu'elle a d'élevé, Shakespeare, Byron, Schiller, Gœthe, Manzoni.

Sans jamais abdiquer le bon goût, qui est l'apanage de notre nation, il regardait comme une heureuse conquête ce qui agrandissait le domaine de l'art.

Revenu à Paris quand sa voix de ténor fut venue légitimer sa passion et déterminer le consentement de son père, il reçut les solides leçons de Baptiste aîné, qui lui communiqua les belles traditions de la scène française. Les grands théâtres lui étaient ouverts ; Talma et Mlle Mars furent les modèles accomplis qu'il étudiait. Après ces soirées si instructives, il s'inspirait de ses souvenirs, et tâchait de retrouver les intentions de ces maîtres de la scène, de reproduire les passages qui l'avaient le plus frappé.

Dans cette éducation substantielle, quoique rapide, la musique était un peu en retard. Nourrit n'en avait guère emporté du collége que les notions élémentaires. Il ne faut pas regretter qu'il n'ait pas sacrifié les études libérales à la partie technique de la musique. Les études absorbantes de l'art du chant détournent trop souvent de la culture générale de l'esprit. En suivant la route ordinaire, Nourrit serait devenu un chanteur plus habile, mais un chanteur comme il y en a beaucoup. Il faut à l'intelligence quelque chose qui lui apprenne à se servir du bagage de l'école. Nourrit dut à son instruction variée et supérieure d'être un artiste qu'on distingue des autres.

Dès son enfance, Adolphe Nourrit fréquentait l'Opéra. Il savait par cœur les partitions de Gluck, de Sacchini, de Spontini. Mis entre les mains de Garcia, il dut se livrer à des objets d'études plus profitables. Il le fit non pas avec résignation, mais avec ardeur : les exercices et quelques rares morceaux italiens remplissaient les leçons. Mais il aimait trop Gluck, il trouvait dans l'exemple de son père des tentations trop puissantes, pour ne pas s'essayer dans le ré-

pertoire français. C'est à Gluck qu'il dut son premier triomphe.

Lorsqu'il eut débuté à l'Opéra, en 1821, il eut encore bien du loisir pour étendre ses connaissances. Les rôles peu nombreux qu'il avait à jouer, son père restant le chef d'emploi, laissaient bien du temps aux excursions de son esprit, de plus en plus passionné pour l'art. Tout lui était un objet de fécondes méditations.

Le grand Baillot trouva en lui un de ses admirateurs les plus enthousiastes; il fut, sans le savoir, un maître pour le jeune artiste. Louis David apprenait à peindre en présence de la sculpture antique ; Adolphe Nourrit apprenait à chanter en écoutant l'immortel violoniste. Tous ceux qui ont entendu Baillot pensent que personne ne l'a surpassé; quelques-uns disent, et je souscris volontiers à l'éloge le plus magnifique, que personne ne l'a égalé. Une âme passionnée, un sentiment exquis de la beauté, un véritable culte pour les génies qu'il interprétait, et avec cela une exécution large et puissante, qui savait à propos devenir délicate et suave, voilà les rares qualités par lesquelles Baillot transportait ses auditeurs[1]. Il leur transmettait la pensée du musicien comme puisée à sa source. On peut dire que dans son art Baillot possédait la haute éloquence. C'est à cette école que Nourrit venait avec délices puiser l'inspiration, admirer l'accord du grand style et de la grâce, de la largeur et du fini.

On n'a qu'à choisir parmi les glorieux témoignages qui

1. Les contemporains se rappellent l'effet prodigieux que Baillot produisit devant de nombreuses assemblées avec une simple romance du seizième siècle, romance admirable, il est vrai, *la Romanesca*. Il faut de bien grandes ressources dans le talent pour transporter un auditoire en exécutant une œuvre d'un genre si modeste. On a vu précédemment que Nourrit obtint de pareils triomphes avec les romances de Schubert.

ont immortalisé cet artiste. J'en citerai un qui est moins connu : il exprime en peu de mots mon sentiment. « Le style de M. Baillot, qui dénote la trempe de son âme, indique aussi le caractère dominant de son jeu, où l'énergie, le grandiose et une sensibilité profonde se font plus remarquer encore que les autres qualités, quoiqu'il semble les réunir toutes[1]. »

Nourrit fréquentait notre Musée. Il avait un goût très-vif pour la statuaire et la peinture. Ces visites non-seulement élevaient son esprit par le spectacle de la beauté idéale, mais elles lui fournissaient des notions précieuses sur les costumes des anciens. Nourrit recherchait les grands talents : c'était un bonheur pour lui de leur exprimer son admiration. Il connut presque tous les artistes-peintres qui étaient alors ou qui sont encore la gloire de notre école, Ingres, Eugène Delacroix, Ary Scheffer, Delaroche, Lehmann, Amaury Duval, etc. Il était intimement lié avec quelques-uns.

Adolphe Nourrit voyait chez son père des acteurs, des musiciens, des hommes de lettres, des peintres, des sculpteurs : ces relations lui étaient aussi utiles qu'agréables ; elles développaient encore ses goûts d'artiste ; il arrivait que des entretiens solides corroboraient ses idées ou lui fournissaient des notions nouvelles. Ces enseignements si variés, que le jeune homme trouvait de tous côtés, élevaient de plus en plus pour lui l'esthétique de son art.

Lorsqu'en cherchant sans relâche, Nourrit eut fait une provision abondante, et que la méditation eut fécondé chez lui l'observation, il se trouva prêt au jour où l'art entra dans

1. De Momigny, *Encyclopédie méthodique*, *Musique*, au mot VIOLON (1818). — M. Fétis, dans la *Biographie universelle des Musiciens*, et plus d'une fois dans la *Revue musicale*, a payé à ce grand artiste le tribut d'une haute admiration.

la voie du progrès, et il put seconder efficacement ce mouvement, ou plutôt le diriger.

Adolphe Nourrit ne craignait pas d'entreprendre une double tâche. Alors qu'un grand génie venait régénérer la musique française, le jeune artiste se faisait son ardent auxiliaire; d'un autre côté, il pensait que la scène lyrique attendait aussi sa régénération. Ce qu'il voyait au Théâtre-Français le rendait difficile pour les poëmes dont l'Opéra se contentait, pour le jeu des acteurs, contre lequel le public ne réclamait pas. Il conçut une sorte de fusion des deux scènes : il pensait que l'expression dramatique pouvait se joindre à l'expression musicale, et que les qualités du comédien devaient certainement ajouter à l'effet de la musique.

Adolphe Nourrit a laissé, comme acteur, une gloire qui restera parmi les grands souvenirs de notre théâtre. Il ne saurait trouver un plus magnifique éloge que celui qui lui a été décerné par l'admiration publique : la France l'a nommé *le Talma de l'Opéra*, *le Talma de la scène lyrique*, *le Talma lyrique*.

Nourrit, dont le maître de chant fut un virtuose de premier ordre, qui eut pendant longtemps devant les yeux d'excellentes troupes italiennes, reconnaissait toute la supériorité de l'art italien; mais il pensait que les Français comprenaient mieux l'art dramatique. Ses premières admirations avaient été pour la Comédie-Française; Talma l'avait transporté avant que Garcia l'instruisît.

Dès le jour de son début, il montra d'une manière frappante qu'il avait mis à profit des exemples si avidement étudiés. Ses principes furent ceux de son illustre modèle : avant tout, ils voulurent l'un et l'autre allier la noblesse, la distinction, à la vérité, au naturel. Non-seulement ils s'assimilaient le caractère, les sentiments de chaque personnage

qu'ils représentaient, mais ils lui conservaient fidèlement son unité pendant tout le développement de l'action. Composer un rôle, voilà le talent supérieur de Nourrit, talent qui est présent à toutes les mémoires, et que tous les témoignages ont proclamé. Ce rôle, longtemps étudié, formait un tout harmonieux; toutes les parties étaient savamment équilibrées, et aucune ne nuisait à l'autre, en prenant une proportion exagérée; du commencement à la fin, une gradation habile amenait insensiblement les plus grands effets. Halévy a fait ressortir ce mérite : « Nourrit étudiait profondément un rôle, et, lorsqu'il en avait conçu et dessiné l'ensemble, il en faisait ressortir les détails par une distribution bien entendue d'ombre et de lumière [1]. »

M. Henri Blaze de Bury ne s'en montre pas moins frappé : « Nourrit composait ses rôles à loisir, et portait dans les moindres parties le même empressement, la même exactitude, le même soin curieux [2]. » Et ailleurs : « Tout au rebours des Italiens, qui vont tout sacrifier à un moment donné, Nourrit portait son activité dans les moindres parties de son rôle, et, du commencement à la fin, ne cessait de vivre de la vie du personnage qu'il avait revêtu [3]. »

Nourrit plaisait tout d'abord par son extérieur. Une belle figure, des cheveux noirs et bouclés, des yeux vifs et expressifs, une physionomie naturellement douce, mais à laquelle l'art pouvait prêter le caractère de toutes les passions, un air à la fois intelligent et bienveillant, une tenue pleine de noblesse, tout cela préparait la séduction que devait

1. *Derniers souvenirs et portraits*, p. 150.

2. *Revue des Deux-Mondes*, 1837, t. X, p. 417. — L'auteur finit par cette conclusion : « Nourrit est l'homme d'un rôle, Duprez l'homme d'une cavatine. »

3. *Musiciens contemporains*, p. 228.

opérer son talent. Il n'avait contre lui qu'un désavantage : c'était un embonpoint précoce, dont l'art toutefois n'avait pas à souffrir, et qu'il dissimulait on ne peut mieux par la légèreté de ses mouvements et l'entente de ses costumes.

Le son de sa voix était agréable ; elle avait de la douceur en même temps que du timbre. Sa prononciation excellente était remarquée et souvent citée comme modèle [1] ; car il est reconnu qu'on n'entend pas ce que disent les chanteurs. Cette articulation si nette sortait sans effort, et jamais elle ne manquait au naturel pour se faire admirer.

On a beaucoup vanté la belle prononciation de Duprez ; mais il s'agit de déclamation musicale. Son articulation n'était pas irréprochable : il prononçait mal les *r* et les *s* ; on en a fait plus d'une fois la remarque. « La prononciation de Nourrit n'avait rien de la rudesse qui, dans la bouche de Duprez, donne quelque chose de si étrange à l'accentuation des *r*, et il donnait aux mots de notre langue, si sourde et si monotone, une diversité de mesure que son émule n'a pas encore imitée [2]. »

Jamais Nourrit ne prenait la licence, familière aux chanteurs italiens et assez fréquente chez les nôtres, de couper les mots pour respirer [3]. L'art qui triomphe à ce prix est un

1. « Une qualité dont il faut surtout lui savoir gré, c'est la netteté de sa prononciation. Dans ce vaste vaisseau de l'Académie royale de Musique, on ne perd pas une seule des paroles prononcées par Nourrit. » (*Le Constitutionnel*, 13 février 1837.)

2. *Journal général de France*, 9 mars 1838. — Le *Courrier des Théâtres* ne cessait de railler Duprez sur la façon dont il prononçait l'*r*. Un autre journal relève la mauvaise articulation de l'autre lettre : « Duprez devrait bien prononcer les *s* avec un sifflement moins prolongé. » (*La France*, 21 mai 1837.)

3. « Le Ténor se permet de presser ou de ralentir le mouvement..., s'arrête sur les syllabes brèves, court sur les longues, met des *h* aspirées là où il n'y en a pas, respire au milieu d'un mot. Rien ne le choque plus ;

art désavoué par la raison et le goût. Sans doute, il est parfois très-difficile d'éviter ce défaut ; mais Nourrit n'admettait aucune excuse pour autoriser ce qui ne lui paraissait pas bien.

Chez Nourrit, comme chez tous les grands acteurs, l'expression du geste s'ajoutait à l'expression de la physionomie. M. de Boigne fait de notre artiste un grand éloge en peu de mots : « Nourrit, dont chaque note, chaque geste, chaque accent, est un enseignement vivant[1]. » C'est de tous ces détails que se compose un talent distingué.

Personne n'a fait mieux ressortir que Rousseau le besoin des qualités diverses qui doivent recommander l'artiste lyrique : « Il ne suffit pas à l'acteur d'opéra d'être un excellent chanteur, s'il n'est encore un excellent pantomime ; car il ne doit pas seulement faire sentir ce qu'il dit lui-même, mais aussi ce qu'il laisse à la symphonie. L'orchestre ne rend pas un sentiment qui ne doive sortir de son âme ; ses pas, ses regards, son geste, tout doit s'accorder sans cesse avec la musique, sans pourtant qu'il paraisse y songer ; il doit intéresser toujours, même en gardant le silence, et quoique occupé d'un rôle difficile, s'il laisse un instant oublier le personnage pour s'occuper du chanteur, ce n'est qu'un musicien sur la scène, il n'est plus acteur [2]. »

Pendant tout le temps que Nourrit était en scène, il ne cessait de fixer l'intérêt des spectateurs ; lorsqu'il devait se taire, son jeu muet leur communiquait encore ses sentiments[3]. A combien de chanteurs on peut appliquer ce que Rousseau

tout va bien, pourvu que cela favorise l'émission d'une de ses notes favorites. » (M. Berlioz, *les Soirées de l'Orchestre*, p. 73.)

1. *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 155.

2. *Dictionnaire de Musique*, au mot ACTEUR.

3. Un journal de département a fait parfaitement ressortir ce mérite, à propos d'une scène de *Robert le Diable* : « Que dirons-nous de

disait de ceux de son temps : « Nos plus beaux airs sont toujours dans les monologues, et jamais dans les scènes, parce que nos acteurs n'ayant aucun jeu muet, et la musique n'indiquant aucun geste et ne peignant aucune situation, celui qui garde le silence ne sait que faire de sa personne pendant que l'autre chante [1]. » L'éloquence du jeu muet est un des points les plus difficiles de l'art; elle était un des mérites éminents d'Adolphe Nourrit.

Voici comment un critique a fait ressortir cette qualité de l'artiste : « Les moments de silence laissés au chanteur tournaient au profit de l'acteur, et Nourrit occupait la scène par la sympathie de son jeu. Son geste parlait ou chantait pour lui, et son geste avait une éloquence qui réagissait sur le public [2]. »

Nourrit a obtenu partout le plus grand éloge qu'on puisse faire d'un acteur, c'est que chez lui l'art n'était pas apparent. Sous ce rapport, M. Joseph Maïnzer le proposait pour modèle à son successeur. « Nous ne pouvons taire

la scène mimée qu'il lui faut jouer au troisième acte avec une danseuse? Ici le chanteur n'est plus rien, mais l'acteur est là tout entier : c'est du geste, c'est du regard qu'il articule et qu'il chante, si j'ose employer ce mot, ces voluptueuses pensées que Meyerbeer a voulu peindre sans le secours des paroles et sans le prestige des voix, qui n'auraient pu suffire à les exprimer. Aussi n'étions-nous pas étonnés d'entendre répéter près de nous que, de cette scène si grande et si poétique, Nourrit ne laissait pas perdre un seul mot. » (*L'Écho de Rouen*, 25 juin 1836.)

1. *Lettre sur la Musique française.*

2. M. Théodore Anne, *Revue et Gazette des Théâtres*, 5 juillet 1860.— Au même endroit, le rédacteur fait connaître que la scène de la folie, au cinquième acte de *la Muette*, était *insupportable* à Duprez. Aux répétitions, il obtint que M. Auber fît des coupures, et il n'en trouvait jamais assez. « Mais, répliqua l'illustre compositeur (qui n'a jamais été habitué à voir mettre ses chefs-d'œuvre, toujours applaudis, sur le lit de Procuste), j'ai coupé tant que j'ai pu. — Eh bien, continua Duprez, coupez, coupez encore : quand je n'ai rien à chanter, *je ne sais que faire!* »

que l'école se fait trop sentir dans son jeu.... Plus homme et moins acteur, Duprez serait meilleur artiste. C'est en quoi Nourrit excellait : il se pénétrait de ses rôles, au point de ne plus laisser voir l'acteur; le public ne voyait en lui que le personnage qu'il représentait. C'est encore un point sur lequel il sera difficile de le remplacer [1]. » Ainsi c'était le grand acteur qui paraissait le moins acteur.

Les Napolitains, fort capables d'apprécier le talent lorsqu'il se présentait devant eux sous une forme nouvelle, furent singulièrement frappés de l'individualité du jeu de Nourrit. Ils trouvaient aussi que ce n'était pas un acteur qu'ils avaient devant les yeux, mais le personnage même. On verra leurs journaux admirer cet art, nouveau pour eux, qui rejetait les attitudes, les gestes de convention et toutes les banalités traditionnelles, qui trouvait une expression différente pour chaque rôle, pour chaque situation, qui enfin suivait les inspirations de la nature, et non les procédés de l'école.

Nourrit ne négligeait aucun détail. L'exemple de Talma lui avait imposé la recherche scrupuleuse du costume. Il y avait beaucoup à trouver : aujourd'hui la scène met beaucoup à contribution l'histoire moderne, et fait figurer les différents peuples; il y a aussi les sujets de fantaisie, dans lesquels le goût naturel est mis à l'épreuve : celui de Nourrit n'était jamais en défaut. « La vérité du costume n'était pas

1. *Le National de* 1834, 28 septembre 1837. — Il est curieux de voir la *Revue de Paris* montrer l'impuissance de l'envie quand elle est importunée par le souvenir du grand tragédien. « Une des bonnes qualités de Duprez, c'est de ne jamais chercher ses effets hors des limites de son art. Il est chanteur : il faut avant tout qu'il chante. Il entend arracher ouvertement l'émotion par la puissance de sa voix, et non la dérober par la ruse du geste et de la pantomime. » (*Revue de Paris*, mai 1837, p. 237.) Voilà certes un bel éloge de Nourrit.

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'excellents dessinateurs, au service de l'Opéra, avaient composé pour lui [1] »

A Naples, Nourrit eut à lutter contre le costumier, qui avait sa manière traditionnelle d'habiller les jeunes premiers, et qui disait à l'artiste étranger que, par une imprudente innovation, il risquait son succès. Surtout pour le rôle de Pollion, dans *Norma*, le costume était consacré. Nourrit n'en voulut pas, et tint bon, jusqu'à s'offrir de payer les frais. Il finit par obtenir un costume fidèle et sévère, que les spectateurs, après un instant de surprise, approuvèrent complétement.

J'ai dit que l'objet constant d'Adolphe Nourrit était de rendre avec vérité les sentiments humains. Certains critiques de l'ancienne école [2], habitués aux façons plus calmes et un peu compassées de l'opéra français, et fermant les yeux sur la révolution générale du théâtre moderne, ont prétendu que, dans ses derniers rôles, Nourrit se laissait quelquefois emporter par le drame, et devenait un peu exagéré dans son jeu, dans son expression. Ce reproche lui aurait été très-sensible, s'il eût été mérité. Non-seulement Nourrit s'étudia particulièrement à éviter ce défaut, mais il ne man-

1. Tablettes du *Temps*, 25 mars 1839. — Le même éloge est donné à l'artiste par M. Henri Blaze de Bury, *Musiciens contemporains*, p. 228. Enfin je lis dans le *Dictionnaire de Musique* de MM. Escudier frères (au mot costume) : « M. Duponchel, grâce aux conseils de l'illustre Nourrit, introduisit à l'Opéra une nouvelle réforme. La sévérité des costumes ne s'est pas bornée à celle des habits et des coiffures, etc. »

2. René Périn, dans *le Moniteur*; Castil-Blaze, dans la *Revue de Paris*.

quait pas de manifester sa répulsion quand un artiste lyrique sortait de la mesure en demandant trop à sa voix, ou bien en gesticulant jusqu'à se démener.

C'est pour rester fidèle à la nature que l'acteur doit déployer une énergie inaccoutumée dans les situations fortement dramatiques. Nourrit avait vu Talma trouver des accents particuliers pour rendre les fureurs d'Oreste. Talma n'écoutait pas les journalistes qui l'accusaient alors de crier : les moyens ordinaires d'expression ne pouvaient suffire à la passion dans son paroxysme. De même, la fin du grand duo des *Huguenots* exigeait de la part de l'interprète une chaleur et une énergie exceptionnelles.

Lors de son début à Saint-Charles, Nourrit, qui rompait en visière aux habitudes italiennes, fut aussi accusé d'exagération par quelques-uns. Mais ce n'était pas sa faute si l'exagération se trouvait dans la pièce, *Il Giuramento*[1]. Il ne s'agit de rien moins que d'un amant, qui, dans le délire de la jalousie, va poignarder sa maîtresse. Je ne crois pas qu'une telle atrocité fût du goût de Nourrit ; mais il n'était pas chez lui, pour refuser de pareils rôles : il devait donc obéir au poëte, au musicien. Telle fut à Naples l'opinion la plus générale, et le tragédien n'eut plus que des admirateurs lorsque, dans *Norma*, le rôle de Pollion l'affranchit des violences mélodramatiques.

Un excellent juge, Halévy, a rendu hommage au goût de l'artiste dans les situations très-passionnées, qui sont un écueil : « Il séduisait le spectateur par la grâce de son chant, la distinction de son jeu, et savait au besoin l'en-

1. Depuis quelques années, l'opéra italien avait commencé à s'alimenter de nos drames plus ou moins sanglants.

traîner par une action chaleureuse et théâtrale, *dans la bonne acception du mot* [1]. »

J'ajoute qu'à part des exceptions très-peu nombreuses, la presse parisienne n'a jamais reproché à Nourrit d'exagérer son expression, et la province, émue par la puissance de ses dernières manifestations, n'a jamais dit un mot qui fît soupçonner cet écart d'un grand talent.

J'ai étudié jusqu'ici le tragédien ; je passe au chanteur.

Adolphe Nourrit avait dix-neuf ans lorsqu'il apprit sérieusement la musique vocale. Or, pour surmonter les difficultés de cet art, il faut l'étudier de bonne heure : tous les virtuoses célèbres ont commencé cette étude dès le bas-âge ; la plupart avaient été enfants de chœur. L'élève de Garcia fit en peu de temps de très-grands progrès, tant pour la bonne émission du son que pour l'agilité de la vocalisation ; mais il ne put regagner le temps perdu. Il le savait, il le disait. Même lorsqu'il eut acquis son talent, et déjà obtenu de brillants succès, il se donnait pour un tragédien-chanteur, et non pour un chanteur-tragédien.

Mais son mérite ne perdait rien à cet aveu.

La partie théorique n'est pas tout dans un artiste, en quelque genre que ce soit. Si l'école suffisait à former les talents supérieurs, ils ne seraient pas si rares. On dit souvent d'un artiste : « Il chante bien, il joue bien du piano [2], il peint bien, il fait bien les vers, mais il produit peu d'ef-

1. *Derniers souvenirs et portraits*, p. 150.

2. Voici un passage curieux qu'on lit en tête d'un recueil de pièces publié en 1713 par le célèbre organiste François Couperin : « Les mains vigoureuses et capables d'exécuter ce qu'il y a de plus rapide et de plus léger ne sont pas toujours celles qui réussissent le mieux dans les pièces tendres et de sentiment, et j'avouerai de bonne foi que j'aime beaucoup mieux ce qui touche que ce qui surprend. » (Cité par Castil-Blaze, *Revue de Paris*, 1840, p. 255.)

fet. » Or, comment se fait-il qu'entre ses mains l'art soit impuissant? Il est froid; à cette exécution correcte, irréprochable, il manque une chose, c'est la vie. Bordogni fut un virtuose très-habile, un excellent professeur; cependant il n'a pas obtenu un grand renom. Au contraire, on reprochait de notables imperfections à des artistes de premier ordre, à la Pasta, à la Pisaroni, et même à la Malibran. Nous sommes indulgents pour le talent qui sait nous émouvoir. Rubini, ce virtuose qui a possédé tous les secrets de l'art, n'a dû cependant sa place éminente qu'à la puissance sympathique de ses accents. Il n'était pas acteur, mais il était un chanteur qui avait le don de toucher.

Ceux qui ont le fanatisme de la théorie s'étonnent, se scandalisent des succès qu'ils voient obtenir sans elle. Mais la théorie est quelque chose de mort, et ne saurait atteindre la fibre sensible de l'auditeur ou du spectateur. Il faut qu'elle soit vivifiée par l'expression; car l'âme seule peut se mettre en communication avec l'âme.

La critique applique cette loi à tous les arts : la perfection consiste dans l'alliance du génie et de la science; mais si l'un ou l'autre fait défaut, le génie est plus puissant; car la science est le langage de l'esprit, mais le génie est la voix du cœur.

Si je reconnais l'insuffisance des études vocales de Nourrit, je parle au point de vue de la musique italienne, à laquelle Garcia désirait le voir se consacrer; car pour le répertoire français, il avait plus d'exercice qu'il n'était nécessaire. C'est ce que son maître avoua, lorsque l'honorable insistance d'un ministre vint hâter les débuts de son jeune élève. Ce qui le prouve, c'est que, peu d'années plus tard, Adolphe Nourrit, en reprenant ses anciennes études, fut en mesure d'aider à l'introduction du chant italien sur la scène française.

En me tenant au point de vue de l'école, je puis bien faire remarquer qu'Adolphe Nourrit, dont la modestie n'affectait pas le titre de chanteur, faisait des choses que de très-habiles chanteurs ne pouvaient faire. Bien des fois on rappela son exécution à propos de certains passages où Duprez ne pouvait le suivre. Nul artiste italien n'aurait pu chanter le rôle de Robert.

« Avec le *Siége de Corinthe* et les autres productions du génie de Rossini, dit M. Fétis, le mécanisme de la vocalisation légère devint une nécessité pour le premier ténor : Nourrit comprit qu'il devait recommencer ses études, et il ne recula pas devant les difficultés. Sa ferme volonté, sa persévérance, le conduisirent à des résultats qu'il n'espérait peut-être pas lui-même ; s'il ne parvint jamais à l'agilité brillante d'un Rubini, il put du moins exécuter les traits rapides d'une manière suffisante [1]. »

Adolphe Nourrit avait reçu de son père un organe délicieux, qui pareillement avait du volume en même temps que de la douceur, moins incisif mais plus moelleux. Lorsqu'il se produisit sur la scène, on admira cette voix fraîche et suave dans *Armide*, dans *Orphée*, en même temps qu'*Iphigénie en Tauride*, *OEdipe à Colone*, révélaient des qualités tragiques, toutes nouvelles à l'Opéra. Pendant toute sa carrière, il conserva ce timbre enchanteur, quoique un peu altéré par les chants de 1830 et les partitions de Meyerbeer. A sa représentation de retraite, on le retrouva dans l'air charmant d'*Armide* [2], et, au quatrième acte des *Huguenots*,

1. *Biographie universelle des Musiciens.*

2. « Un acte d'*Armide*, a dit Castil-Blaze, faisait partie de la dernière représentation de Nourrit.... Il a chanté délicieusement l'air du Sommeil. L'exécution de ce morceau demande une grande pureté d'organe et de style, une solidité de talent à toute épreuve. C'est ce que Nourrit a

dans les tendres accents de Raoul : *Tu l'as dit !* Et dans ses tournées de 1837, la même qualité séduisit la province[1].

Cette voix, si douce, si tendre, acquérait une vigueur extraordinaire quand la situation exigeait de l'énergie : alors elle vibrait, elle retentissait, elle tonnait, sans notes sourdes; rien ne lui était interdit de ce qui pouvait exprimer l'intention toujours juste du chanteur. Et cette volumineuse émission de sons se faisait sans efforts; on n'assistait pas à cette sorte de gymnastique dont nous sommes témoins depuis longtemps, et qui est aussi pénible pour le spectateur-auditeur que pour l'exécutant. On sait quelle importance Nourrit avait dans les morceaux d'ensemble ; dans les finales même, il dominait l'orchestre et les chœurs. Il fixait l'attention à mesure que l'action demandait qu'il payât de sa personne, et ne disparaissait pas plus pour l'oreille que pour les yeux[2].

La réunion de la douceur et de la force dans la voix est une qualité précieuse et rare du chanteur; cette qualité, Nourrit la partageait avec Rubini. Rossini, le maître le plus habile à tirer parti des voix, ne pouvait manquer de la mettre à contribution : il l'a fait dans ses diverses partitions, et particulièrement dans *Guillaume Tell.*

Généralement les voix qui ne contrarient pas la nature

chanté de plus difficile depuis longtemps : il s'en est tiré avec beaucoup d'honneur. » (*Revue de Paris*, avril 1837, p. 209 et 210.)

1. Un an plus tard, un critique s'imaginait voir les efforts de Duprez pour imiter cette ravissante demi-voix : « Duprez est visiblement possédé de l'ambition d'acquérir quelques-uns de ces sons de tête délicieux qui faisaient le charme de Nourrit, et que la nature lui a refusés. » (*La France littéraire*, 1838, t. XXXII, p. 488.)

2. Castil-Blaze, analysant la voix de Nourrit, lui reconnaît la faculté de *faire vibrer la note avec énergie*. « La voix de Nourrit était un ténor élevé, partant du *ré* pour arriver au *si*, en sons pleins et vibrants. » (*Revue de Paris*, mars 1839, p. 288.)

ont de la durée. Nourrit chantait depuis quinze ans, et dans le genre dramatique depuis dix ans : alors l'état de son organe en attestait la solidité. Un jour, après la représentation de *Robert*, l'ouvrage exténuant, l'épouvantail des ténors, il disait qu'il était prêt à recommencer[1].

Nourrit avait donc à sa disposition un instrument magnifique, capable de beaucoup donner à celui qui voulait lui demander beaucoup.

Quoique Nourrit sût rendre les passions les plus violentes, il évita toujours les éclats de voix. Un mérite extraordinaire de cet artiste, c'est de n'avoir pas dévié de sa méthode lorsque les opéras de Meyerbeer vinrent réclamer de plus grands efforts, et d'avoir trouvé des accents singulièrement énergiques sans crier. C'est que l'émission naturelle du son était à ses yeux la qualité fondamentale du chanteur.

La voix de Nourrit prenait parfois, sur certaines notes et certaines syllabes, quelque chose de nasal. Ce défaut n'était sensible que pour les connaisseurs; jamais la masse du public ne s'en est aperçue. L'artiste travailla beaucoup pour s'en corriger avant de paraître devant les Italiens, fort susceptibles à cet égard, parce qu'ils n'ont pas de voyelles nasales. Il paraît qu'il avait fini par en triompher[2]. La méthode de la voix sombrée altère d'une autre manière la pureté du son : elle lui donne quelque chose de guttural. Ces deux écueils étaient signalés dans la grande école italienne.

J'ai dit que Nourrit avait une prononciation excellente[3].

1. Il venait cependant d'avoir un peu de rhume. « A mesure que j'avançais dans mon rôle, ma voix devenait meilleure; si bien qu'à la fin, j'aurais pu recommencer. » (Lettre de Marseille, 3 juin 1837.)

2. C'est ce que disait *l'Omnibus* de Naples, 2 février 1839 : « Nourrit est tout autre dans *Norma :* il n'a plus sa prononciation nasale. »

3. « La prononciation était nette et élégante, le sentiment de la phrase musicale excellent. » (Halévy, *Derniers souvenirs et portraits*, p. 150.)

Cette qualité, il la devait aux exemples de son père et de Talma et aux leçons de Baptiste. Notre siècle avait introduit dans la déclamation une réforme importante: au Théâtre-Français le naturel avait été substitué à l'emphase. Talma avait converti le public à la vérité, mais ce n'avait pas été sans protestations. Les partisans du bon vieux temps trouvaient que sa déclamation n'avait pas assez de dignité, qu'elle était un peu bourgeoise. Un artiste consciencieux poursuit sans faiblesse, sans lâche condescendance, ce qu'il croit être bien; mais une chose certaine, c'est que l'affectation du grandiose, et en général l'exagération de l'expression, obtient presque toujours l'applaudissement de la foule[1]. Je me rappelle que notre illustre tragédien disait un vers de *Britannicus* d'une manière qui m'a beaucoup frappé. Lorsque Britannicus dit à Néron, en parlant de Junie :

Sa seule inimitié peut me faire trembler.

l'empereur répond :

Souhaitez-la : c'est tout ce que je puis vous dire.

Sans doute, on pourrait ici, avec une voix tonnante et en prenant des airs de matamore, produire un grand effet sur le vulgaire. Mais Talma évitait cet écueil, parce qu'il avait le sentiment du beau et le respect de l'art. Il donnait tout le relief à ce mot : *Souhaitez-la*. Il faisait ici une petite pause, et la fin du vers, il la disait d'une voix sourde, uni-

1. Cela est de tous les temps. Il y a un siècle que Marmontel écrivait : « Il est dans le public une espèce d'hommes qu'affecte machinalement l'excès d'une déclamation outrée. C'est en faveur de ceux-ci que les poëtes eux-mêmes excitent souvent les comédiens à charger le geste et à forcer l'expression, surtout dans les morceaux froids et faibles, dans lesquels, au défaut des choses, ils veulent qu'on enfle les mots. » (*Éléments de Littérature*, au mot DÉCLAMATION.)

forme, précipitée, en effaçant totalement la césure, et cette menace mystérieuse donnait le frisson.

En 1821, l'Opéra retenait dans le débit quelque chose de son ancienne pompe. Quand le mouvement de 1826 donna au jeune Adolphe Nourrit plus d'importance, il fit pour la parole chantée ce que Talma avait fait pour la déclamation. Il voulut que le récitatif fût naturel et se rapprochât du discours. Un grand partisan de la musique italienne et de la mélodie, Rousseau, a dit : « Le récitatif ne doit servir qu'à la contexture du drame, à séparer et à faire valoir les airs.... Le meilleur récitatif est celui où l'on chante le moins[1]. » Nourrit plaçait le chant en première ligne : il n'avait garde de donner la même importance au récit, qui n'est fait que pour lier entre eux les morceaux de chant. En 1839, lorsqu'une déclamation nouvelle, ou plutôt renouvelée du siècle dernier, une déclamation compassée et emphatique, obtenait à l'Opéra de grands applaudissements, un journal considérable rappelait un des beaux titres de Nourrit. « 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

1. *Dictionnaire de Musique.* — Bien entendu, il n'est pas question ici du récitatif *obligé*. Rousseau en parle plus loin, et il indique avec une rare sagacité le rôle plus important qu'on pourrait lui faire jouer. « Jusqu'ici la musique française n'a su faire aucun usage du récitatif obligé.... Que ne ferait point le récitatif obligé dans des scènes grandes et pathétiques? »

forcées et de l'exagération qu'il avait remarquées chez ses prédécesseurs, il étudia toujours, comme Talma, la pose 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[1]. »

Duprez n'était pas venu ressusciter systématiquement la manière des anciens interprètes de Rameau et de Gluck : il continuait simplement de faire ce qu'il avait fait en Italie. On sait que l'italien est une langue fortement accentuée ; le français a un accent plus affaibli, plus terne, et l'on ne peut sans affectation lui donner des inflexions musicales. Les Italiens parlent notre langue, ou plutôt ils la chantent, comme la leur. Pour se corriger de ce défaut, il est nécessaire qu'ils consentent et qu'ils travaillent à modérer les inflexions de leur voix, qu'ils se mettent à notre diapason. Duprez osa rester Italien, et bien lui en prit : la pompe soutenue du débit, qu'on n'aurait pas admise, je ne dis pas dans la conversation, mais dans la tragédie, on se mit à l'admirer quand la parole était chantée. La critique se produisit plus tard ; mais, au moment du début, la louange fut unanime. « C'est toute une révolution que l'intronisation de la méthode italienne à l'Opéra.... L'influence ultramontaine de Duprez se fait déjà sentir sur les autres chanteurs : ils prononcent le français moins à la française[2]. » Singulier progrès ! Bientôt après, l'imitation s'empara de la méthode. « Les élèves de

1. Tablettes du *Temps*, 25 mars 1839. — Ce supplément au journal *le Temps* paraissait le lundi. La citation qui précède est extraite d'un article nécrologique sur Adolphe Nourrit, dont j'ignore l'auteur : il est signé X. X.

2. *La Presse*, 20 avril 1837.

Duprez participaient à la largeur de son style; ils trouvaient dans son admirable déclamation des exemples qui en faisaient des artistes distingués[1]. » C'était assurément devenir à peu de frais une grande école.

Avec cette allure composée, lorsqu'on épelle chaque mot, il n'est pas bien difficile d'avoir une prononciation nette et distincte. Mais il faut louer le mérite de l'acteur dont on ne perd pas une syllabe, quand il précipite le débit, quand il donne à la parole la rapidité exigée par les sentiments impétueux. La *Revue de Paris*, rendant compte du début du nouveau ténor, veut adresser un éloge à Duprez et une critique à Nourrit : c'est l'inverse qui arrive. « Duprez chante toujours sans suspendre un instant la mesure pour réciter des paroles entrecoupées : moyen dramatique dont Nourrit avait fini par abuser[2]. » L'*abus* est toujours un défaut, mais Nourrit se bornait à l'*usage*.

Un écrivain dont tout le monde honore le caractère comme le talent, et dont l'administration a privé trop tôt la critique littéraire, M. Édouard Thierry, a caractérisé d'une manière frappante la nouvelle manière introduite par Duprez. « Depuis que Nourrit s'en est allé de l'Opéra, il est venu un maître dans un art nouveau qui a mis le récitatif au-dessus du chant, et obligé le chant à se faire récitatif[3]. »

Je ne sais si Nourrit aurait pu chanter le récitatif comme Duprez : je le crois, mais je suis certain qu'il ne l'aurait pas voulu. Cela était trop contraire à sa doctrine; il tenait trop

1. M. Stéphen de la Madelaine, *Théories complètes du Chant*, p. 277.
2. *Revue de Paris*, mai 1837, p. 237.
3. *Le Pays* (cité dans les *Chroniques parisiennes*, 9 septembre 1858).— Le *Courrier des Théâtres* (18 avril 1837) faisait la caricature de Duprez quand il disait : « Par une piquante singularité, Duprez *chante* presque le récitatif, et *dit* à sa manière le chant. »

au naturel, à la vérité; il regardait comme une règle fondamentale dans les arts de répartir l'ombre et la lumière, de manière à détacher les objets essentiels. L'étude seule de Talma eût suffi pour lui apprendre à colorer le chant, en éteignant le dialogue.

Quand Nourrit se préparait à débuter sur la scène de Saint-Charles, il dut apprendre à ouvrir davantage la bouche, à donner de la valeur à toutes les syllabes, enfin à dire d'une manière un peu tendue, apprêtée. Il n'avait pas tort de chercher à se donner ce que demandait la langue italienne, ce qu'exigeait le public devant lequel il allait paraître, mais il avait eu raison d'être Français en France.

Si Nourrit ne possédait pas comme virtuose toutes les qualités que donne l'école, il avait les qualités essentielles, il avait les plus frappantes. Le premier mérite du chanteur, c'est d'éviter certains défauts choquants et assez communs qui détruisent entièrement le plaisir des auditeurs. Pendant sa carrière de dix-huit ans, on n'a jamais dit qu'un certain jour Adolphe Nourrit ait bronché dans l'attaque d'une note. Castil-Blaze lui-même a fait de lui cet éloge [1]. Ces petites mésaventures ont lieu souvent avec la méthode qui enseigne à *pousser* le son. On n'a jamais dit non plus qu'une certaine fois Nourrit ait chanté trop haut ou trop bas. Mais si l'on admirait la justesse irréprochable de son intonation, l'on avait bien d'autres choses à louer chez lui, sans s'arrêter à une qualité qu'on a droit d'exiger en toute rigueur [2].

Si je parle de ces mérites, en quelque sorte négatifs, c'est qu'ils doivent être pris en considération quand on veut com-

1. « Faire vibrer la note, sans craindre aucun accident. » (*Revue de Paris*, mars 1839, p. 288.)

2. On ne songeait pas davantage à le louer de conserver aux morceaux les mouvements indiqués par le compositeur.

parer Adolphe Nourrit à des chanteurs qui ont obtenu la gloire malgré les graves imperfections dont je viens de parler. Nourrit n'aurait pas voulu qu'on lui tînt compte de ce qu'il regardait comme les premières conditions de son art.

C'est un beau titre d'honneur pour cet artiste d'avoir obtenu le suffrage des illustres représentants de l'art italien. Il émerveillait Rubini comme Mme Malibran; Mme Pasta voyait en lui autre chose qu'un chanteur français[1]; Velluti le félicitait de pratiquer le chant italien, que ses propres compatriotes abandonnaient[2].

La plupart des contemporains de Nourrit, à qui, bien entendu, il n'était pas donné de pénétrer dans les arcanes de la science vocale, s'étonneront qu'il ait manqué quelque chose à cet artiste pour être un chanteur accompli. Effectivement, quand on est séduit, ému, on fait bon marché de ce que le procédé peut avoir d'incomplet. Un poëte a dit :

L'art n'est pas fait pour toi; tu n'en as pas besoin.

Nourrit possédait à un degré éminent des qualités que la science ne donne pas, et celles-là sont supérieures aux autres. Ces qualités tenaient à son organe, mais elles venaient surtout de son âme.

Je vais essayer de mettre en relief les mérites prédominants d'Adolphe Nourrit considéré comme chanteur, ceux qui faisaient de lui un artiste hors ligne.

D'abord il en est un que nulle méthode ne saurait donner,

1. Voir t. I, p. 354.

2. Voir t. I, p. 364. — Un an plus tard, madame Nourrit regrettait que son mari n'eût pas tenu compte de ce témoignage. « Velluti lui disait : *Vous chantez mieux que mes compatriotes;* et lui cependant a voulu chanter ainsi que ceux qu'il avait critiqués. » (Naples, 19 janvier 1839.)

dont nulle théorie ne peut contester la puissance, c'est le charme. La Fontaine a dit :

Et la grâce, plus belle encor que la beauté.

Et Voltaire :

La grâce en s'exprimant vaut mieux que ce qu'on dit.

Voltaire a parfaitement senti et décrit cette qualité. « Dans les personnes, dans les ouvrages, *grâce* signifie non-seulement ce qui plaît, mais ce qui plaît avec attrait.... La beauté ne déplaît jamais, mais elle peut être dépourvue de ce charme secret qui invite à la regarder, qui attire, qui remplit l'âme d'un sentiment doux[1]. » Il ajoute plus loin cette phrase, qui peut s'appliquer rigoureusement au chanteur : « La voix d'un orateur qui manquera d'inflexion et de douceur sera sans grâce. »

Heureux l'artiste qui possède ce je ne sais quoi de séduisant qu'on ne peut ni expliquer, ni imiter ! Je sais que certaines gens sont plus sensibles à la force qu'à la grâce ; mais ces juges se trouvent plus volontiers dans la classe lettrée et systématique ; les masses ne résistent pas à la puissance de l'art qui sait charmer. En particulier, le chanteur doué de cet avantage peut être sûr de l'effet qu'il produira. Sans doute, il y a de grands artistes qui en sont privés, et qui néanmoins forcent l'admiration : ils savent émouvoir par leur débit passionné et leurs accents fortement dramatiques ; ils remuent, ils enlèvent. Un merveilleux contralto, Mme Pisaroni, a laissé une haute réputation, due à la largeur de son style, à la vigoureuse expression des sentiments ; mais, dans ce grand art, la grâce faisait complètement dé-

1. *Dictionnaire philosophique.*

faut[1]. Au contraire, Mlle Sontag nous fascinait comme une sirène. Cette séduction naturelle, cette perfection qui semblait s'ignorer, mettait en extase Mme Malibran elle-même, et excitait un peu son envie.

Nourrit avait du charme dans son talent comme dans sa personne. Il n'y a guère de rôle où il n'ait eu l'occasion de faire apprécier cette qualité ; le caractère de quelques pièces la réclamait plus particulièrement. Citons *Armide*, *Orphée*, *le Comte Ory*, *Guillaume Tell*, *le Dieu et la Bayadère*, *Gustave*, *Don Juan*, *les Huguenots*[2].

Nourrit savait tout le prix de cette qualité, et il la recommandait à ses élèves de préférence à la force. Il pensait qu'on s'en éloigne lorsque l'on court après les grands effets. Il écrivait à un artiste qui allait jouer le rôle de Raoul (des *Huguenots*) : « Chante librement et sans effort. Avant tout, pense au charme, qui est la plus grande puissance de la musique[3]. »

Son aveugle confiance en Donizetti lui fit oublier un

1. Mme Pisaroni *sombrait*, et elle avait des notes gutturales de l'effet le plus désagréable.

2. Ce mérite était trop frappant pour qu'Halévy n'en fît pas mention. Effectivement, dans son esquisse rapide, il y revient plusieurs fois. « Ce n'était pas assez (quand Nourrit chanta le rôle de Néoclès, dans le *Siége de Corinthe*) de déclamer le récitatif avec intelligence, avec un sentiment vrai, d'exprimer avec charme toutes les nuances de la mélodie ; il fallait joindre à ces qualités déjà acquises, et toujours nécessaires, une science du chant plus complète.... Il séduisait le spectateur par la grâce de son chant, la distinction de son jeu.... Avec quel art et quelle grâce il chantait les suaves mélodies du *Comte Ory !* » (*Derniers souvenirs et portraits*, p. 145, 150 et 152.) — Castil-Blaze, tout occupé de célébrer le succès de Duprez dans *les Huguenots*, laisse cependant échapper cet aveu, bien flatteur pour le premier interprète : « Dans l'adagio (du grand duo, *Tu l'as dit*), Duprez est loin, bien loin de la grâce exquise et de la volupté si mélancolique et si tendre de Nourrit. » (*Revue de Paris*, mai 1837, p. 237.)

3. Lettre du 13 juillet 1836.

instant ce principe. Aussi, quel désespoir quand il s'aperçut que ses études nouvelles lui faisaient perdre un si précieux avantage ! Ses lettres de Naples sont pleines de ses regrets. C'est surtout à ce propos qu'il disait : « J'ai renié mes dieux, et j'en suis puni[1]. » Mais, définitivement, il ne put consentir au sacrifice d'une qualité dont il reconnaissait de nouveau l'importance, et dont la perte l'amoindrissait beaucoup à ses yeux. Avant donc de débuter, ayant laissé là, pendant un mois, une méthode désastreuse, il était parvenu à retrouver en partie le timbre ravissant de son organe, et il le fit entendre avec beaucoup de succès à un public qui aimait les éclats de voix.

Ce serait trop de dire que la grâce, pour le ténor, réside dans la voix de tête, mais il est certain que ce timbre contribue beaucoup à la produire. La voix de Nourrit, dans les régions élevées, était douce, suave, moelleuse. Elle montait jusqu'au *mi bémol*, et prenait à volonté le caractère d'intensité convenable à l'expression ; elle pouvait faire admirer son volume, ou s'éteindre jusque dans les sons les plus faibles, sans cesser d'arriver à l'oreille et au cœur. Nourrit usait de son fausset avec tant d'art qu'il était en mesure de rendre les sentiments les plus variés, et dans la mesure réclamée par la situation. Il avait bien raison de croire que c'était là un des secrets du succès qu'il obtenait partout.

Dans tous les arts, les plus grands triomphes sont pour l'artiste qui sait parler au cœur. Il y a du mérite à étonner les sens par une exécution habile, irréprochable, mais cette admiration ne peut longtemps se prolonger. Qu'on soit orateur, poëte, peintre, musicien, l'important est de pouvoir communiquer son émotion, « faire passer dans les âmes le

1. Lettre du 13 octobre 1838

même sentiment d'amour, de haine, de vengeance, de pitié, de crainte, de douleur, dont on est soi-même rempli[1]. »

Nourrit avait une extrême sensibilité, dans laquelle il puisait ses inspirations. Mme Nourrit disait qu'il chantait *avec son âme*. Un journal de Belgique avait aussi rencontré cette expression si juste : « Chez Nourrit tout est âme, tout est cœur. Cette manière de chanter avec l'âme, d'exprimer des sentiments, était pour ainsi dire inconnue[2]. » Nourrit confirmait lui-même l'exactitude de cette appréciation dans une lettre de Naples, lorsqu'il eut reconnu qu'il avait fait fausse route sous la direction de Donizetti : « J'avais retrouvé mes accents naturels. Ce n'était plus seulement avec mon gosier que je chantais, c'était avec mon âme; j'étais redevenu moi-même[3]. »

Un artiste peut sans doute porter le talent d'imitation jusqu'à exprimer des sentiments qu'il n'éprouve pas; mais combien il reste loin de celui qui trouve dans son cœur les accents qui doivent émouvoir! On a bien des fois répété cette vérité : *Si vis me flere, dolendum est Primum ipsi tibi.* Nourrit avait une voix pénétrante, sympathique[4]. On peut dire de lui ce que M. Berville a dit de Mme Malibran, car ces deux talents étaient jumeaux : « Cette expression heureuse des *larmes dans la voix* semblait avoir été créée pour elle. » C'est par le pathétique que Nourrit excita des trans-

1. Marmontel, *Éléments de Littérature*, au mot PATHÉTIQUE.

2. *Mercure belge, Journal du Commerce*, 18 juin 1836. — Le même mot revient souvent et partout sous la plume des journalistes : « Nourrit a chanté avec son âme. » (*Le Sémaphore de Marseille*, 20 juin 1837.)

3. Lettre du 23 novembre 1838.

4. « De l'alliance de ces qualités diverses, toujours présentes et toujours associées, naissait une interprétation communicative, parce qu'elle était sympathique. » (Halévy, *Derniers souvenirs et portraits*, p. 150.)

ports vraiment frénétiques, c'est par là qu'il a déposé dans les cœurs le souvenir le plus profond [1].

Rubini était un chanteur achevé, mais son bel art serait resté incomplet s'il n'eût été animé par le sentiment. Peut-être puisait-il l'inspiration tragique dans l'inspiration musicale, comme Alfred de Musset l'a dit des sœurs Garcia [2]. Quoi qu'il en soit, sa voix était tendre en même temps que flexible, brillante, énergique, et c'est à son expression pathétique qu'il a dû surtout sa haute renommée.

Le nom seul de Nourrit réveille ces profondes émotions dans le cœur de tous ceux qui l'ont entendu, soit à l'Opéra, soit dans les départements. Castil-Blaze nous montre, aux obsèques de l'artiste, « cette foule que le chanteur savait attendrir jusqu'aux larmes [3]. » C'est là aussi le talisman qui agissait le plus fortement sur l'âme des Napolitains; c'est par cette sensibilité communicative, cet accent du cœur, inconnu aux précédents interprètes, que Nourrit avait transformé à leurs yeux ce rôle de Pollion qu'ils n'avaient jamais ni compris ni supporté. J'ai recueilli le mot d'un musicien de l'orchestre qui, le lendemain de la répétition du *Giuramento*, disait : « Je pleure encore depuis hier [4]. »

Nourrit a su toucher les cœurs en parcourant le cercle des affections humaines : amour, amitié, amour filial, tendresse

1. Citons un seul exemple. M. Théodore Anne, rendant compte du début de Duprez dans *la Juive*, trouve l'occasion de glorifier le créateur du rôle. « A cet endroit (*O Rachel, et c'est moi qui te livre au bourreau*), la voix de Nourrit fléchissait sous l'émotion : il y avait des larmes dans ses accents, il y avait le cri de la nature et de l'affection, il y avait du remords, et l'admirable talent de notre grand tragique s'élevait au plus haut degré de perfection ! » (*La France*, 7 août 1837.)

2. *Revue des Deux-Mondes*, 1839, t. XX, p. 440.

3. *Revue de Paris*, mars 1839, p. 286.

4. Voir t. I, p. 414.

paternelle, sentiment religieux, il a trouvé pour toutes un accent pathétique. Il en est une dont l'expression chaleureuse remuait particulièrement les auditeurs, c'est l'amour de la patrie. Aucun chanteur n'a su, comme lui, exciter l'enthousiasme patriotique, et faire vibrer cette corde si sensible des âmes françaises. Il obtint ce succès dans *le Siége de Corinthe*, *la Muette*, *Guillaume Tell*, mais particulièrement à la cérémonie du Panthéon, en 1831. Il ne lui a pas été donné de chanter *Polyeucte*, et de porter à son plus haut point l'expression religieuse.

Voici, ce me semble, le mérite supérieur d'Adolphe Nourrit, parce qu'il suppose, à côté de la sensibilité, la sûreté du jugement, le tact le plus délicat et le plus rare : je veux parler de l'art des *nuances*. Ici, ni les dons naturels, ni les secrets de l'école ne sauraient suffire : il s'agit d'une création toute personnelle, d'une création qu'il faut sans cesse renouveler. Donner à chaque rôle et à chaque partie d'un rôle la couleur qui lui convient, voilà le but que Nourrit se proposait, voilà le but qu'il savait atteindre.

Grâce à cette puissance de s'identifier avec les personnages qu'il devait représenter, et de s'imprégner, si j'ose parler ainsi, de la pensée propre du musicien, Nourrit se diversifiait dans tous les rôles qu'il créa, et donnait à chacun un cachet particulier. Il fut un interprète également remarquable de Gluck, de Spontini, d'Auber, de Rossini, de Meyerbeer, de Mozart. On admirait sa naïveté dans *le Devin de Village* et *le Philtre*, sa distinction dans *Gustave* et *Don Juan*, l'emportement des passions dans *Don Juan* et *Robert*. Heureux toutes les fois qu'il ajoutait quelque chose de neuf à son riche répertoire, il parcourut, pour ainsi dire, la gamme des sentiments humains.

Je ne reprendrai pas les différents rôles de Nourrit pour

montrer comment il en avait marqué le caractère. Ce que j'ai dit de chacun me paraît suffire. Je rappellerai seulement que, dans sa recherche curieuse de nouvelles formes pour son art, il jouait en province quelques pièces de l'Opéra-Comique. Dans le rôle de Georges, de *la Dame blanche*, combien il montrait de grâce et de sensibilité! Particulièrement au dernier acte, lorsqu'un air national lui retraçait les souvenirs de son enfance, comme il attendrissait par ses accents doux et pénétrants! Et dans une bluette de Gaveaux, *le Bouffe et le Tailleur*, que d'aisance comique, et, comme contraste, quelle tendresse dans la leçon de chant qui fléchissait la volonté d'un père!

Il est superflu d'invoquer le témoignage des journaux pour établir un mérite si reconnu d'Adolphe Nourrit. Je me contente d'emprunter quelques lignes à une feuille qui avait alors une haute position dans la presse. « 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 différents. Qui eût reconnu le paysan du *Philtre* dans Robert de Normandie? Quelle analogie y avait-il entre le comte Ory et Arnold Melchtal? 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[1]. »

1. Tablettes du *Temps*, 25 mars 1839. — Ajoutons le témoignage d'Halévy : « Avec quelle tendresse Nourrit chantait l'air charmant du *Sommeil*, de *la Muette!* Avec quel art et quelle grâce les suaves mélodies du *Comte Ory*, les cantilènes légères et élégantes du *Dieu et la Bayadère!* Le paysan du *Philtre* le montra plus tard sous un aspect nouveau. » (*Derniers souvenirs et portraits*, p. 152.)

Cette variété que Nourrit mettait entre les différents rôles, il la mettait dans un même rôle. Ce rôle formait un ensemble dont toutes les parties étaient coordonnées : dans le chant comme dans le jeu de l'artiste, tout était combiné de telle sorte qu'aucun effet ne ressemblait, ne nuisait à un autre ; par une habile gradation, l'impression la plus forte était réservée pour la fin[1]. Sans doute la foule ne se rendait pas compte de toutes ces délicatesses, mais en dernière analyse, cet art profond n'était pas perdu : le public en subissait la puissance, et son enthousiasme était la récompense des consciencieux efforts de l'artiste.

Les bons juges se rencontrèrent souvent dans l'éloge de Nourrit et celui de sa compagne d'études, Maria Garcia. L'art des nuances est une qualité éminente qui fut signalée par un maître de la critique dans l'admirable Ninette, dans l'admirable Desdémone. « Cette faculté de varier le pathétique, de diversifier et de colorer de mille nuances des sentiments et des passions presque semblables au premier coup d'œil, est certainement le comble de l'art dramatique, et c'est une de celles que Mme Malibran possède au degré le plus éminent[2].

La constitution des théâtres en Italie, la composition mobile

1. « Le grand talent de Nourrit, c'est de ménager sa voix et de ménager sa force pour le moment où tant d'autres chanteurs n'arrivent que haletants et pouvant à peine acheyer leur rôle.... Aussi, comme il a été grand dans le dernier acte de *Guillaume Tell*, dans la dernière scène de *la Muette* et à la fin de *Robert!* » (*Mercure belge*, 10 juin 1836.) « L'artiste ménage ses forces pour leur donner à propos tout leur essor. Aussi quelle énergie, quelle puissance, lorsqu'une situation se présente où il faut déployer une violente passion pour en faire déborder en flots tumultueux les impressions qui remplissent et tourmentent l'âme! Dans ces moments, Nourrit laisse à sa voix tout son développement, et l'on sait quel effet il produit. » (*Revue du Lyonnais*, septembre 1837, p. 239.)

2. *Le Globe*, 4 avril 1829.

des troupes, les courses des chanteurs, la multiplicité et la succession des opéras, le peu de temps donné à la préparation d'une pièce, tout cela ne permet pas aux acteurs d'approfondir un rôle comme faisait Nourrit. Un grand artiste a fait ressortir le mérite supérieur de notre chanteur, de notre tragédien. Liszt, parlant de la troupe d'un théâtre d'Italie, écrivait : « Le premier ténor et le baryton sont des chanteurs utiles, mais qui ne se sont jamais doutés de ce que c'était qu'étudier un rôle, le déclamer, le *créer* enfin, comme nous disons en France, surtout quand nous parlons de notre unique Nourrit[1]. »

Les Napolitains furent bien étonnés quand ils entendirent Nourrit dire avec une douceur inexprimable son premier morceau, une romance pleine de tendresse. Ce n'était pas là l'idée qu'ils s'étaient faite de notre artiste. Leur étonnement redoubla lorsqu'à la fin ils entendirent ses accents tragiques et les transports furieux de la jalousie. Ils trouvaient leurs deux ténors réunis en un seul. Et dans *Norma*, ils admirèrent les qualités individuelles de Nourrit. Le rôle de Pollion n'avait plus la physionomie que lui donnaient tous les artistes, tant pour le chant que pour le jeu. C'était la nature, c'était le vif reflet de chaque sentiment. Rien n'était prévu par les spectateurs ; ils assistaient à une création perpétuelle.

Démosthène attribuait à l'action le premier, le second et le troisième rang dans l'éloquence. Rossini voit le comble de son art dans la mélodie. « Du chant, du chant, du chant, C'EST LE BUT, C'EST MON RÊVE[2] ! » Nourrit signalait pareillement la qualité fondamentale du chanteur : *Où il n'y a pas*

1. *Gazette musicale de Paris*, 27 mai 1838.
2. M. Alexis Azevedo, *l'Opinion nationale*, 12 septembre 1865.

de NUANCES, *il n'y a pas de chant*[1]. C'est surtout à son arrivée en Italie qu'il eut occasion de proclamer cette vérité. Il vit quelques artistes dont le mérite lui paraissait digne d'éloges, qui même lui étaient sympathiques; mais cette habitude de toujours chanter à pleine voix le choquait au dernier point. Aucun talent ne pouvait à ses yeux faire absoudre une manière qui manquait à la vérité, en même temps qu'elle était monotone.

Nourrit exprimait son dédain pour une certaine partie du public, « une partie sans délicatesse et sans organisation naturelle pour les arts, assez difficile à entraîner autrement que par les effets de force et de hardiesse. »

Bien des gens trouvent un chant suffisamment nuancé quand on fait succéder le piano au forte. Mais les affections humaines sont bien autrement variées, et il y a dans un même ordre de sentiments une sorte de dégradation qu'on doit bien savoir saisir et rendre. D'ailleurs, il faut que l'accent vienne se joindre à l'intensité, et lui donne un sens. Nourrit a répondu quelque part aux juges qui se contentent de si peu. Ayant entendu un chanteur italien dont il faisait cas à certains égards, il disait : « Malheureusement il n'a que deux couleurs à sa disposition, le blanc et le noir[2]. »

J'ai dit que, pendant ses dernières tournées, Nourrit, apprenant le succès extraordinaire de Duprez, malgré les lacunes signalées dans son talent, mesura avec découragement son passé si laborieux, et douta de la nécessité de ses constants efforts. « Je vous l'ai souvent dit, écrivait-il à son beau-père, et je vois plus que jamais que j'avais raison : une moitié de ce que je faisais était perdue pour le public[3]. »

1. Lettre de Gênes, 2 janvier 1838.
2. Lettre de Venise, 25 janvier 1838.
3. Lettre de Marseille, 20 mai 1837.

Cependant, à cet instant même, il persévérait dans ses principes, et les Marseillais se laissaient séduire aux mille délicatesses de son chant et de son jeu[1].

Lorsqu'à Naples il se débattait contre les déplorables effets du système de la voix sombrée, Nourrit regrettait surtout ses chères nuances. « J'espérais toujours qu'avec le temps je pourrais retrouver les nuances fines qui étaient le propre de mon talent, et cette variété d'inflexions auxquelles j'avais dû renoncer pour me conformer aux exigences du chant italien comme on l'entend aujourd'hui, comme il fait de l'effet en Italie[2]. » Il répète la même chose après son début : « En vérité, écrivait-il, avec l'accent italien que je m'étais fabriqué, je n'avais qu'une couleur à ma disposition, et je tombais dans toutes les fautes que l'on reproche à l'école moderne d'Italie[3]. » Et encore : « Pour plaire aux Italiens, j'ai dû me donner certaines qualités de sonorité qu'on ne peut acquérir qu'en faisant le sacrifice des nuances fines et délicates qui permettent de varier les effets et de donner à chaque rôle un caractère différent[4]. » On voit que c'était là chez lui un article de foi.

L'art des nuances, je le répète, est la qualité supérieure, la qualité maîtresse, qui élève Nourrit au-dessus de tous les

1. « Nourrit est la plus complète révélation de l'acteur lyrique qu'on puisse imaginer : son chant est éblouissant de nuances, toute note chez lui trahit une intention.... Nourrit déploie un talent de détails bien remarquable.... Comment peindre les mille nuances du jeu, du geste, de la voix de Nourrit?... Nous pourrions citer une infinité d'autres choses charmantes d'intention et d'expression, qu'on a semblé ne pas remarquer dans le cours de la représentation, et qui n'ont pas peu contribué à l'immense plaisir que nous y a fait éprouver Nourrit. » (*Messager de Marseille*, 21 et 25 mai 1837.)

2. Lettre du 13 octobre 1838.

3. Lettre du 15 novembre 1838.

4. Lettre du 5 février 1839.

artistes lyriques de ce siècle. Lorsqu'on prodiguait à Duprez des panégyriques pompeux, mais renfermés toujours dans un cercle borné, on ne vantait pas en lui ce genre de mérite. Dans l'éloge partial qu'il a fait de cet artiste (je reviendrai tout à l'heure sur cette partialité), Halévy ne mentionne pas l'art des nuances, pas plus qu'il ne signale le *charme*, la *grâce*, loués par lui plusieurs fois dans Adolphe Nourrit.

Au contraire, les journaux impartiaux, tout en proclamant les grandes qualités de Duprez, lui ont souvent reproché de manquer de variété. Il était toujours lui-même; comme les chanteurs italiens, il tenait à rester un virtuose : il ne se transformait pas dans le personnage qu'il représentait. C'est que Duprez avait contre lui l'insuffisance de ses études comme acteur, l'insuffisance des ressources de son organe comme chanteur. Il ne savait pas toujours ce qui était bien, et quand il le savait, il ne pouvait pas toujours le faire. La méthode de la voix sombrée lui interdisait, dans certains registres, l'usage précieux des contrastes.

Je tiens à confirmer cette assertion par des témoignages : on verra que le talent des nuances lui était refusé même par des feuilles très-bienveillantes à son égard.

Le rédacteur de *la Presse* disait, après une audition en petit comité : « Duprez est un grand chanteur.... C'est un style et une élévation à laquelle le public français n'est point fait. Ce ne sont plus, il faut le dire d'avance pour qu'il ne s'en étonne pas, ce ne sont plus ces fines et légères modulations qui caressent doucement l'oreille; ce ne sont plus ces nuances habiles et artistement ménagées, qui font ressortir avec tant de relief les élans de voix et de drame, que Nourrit ménage avec beaucoup de succès[1]. »

1. Frédéric Soulié, *la Presse*, 27 février 1837.

Dès le premier début, M. Joseph Maïnzer fait cette observation : « Lorsque la situation exige de la force, de la grandeur, M. Duprez semble inspiré par elle, et il se montre grand et fort; mais quand ces éclairs ont brillé d'un éclat momentané, et que les mélodies qui succèdent requièrent dans leurs nuances plus de finesse, de grâce et de délicatesse; lorsque les sons plus prolongés sont portés d'une note à l'autre, alors on voit une lutte pénible entre l'art du chanteur et les forces physiques de l'homme[1]. »

Dans son premier article, M. Charles Merruau regrettait dans le nouveau ténor la monotonie des mouvements. « Dès qu'il se presse, entraîné par le chœur ou par l'orchestre, ses notes raccourcies n'ont plus le même éclat; son haleine, qui a paru puissante, lui permet difficilement de suivre la mesure. Alors plus de contraste dramatique entre les diverses parties d'un air : c'est un adagio continuel, et les allegro s'effacent[2]. »

« Sa voix m'a paru trop dédaigner les nuances, et se refuser systématiquement à l'emploi d'une vocalisation *théâtrale*, des tons cadencés, des notes aiguës si suaves dans un ténor, et à ces modulations d'où naît la variété, si nécessaire au dramatique[3]. »

« Une chose manque encore à son talent, c'est la variété.... Veut-il donner à son chant une expression passionnée? ses moyens étant toujours les mêmes, on prévoit toujours le résultat[4]. »

J'ai sous la main un numéro du *Constitutionnel* de 1838, où l'on passe en revue les rôles joués par Duprez. Il est beau-

1. *Le National de* 1834, 19 avril 1837.
2. *Le Temps*, 20 avril 1837.
3. *Courrier des Théâtres*, 18 avril 1837.
4. *Journal général de France*, 9 mars 1838.

coup loué dans ceux d'Arnold, de Guido, d'Eléazar. Le journal ajoute : « Les critiques ont pris leur revanche, et trouvé des échos plus nombreux, à propos de Raoul et de Mazaniello. A les croire, Duprez n'aurait pas suffisamment observé la variété des nuances qui caractérisent le personnage de Raoul.... Duprez ne monte pas avec assez de mesure et de délicatesse les degrés, si l'on peut ainsi dire, de cette échelle ascendante; il manque surtout de ménagement au début du rôle, et s'y jette d'un air trop à l'aise et trop délibéré[1]. »

L'aveu suivant s'est glissé dans un article emphatiquement louangeur de *la France littéraire* : « Le personnage de Raoul, envisagé dramatiquement, exigeait plus de variété et de nuances qu'il n'est donné à Duprez d'en fournir[2]. »

Enfin, M. Édouard Thierry a proclamé également que, dans cette partie de l'art, Nourrit n'avait pas été remplacé: « Il y a eu des merveilles d'exécution comme largeur et comme puissance.... Il y a eu d'admirables parties de rôles, mais il n'y a plus eu de rôles nuancés et colorés[3]. »

D'après ce qui vient d'être dit, et d'après les témoignages recueillis dans les chapitres précédents sur les différents débuts de Duprez, il est permis de conclure que cet artiste n'avait un talent supérieur que dans un domaine restreint, et que non-seulement certains genres lui étaient interdits, mais qu'il n'atteignait pas la juste expression dans toutes les parties du même rôle.

C'est aussi la conclusion que l'on peut tirer de l'apprécia-

1. *Le Constitutionnel*, 9 juin 1838.
2. *La France littéraire*, 1838, t. XXXII, p. 484.
3. *Évocation de Nourrit*, dans *le Pays;* article reproduit par la *Chronique parisienne* du 9 septembre 1858.

tion qui a été faite de cet artiste par des juges très-compétents.

Dans sa notice sur Adolphe Nourrit, Halévy a esquissé de la manière suivante le caractère individuel du talent de Duprez : « Le grand succès, on peut dire le triomphe obtenu par Duprez, lors de son début dans *Guillaume Tell*, tenait aussi aux qualités qui lui sont propres : l'ampleur du style, l'exécution magistrale, la puissance de la voix, l'accentuation chaudement colorée, qualités que ne comportait pas l'organisation musicale de Nourrit, si richement douée d'ailleurs. » Deux pages plus loin, le critique ajoute, sans renchérir beaucoup sur ce qu'il a dit précédemment : « Tout le monde sait avec quelle *maestria*, avec quelle profondeur de sentiment Duprez chante le *cantabile*, avec quel charme il détaille le récitatif[1]. »

On avouera que ce détail des qualités *propres*[2] de Duprez n'est pas accablant pour son rival : l'énumération sommaire des qualités de Nourrit serait assurément plus longue.

L'éloge que M. Fétis a fait de Duprez, débutant dans *Guillaume Tell*, concorde de tout point avec le précédent; il est donc également circonscrit. « L'élévation de son style dans l'art de phraser, la puissance de son organe dans tout ce qui exigeait l'énergie, et sa manière admirable de dire le récitatif, firent naître des transports frénétiques dans toute

1. *Derniers souvenirs et portraits*, p. 152 et 154. — Notez dans la dernière phrase le mot *charme*, que je voudrais voir appliqué à autre chose qu'au récitatif. Le *charme* de Nourrit était dans le chant proprement dit : c'est là qu'il a toute sa valeur.

2. Je ne veux pas discuter ce jugement mot par mot; mais tous ceux qui ont entendu Nourrit diront que son *organisation musicale* comportait fort bien *la puissance de la voix*, *l'accentuation chaudement colorée*. Seulement il réservait l'emploi de ces qualités pour les grandes occasions, alors que souvent Duprez faisait défaut.

la salle[1]. » Assurément il y a là de quoi légitimer un beau succès; mais les deux critiques ont-ils fait ici le portrait complet, je ne dis pas d'un grand artiste, mais d'un grand chanteur?

Ce que j'ai dit dans ce chapitre sur les rares qualités de Nourrit, les témoignages que j'ai produits dans les chapitres précédents sur Duprez dans ses différents rôles, me permettent d'aborder une question que j'ai à cœur de traiter; un critique célèbre m'a mis dans la nécessité de le faire, et, d'un autre côté, je réponds aux vœux des nombreux admirateurs de Nourrit qui vivent encore.

Comment Nourrit, comment Duprez remplissaient-ils le rôle d'Arnold, dans *Guillaume Tell*?

Lors du premier début de Duprez, quand les souvenirs du passé étaient encore tout frais, il n'a jamais été dit, pas même par les journaux les plus favorables au débutant, qu'il surpassât son rival, dans l'ensemble ou dans l'un des quatre grands morceaux du rôle, excepté un seul, qui depuis longtemps n'était plus chanté à l'Opéra: et encore la chose était plutôt insinuée qu'affirmée. Les amis se bornaient à des éloges magnifiques, tels que Nourrit n'en avait jamais reçu : Duprez avait révélé dans la partition de Rossini des beautés toutes nouvelles; grâce à lui, des parties, qui jusqu'alors étaient restées dans l'ombre, s'étaient illuminées, etc. Chacun des deux artistes gardait ses avantages; c'étaient deux manières différentes, également dignes d'admiration, et les auditeurs étaient libres de leurs préférences.

Mais en 1860, bien longtemps après la mort de Nourrit, lorsque la génération qui l'avait entendu avait disparu en partie, Halévy est venu trancher cette question jusqu'alors

1. *Biographie universelle des Musiciens.*

indécise; Halévy, avec l'autorité de son nom, a formulé ce terrible jugement : « S'il est vrai que dans le rôle d'Arnold, il (Nourrit) a été surpassé par Duprez, il restera toujours à Nourrit l'honneur d'avoir établi et dessiné ce beau rôle[1]. »

Un tel arrêt a frappé d'étonnement bien des lecteurs. Il a lieu de surprendre d'autant plus de la part d'un tel juge, que le chef du chant savait mieux que personne les efforts inouïs de la direction quand elle produisit *son chanteur*, et ce que le savoir-faire avait ajouté au succès. Je ne conteste pas la sincérité de l'opinion d'Halévy, mais je la crois un peu influencée par les ovations auxquelles il avait assisté. Ce qu'il y a de certain, c'est que l'article d'Halévy donna lieu à des réclamations, et un débat s'éleva dans quelques journaux. Alors la regrettable Mme Damoreau vivait encore, et quelqu'un de sa connaissance m'a dit qu'elle protestait contre un jugement qui lui fut pénible.

Si en 1837, les patrons de Duprez s'abstinrent de lui décerner la palme dans le rôle d'Arnold, il ne manqua pas de juges impartiaux qui proclamèrent que le second interprète ne ferait pas tort à la gloire du premier.

Voici ce que M. Joseph Maïnzer écrivait après la première représentation : « M. Duprez, pris isolément et dans sa spécialité, est un bon chanteur, qui a une excellente méthode; mais, mis en parallèle avec Nourrit, appelé par l'administration à le remplacer et à dédommager le public de cette perte, il a entrepris une lutte difficile à soutenir.... Nous sommes, en attendant les autres débuts de M. Duprez, persuadés d'avance que le souvenir de Nourrit survivra dans

1. *Revue contemporaine*, 31 mai 1860, p. 341; *Derniers souvenirs et portraits*, 152. — Ai-je besoin de faire remarquer que cet éloge de Nourrit est bien sec, au point que je le trouve un peu blessant? On dirait que le critique prend à tâche de supprimer le chanteur.

tous les rôles qu'il a créés, et qu'il faut un répertoire tout nouveau pour l'affaiblir[1]. »

Hippolyte Fortoul maintient également à la première place le créateur du rôle d'Arnold : « Le public serait bien injuste et bien ingrat s'il avait besoin que nous fissions ressortir toute la distance qui sépare ces deux artistes. Non, le public n'a pas oublié Nourrit ; après avoir applaudi les qualités brillantes de Duprez, il fera, comme nous, ses réserves pour les qualités que Duprez n'a pas, et que Nourrit possède à un si haut degré ; les succès du chanteur ne pourront altérer la gloire de l'artiste[2]. »

J'ai dit plus haut qu'Halévy s'est montré partial en faveur du nouveau ténor : le moment est venu de justifier ce reproche.

Halévy, qui a loué avec sagacité et avec chaleur les qualités du talent de Nourrit, en a fait connaître aussi les défauts. Rien de plus légitime ; mais alors il eût été équitable d'indiquer parallèlement les défauts de Duprez : autrement le lecteur peut conclure de ce silence une perfection écrasante pour le rival qu'on a déclaré vaincu dans une circonstance importante. N'y avait-il qu'à admirer dans *la puissance* de l'organe de Duprez ? Halévy avait-il une opinion sur les éclats de voix ? Avait-il une opinion sur le ralentissement des mouvements ? Il ne l'exprime pas. Cela peut être gracieux pour un artiste vivant et triomphant ; cela n'est pas juste quand on établit une comparaison. Il m'est permis, au moins, de remarquer qu'Halévy, balançant le mérite des deux artistes, n'a pas fait pour *la Juive* ce qu'il a fait pour *Guillaume Tell*. C'est donc que, pour le rôle d'Éléazar, il laissait Nourrit à sa place incontestée.

1. *Le National de* 1834, 19 avril 1837.
2. *Le Monde*, 24 avril 1837.

Je vais opposer à l'assertion d'Halévy des témoignages écrits relativement à l'exécution du rôle d'Arnold par chacun des deux artistes; je tirerai aussi des inductions du caractère général de leur talent. D'abord quelques observations préliminaires.

Le rôle d'Arnold a été écrit pour Nourrit par un maître qui possède au suprême degré l'art d'écrire pour les voix, de mettre en relief leurs qualités[1] et de dissimuler leurs défauts. Je répète qu'il n'est pas de musique que Nourrit aimât chanter autant que celle de Rossini. Il disait du rôle du comte Ory que c'était un *velours* pour la voix. »

Un de mes amis se trouvait chez madame Nourrit lorsque Rossini apporta le célèbre trio. « Je regrette, dit le maestro, qu'Adolphe ne soit pas ici. Voici le trio, dont j'espère qu'il sera content. Il y a là des *petites notes* qui sont pour lui. » Je me souviens avec quel bonheur Nourrit étudiait le rôle d'Arnold, et particulièrement ce trio, dans lequel il pouvait se révéler tout entier, parce que ce morceau réunit ce que l'amour filial a de plus tendre, ce que l'amour de la patrie peut inspirer de plus passionné.

Rappelons ensuite ce que nous avons dit de l'impression produite sur Duprez par l'audition de Nourrit dans le rôle d'Arnold, moins toutefois le grand air final, qui était censé ne plus exister. Cet air, Nourrit aurait bien voulu le rétablir, mais l'on n'avait garde de le lui permettre. Néanmoins il fut dit alors que Duprez ne voulait plus débuter par *Guillaume*

1. « Voyez Rossini : comme il a su profiter de la voix fraîche et pure d'Adolphe Nourrit! Avec quel soin pour ainsi dire paternel il a chéri ces sons si doux, et comme il a su en faire ressortir l'éclat, que la grâce adoucit toujours! Ce qu'il a fait pour Adolphe Nourrit, il l'a fait pour tous les chanteurs les plus distingués de l'Italie. » (*Le Globe*, 21 octobre 1829. L'article est signé ***.)

Tell. Nourrit ne vit là qu'un *compliment.* On peut, je crois, y voir autre chose. Duprez savait bien ce qu'il pouvait mettre dans le rôle d'Arnold, mais il apprit alors ce qu'il n'y pourrait pas mettre. Autrement, qu'on dise pourquoi il désira que le créateur du rôle ne le reprît pas jusqu'à ce qu'il eût lui-même débuté, pourquoi on demanda pour lui que Nourrit l'abandonnât tout à fait. Il eût été plus digne de *surpasser* son rival dans une lutte brillante que de solliciter son silence. Même avant d'avoir donné sa démission, Nourrit, sur le premier point, avait accédé au vœu de son nouveau camarade : il avait renoncé généreusement à un rôle qui pouvait lui rapporter encore beaucoup de gloire.

Après sa représentation de retraite, Nourrit n'eut rien de plus pressé que de rentrer en possession d'un rôle qu'il affectionnait, et dont il était privé depuis longtemps. Il en fit jouir la province, et son talent, qui alors avait reçu sa forme la plus accomplie, lui donna ce fini d'exécution qu'il ne nous a pas été donné de connaître. Ainsi, ce que Duprez faisait à Paris, Nourrit le fit à Bruxelles, à Marseille, à Lyon ; partout il excita un enthousiasme extraordinaire. Mais naturellement Paris fait parler davantage de soi, Paris a des trompettes plus retentissantes.

Je vais passer en revue les morceaux de cette admirable partition chantés par le ténor seul ou dans lesquels il figure. J'invoquerai le jugement éclairé et libre de la province : éclairé, parce que les dilettantes de Marseille, de Toulouse, valent bien ceux de Paris; libre, parce que les départements se livraient à leur impression naïve, et que la presse y enregistrait la seule vérité, tandis qu'alors, dans la capitale, certains journaux soutenaient leur client, tous voulaient sauver l'Opéra.

D'abord se présente le duo entre Arnold et Guillaume

Tell. A la première représentation de l'ouvrage, laquelle fut magnifique et très-chaleureuse, quoi qu'on ait prétendu plus tard[1], Adolphe Nourrit, en outre des applaudissements très-vifs du public, obtint dans ce morceau un succès extrêmement flatteur. « Dans le premier duo, sa voix fut si pénétrante dans cette phrase de chant : *O Mathilde, idole de mon âme ;* il entraîna avec tant de spontanéité les applaudissements unanimes par la vigueur de sa voix à la fin de ce duo, que, lorsqu'il rentra dans la coulisse, Rossini l'embrassa avec transport[2]. »

Ce duo était peut-être le morceau que Duprez disait le mieux. A son premier début, la phrase : *O Mathilde, idole de mon âme*, excita un mouvement général d'admiration : la note mise sur la seconde syllabe du mot *idole* avait, dans la bouche du nouveau ténor, un éclat, une sonorité métallique, qui frappait le public par une qualité toute nouvelle. Cependant Nourrit ne le cédait pas à son rival dans ce passage : chez lui le son était plein, mais avec une ineffable douceur. La note de Duprez était magnifique, mais il la jetait avec quelque effort; celle de Nourrit était coulante, naturelle. Le premier pouvait produire plus d'effet, mais il n'y avait pas dans ses accents la tendresse concentrée, la passion discrète, qu'on trouvait dans ceux du second. D'un côté était un chanteur, de l'autre un amant.

C'est une occasion de remarquer combien le public est de

1. J'ai précédemment (t. I, p. 72) justifié le public de 1829. J'ajouterai le témoignage de Castil-Blaze, qui, dans un *quatrième* article sur le chef-d'œuvre de Rossini, écrivait : « L'empressement du public pour *Guillaume Tell* est toujours le même. Dès sa troisième représentation, cet opéra est arrivé au plus haut période du succès : il s'y maintiendra longtemps. » (*Journal des Débats*, 20 août 1829.)

2. Je trouve ce fait dans des notes de M. Duverger, beau-père de Nourrit.

bonne composition quand les sens sont charmés, dût l'esprit avoir des objections à faire. On aurait dit que Duprez faisait une déclaration à la princesse. Mais la phrase dont nous parlons est un aparté, et les apartés, dans les cordes élevées, ne doivent pas se chanter en voix de poitrine. Si Arnold a un retour de faiblesse, il le cache soigneusement à Guillaume Tell, et ne lui manifeste que ses protestations de patriotisme. Voilà ce que l'auditoire oubliait, et ce que Nourrit n'avait garde d'oublier. Mais le succès est toujours assuré au *frapper fort plutôt que juste.*

Cependant Nourrit ne perdait rien pour avoir donné à ce passage l'accent contenu que réclamait la vérité : c'est lorsque venait le contraste qu'il triomphait, et l'auditoire, sans se l'expliquer, lui tenait compte de sa demi-voix dans l'andante.

Je vais produire un témoignage d'une grande valeur, celui de M. Gustave Bénédit, ancien élève de Ponchard au Conservatoire, professeur de chant au Conservatoire de Marseille, qu'Halévy a cité dans ses *Souvenirs*. Sous le charme de la première représentation que Nourrit donna à Marseille en 1837, dans le rôle d'Arnold, il en a rendu compte dans un article étendu et important[1]. Cet article contient autre chose que des phrases, que des banalités : le talent de l'artiste est examiné sous toutes ses faces, et l'admiration du public expliquée, justifiée par une solide analyse. Je ne prétends pas que M. Bénédit fût un meilleur juge qu'Halévy, mais il était certainement en meilleure position pour prononcer.

Voici ce que dit M. Bénédit sur la première partie de ce

1. M. Bénédit ne fut pas seulement un admirateur enthousiaste : il devint tout de suite un ami chaud et dévoué.

duo : « La phrase dont nous parlons (*O Mathilde, idole de mon âme*), chantée par Nourrit, acquiert une valeur remarquable : sa voix en attaque sans effort toutes les difficultés; il y a dans cette voix des ressources inappréciables; elle rend tout avec une justesse, un sentiment et une intelligence que l'on ne trouve nulle part à un plus haut degré. Toutes les notes de cette voix sont pures, égales et posées; avec elle jamais de disparates choquantes, jamais de sons faibles ou défectueux : que Nourrit donne le *la*, le *si*, l'*ut* aigu, ou chante dans le médium, vous êtes sûr que ses notes seront toutes de la même famille, c'est-à-dire belles d'expression, de vigueur et de sonorité. Ces qualités précieuses se trouvent rarement réunies dans un même artiste, et cependant on ne peut être chanteur sans cela[1]. »

Arrivé à l'allegro, Duprez faiblissait notamment, et cela pour deux raisons, qui ont été l'une et l'autre indiquées par la critique la plus bienveillante : certaines notes ne sortaient pas, la mesure était ralentie.

Castil-Blaze en a fait la remarque. « Lorsqu'après un motif suave, tel que : *O Mathilde, idole de mon âme!* que notre premier ténor présente avec une grâce, une élégance, un charme parfaits, arrive un trait de vigueur à l'aigu, tel que : *Haine! malheur à nos tyrans!* ce trait d'éclat et de puissance, placé sur le *si bémol*, note faible de Duprez, ne produit pas tout l'effet que l'on s'était promis[2]. »

L'insuffisance de Duprez dans cette partie du morceau tenait surtout au mouvement, que sa méthode ne lui permettait pas d'accélérer. La *Revue de Paris* l'avoua un an plus tard. « Puis vient le grand duo, et cette pensée si pleine

1. *Le Sémaphore de Marseille*, 25 mai 1837.
2. *Revue de Paris*, avril 1837, p. 349.

de grâce et de mélancolie : *O Mathilde!...* Dans la *strette*, écrite pour les notes aiguës de Nourrit, Duprez ralentit le mouvement[1]. »

Le Moniteur, autre journal bienveillant, adresse au débutant le même reproche. « Pour la grâce, la souplesse, le goût et l'éclat, il n'y a rien à désirer chez Duprez.... Mais nous avons été moins satisfaits dans les morceaux où la phrase musicale doit être enlevée avec vigueur. Ainsi, dans le duo, par exemple, *Malheur à nos tyrans!* l'effet de cette partie du duo est resté nul. Il nous a semblé que le fausset, dans les notes élevées, manquait de franchise et de netteté[2]. »

« Le public n'a pas accueilli avec le même enthousiasme la strette : *Grand Dieu, tu sais si Mathilde m'est chère.* En entendant Duprez ralentir le mouvement, en n'entendant plus suffisamment les notes aiguës de la conclusion de ce duo, il a cru à de la faiblesse[3]. »

Le Temps fait chorus avec les trois journaux précités. « Ainsi dans le duo entre Guillaume Tell et Arnold, lorsque le jeune homme, animé un instant par l'amour de la patrie, s'écrie : *Mais à la vertu je me rends; Haine et malheur à nos tyrans!* les mots *haine et malheur* devraient retentir avec puissance. Ainsi la strette admirable du trio du second acte devrait éclater comme un cri de guerre. Or c'est précisément dans ces deux passages, et dans tous ceux du même genre,

1. *Revue de Paris*, septembre 1838, p. 293. — Les *notes aiguës* ne font rien à la chose. Duprez ne pouvait pas davantage faire succéder rapidement les notes graves.

2. *Le Moniteur*, 21 avril 1837. — Il ne s'agit pas ici de *fausset*. — « Je vous ai déjà dit, écrit Castil-Blaze en parlant de ce chanteur, que tous ces sons partaient de la poitrine. » (*Revue de Paris*, avril 1837, p. 349.)

3. Frédéric Soulié, *la Presse*, 24 avril 1837.

que le chanteur faiblit, quoiqu'il se roidisse de toutes ses forces contre l'orchestre, et parvienne à ralentir un peu l'infatigable archet de M. Habeneck[1]. »

Ajoutons encore le témoignage conforme d'un recueil qui existait alors. « Impossible de mieux chanter que Duprez ne l'a fait tout le rôle d'Arnold; cependant, dans deux circonstances, à la fin du duo du premier acte et du grand trio du deuxième, il a manqué de ce *brio* qui, dans les mouvements rapides, donnait à la voix de Nourrit tant de puissance dramatique[2]. »

M. Bénédit va nous dire comment cette partie du morceau était alors exécutée à Marseille. « On ne saurait trop admirer Nourrit dans la terminaison chaleureuse de cette phrase, qui, il faut le dire, est l'écueil de tous les ténors. Arrivés près du *si* bémol, ils réunissent d'ordinaire toutes leurs forces pour atteindre cette note difficile, rendue plus scabreuse encore par sa position isolée; et s'ils parviennent à la saisir par hasard avec assez de justesse, c'est presque toujours un cri, et jamais un son de valeur. Nourrit, au contraire, attaque ce passage : *Malheur à nos tyrans!* avec une entière confiance, comme s'il s'agissait d'une note du médium, et l'on sent, à la manière dont il la fait vibrer, que l'on pourrait transposer l'air d'un ton plus haut sans le moindre inconvénient[3]. »

Nulle part, dans aucun temps, on n'a reproché à Nourrit de ralentir un mouvement. Dans ce duo, il faisait succéder, suivant le besoin de la situation, la fougue à la grâce, l'énergie à la tendresse. La critique ne supposait pas une exécution plus parfaite. Si donc Duprez était insuffisant dans la

1. M. Charles Merruau, *le Temps*, 20 avril 1837.
2. *La nouvelle Minerve*, 23 avril 1837, p. 141 (Paris).
3. *Le Sémaphore de Marseille*, 25 mai 1837.

seconde moitié de ce duo, si c'est précisément le souvenir de son devancier qui faisait ressortir cette insuffisance, il est bien évident que, dans ce premier assaut, il n'a point *surpassé* Nourrit.

J'ai entre les mains d'abondants témoignages qui constatent le succès de Nourrit dans ce morceau lors de sa dernière tournée : je me contenterai de citer quelques lignes d'un journal de Toulouse, cette ville italienne par son sentiment musical. « Dès le duo : *Où vas-tu?* entre Arnold et Guillaume Tell, Nourrit s'est emparé de la foule, qu'il a tenue chaude et haletante d'enthousiasme pendant les deux premiers actes. La première phrase : *O Mathilde, idole de mon âme!* est sortie de sa voix comme une fleur de lyrisme et d'amour; on ressentait une sorte d'émotion physique à entendre ces notes pures et brillantes : c'était comme un frisson de volupté. La strette : *Grand Dieu, tu sais si Mathilde m'est chère*, est une phrase musicale qui appartient à Nourrit comme certains des plus beaux vers de Racine appartenaient à Talma; on n'en peut rien dire; l'art arrive parfois à un degré qu'on n'explique pas. La conclusion de ce duo : *Haine et malheur à nos tyrans!* Nourrit l'a fait retentir comme un bruit de trompettes, avec un effet terrible et superbe[1]. » Voilà de l'enthousiasme véritable, dont les causes sont nettement indiquées.

Ajoutons que ce duo fut choisi par Rossini pour donner à Milan un échantillon du talent de son protégé. Artiste étranger, chantant devant les Italiens dans une langue étrangère, il obtint alors un succès qu'il regardait avec raison comme un des plus flatteurs de sa vie d'artiste.

Le duo entre Arnold et Mathilde, au deuxième acte,

1. *L'Émancipation*, 9 septembre 1837.

était encore un morceau où brillait le talent de Duprez. Dans l'andantino du milieu (*Doux aveu*), il faisait admirer une rare pureté, des sons arrondis et parfaitement fondus; l'art triomphait. Cependant, à mon sens, il est impossible de rendre tout le charme de cette mélodie, de lui donner tout ce que son expression demande de suave, de caressant en quelque sorte, si l'on ne fait usage du timbre clair. Je suis autorisé à le croire, puisque Nourrit lui-même disait qu'il n'obtenait les effets gracieux qu'avec sa voix de tête.

M. Bénédit avait été extrêmement frappé de la tendre expression que Nourrit donnait à cette partie du morceau. « Au deuxième acte, Nourrit nous a fait admirer le duo plein de charme avec Mathilde. Il a dit le récitatif qui lui sert d'introduction comme Talma disait les vers de Racine; puis sa voix a pris une teinte de mélancolie suave dans l'andante : *Doux aveu*. Il est impossible de rendre l'amour avec des accents plus tendres et plus passionnés. Toutes ces mélodies intimes et mystérieuses, tous ces élans du cœur, en passant par la voix de Nourrit, sont empreints d'un charme indicible, d'une poésie rêveuse qui séduit; en les écoutant, on se sent transporté vers des régions inconnues[1]. » Dans ce bel éloge, nous ne ferons ressortir qu'une chose, c'est que Nourrit savait comme un autre, et, à mon avis, mieux qu'un autre, donner, au besoin, du relief au récitatif.

L'allegro qui suit n'était pas assez vif pour gêner beaucoup la voix de Duprez. Il supprimait, à la vérité, quelques notes un peu trop enlevées; il ne marquait pas assez le contraste essentiel qu'exige l'expression du sentiment patriotique : *Méritons au champ de la gloire.... Je vole à de nou-*

1. *Le Sémaphore de Marseille*, 25 mai 1837.

veaux exploits; du reste, ces deux parties étaient fort justement applaudies.

Mais l'artiste laissait beaucoup à désirer dans tout le début du morceau : *Il est donc sorti de son âme Ce secret qu'ont trahi ses yeux*. Outre qu'il ralentissait le mouvement (*agitato*), et qu'il modifiait beaucoup le rôle noté, Duprez ne trouvait pas cette émotion tendre, cette ivresse passionnée, ce trouble voluptueux, qui rendaient si pénétrants les accents de Nourrit. Et cet épanouissement du bonheur devait être maintenu dans la demi-voix, si l'on voulait être fidèle à la vérité et ménager la gradation. Or la voix de poitrine ne permettait pas une émission assez contenue. D'un autre côté, cette phrase brûlante : *Oui, sa flamme répond à ma flamme*, était amortie, par suite de la rapidité du mouvement; ces notes syncopées (*sol, la*), jetées d'une manière si expressive au milieu de chaque mesure sur les mots : *Oui, sa flamme répond à ma flamme*, ou avaient disparu ou ne produisaient plus le même effet.

Un ami de Duprez, tout en exaltant le mérite du virtuose, avoua, un peu tardivement, qu'il n'avait pas donné au commencement de ce duo le caractère exigé, l'expression convenable. En 1840, M. Berlioz écrivait ce qui suit : « Duprez chante le duo du second acte : *Il est donc sorti de son âme*, avec une perfection désespérante sous tous les rapports. J'en excepte seulement la phrase si pleine de tendresse et de passion, qui tombe peu à peu du *sol* aigu au *mi* de la dixième inférieure sur ces mots : *Dût-elle nous perdre tous deux!* Marié l'accentue d'une manière incontestablement plus touchante que Duprez, et la chante d'ailleurs telle que Rossini l'écrivit, sans en dénaturer l'intention, sans en transposer les dernières notes à l'octave supérieure au moment précis où ces chutes successives de *la* sur *sol*, puis

de *sol* sur *fa* et *mi*, expriment le mieux l'abattement, la force qui manque, la fatigue d'une lutte inutile et le découragement d'un amour qui s'abandonne à tous les hasards[1]. »

Dans tout ce morceau, Nourrit avait, comme toujours, l'avantage pour le talent des nuances, pour l'art avec lequel il faisait succéder l'élan du patriotisme aux doux accents de l'amour. Mais j'admets un instant qu'une savante exécution tienne lieu de tout, et que le mérite des deux artistes, bien que différent, fût égal dans les deux tiers de ce duo; Duprez le cédait sans contestation pour la manière de dire le commencement.

En 1829, l'exécution de ce morceau avait excité une grande admiration, dans laquelle l'inimitable Mme Damoreau était pour moitié : « Il est impossible que le duo entre elle et Adolphe Nourrit puisse jamais être mieux chanté[2]. »

L'impression éprouvée huit ans plus tard par le public de Toulouse n'était pas moins vive. « Puis est venu le duo avec Mathilde, cet hymne à deux voix, le plus beau langage, le plus saint, le plus enivrant que la passion ait jamais parlé. Le grand chanteur nous y est apparu, dans notre fascination, comme ce dieu que la poésie antique nous représente avec des chaînes d'or qui lui sortaient de la bouche, et dont il enchaîne ceux qui l'écoutent[3]. »

Dans l'admirable trio du deuxième acte, Duprez se montrait un virtuose consommé : il ne perdait qu'à la comparaison. La supériorité de Nourrit a été avouée par tout le monde.

Je signalerai d'abord les dernières phrases du récitatif, que Nourrit disait avec une puissante énergie, une fougue

1. *Journal des Débats*, 21 juin 1840.
2. *Le Globe*, 8 août 1829.
3. *L'Émancipation*, 9 septembre 1837.

entraînante : *Vous parlez de patrie : il n'en est plus pour nous !... Je cours dans les combats reconquérir l'honneur.* Ici l'ampleur ne saurait suppléer à l'élan.

Mais c'est dans le sublime andantino : *Ses jours, qu'ils ont osé proscrire*, que Nourrit a porté son art aux dernières limites, parce qu'il y versait toute la sensibilité de son cœur. Je ne crois pas qu'on ait jamais entendu une musique et une exécution plus pathétiques. Je ne saurais dire combien j'ai vu de gens, quand on rappelait le souvenir de Nourrit, avouer n'avoir jamais éprouvé au théâtre une émotion aussi profonde ; des hommes livrés à des travaux arides disaient qu'en entendant ces regrets déchirants, l'attendrissement avait mouillé leurs yeux de larmes. Ils voyaient là l'idéal du talent [1].

Halévy lui-même a reconnu qu'il y avait là une puissance qu'il fallait proclamer : « Nourrit savait nous toucher jusqu'au fond du cœur dans le trio [2]. »

Duprez exécutait le même aparté avec sa perfection de chant ordinaire, mais sans trouver cet accent pénétrant qui peut faire dire d'un artiste que *les cœurs se fondent à son pathétique* [3]. Nourrit maintenait tout ce morceau dans la demi-teinte ; Duprez avait le tort de chercher, à certains endroits, l'effet dans la force. Dès son premier début, on lui en fit le reproche. « Les sanglots, qui devaient étouffer sa voix, ne l'empêchent pas de faire éclater ces mots : *Ses jours, qu'ils ont osé proscrire, Je ne les ai pas défendus*, etc.

1. Je lis dans la lettre d'un artiste distingué, qui me recommandait d'insister sur ce morceau : « Ah ! je me rappelle les accents déchirants de Nourrit ! Sa voix était parfaitement en harmonie avec la phrase musicale ; c'étaient des sanglots véritables, et qui provoquaient les larmes de tout le public. »

2. *Derniers souvenirs et portraits*, p. 152.

3. J.-J. Rousseau.

Aussi Duprez se sert-il presque toujours de la force et du bruit pour arriver à l'expression. Les demi-teintes, les clairs-obscurs, les dessins délicats sont presque toujours négligés ou dédaignés. La vérité en souffre, et il est à craindre que cette égalité de mouvement et de bruit ne répande quelque monotonie sur un rôle un peu long. La voix de poitrine est une belle chose, et produit d'admirables effets, mais les notes de tête ont aussi leur charme, et dans certains morceaux, les sons de poitrine ne sauraient les remplacer [1]. »

Castil-Blaze aussi demandait ici au débutant l'emploi de la voix mixte pour rendre la vraie expression de cette partie du morceau, et pour « donner une plus entière satisfaction au cœur comme à l'oreille. » Je ne transcrirai pas de nouveau ce passage [2], mais je répéterai qu'ici on demandait à l'organe de Duprez ce qu'il ne pouvait pas donner.

Plus tard, Castil-Blaze constatait encore la gêne de Duprez pour atteindre le registre dans lequel ce trio est noté. « La voix de Duprez arrive au même degré (au *si*), mais non pas librement. Dans l'adagio du trio de *Guillaume Tell*, ce chanteur emploie des moyens coercitifs pour faire sortir le *si;* la note sonne avec une contrainte qui n'a rien de choquant; ce sont des cris de désespoir, il leur est permis d'être un peu déchirants [3]. »

M. Henri Blaze de Bury, distribuant à chacun des deux interprètes du rôle d'Arnold sa part d'éloges, dit, à propos

1. M. Charles Merruau, *le Temps*, 20 avril 1837.
2. Voir ci-dessus, p. 48.
3. *Revue de Paris*, 13 juillet 1844, p. 365. — En 1837, le même critique désirait « une expression moins stridente, moins déchirante sans doute, mais plus douce, plus tendre. » Cette appréciation avait peut-être déplu.

de ce morceau : « A Nourrit l'expression sublime du trio [1]. »

M. Théodore Anne accuse l'insuffisance de Duprez dans les deux parties capitales du morceau : « Duprez n'a jamais eu dans le trio du second acte la sensibilité et l'entraînement que Nourrit déployait. Jamais Duprez n'a su dire comme Nourrit : *Ses jours, qu'ils ont osé proscrire.... C'était aux palmes du martyre* [2].... »

Ce dernier vers appartient à la seconde partie, dont je vais parler.

Quand venait la strette (*allegro vivace*, suivant l'indication de Rossini), Duprez, comme d'ordinaire, perdait ses avantages. « Au second acte, le trio, moins la strette, a été chanté par lui avec une puissance vraiment extraordinaire et une grande énergie d'expression [3]. » Ainsi, Duprez mettait de la force où il n'en fallait pas, et il en manquait lorsqu'elle était nécessaire. C'était toujours l'accélération du mouvement qui en était cause. Alors les notes les mieux timbrées s'effaçaient.

On s'aperçut que dans cet allegro certaines notes culminantes, essentielles, avaient disparu. M. Charles Merruau écrivait : « Dans cette phrase du trio : *C'était aux palmes du martyre A couronner tant de vertus*, l'*ut* de tête était indispensable, et tout l'effet est manqué, et la pensée du compositeur n'est pas rendue, si cette note ne vient pas surgir,

1. *Musiciens contemporains*, p. 225. — Halévy (*Derniers souvenirs et portraits*, p. 152) n'a pas non plus oublié ce cri sublime dans la bouche de Nourrit : *Je ne te verrai plus ;* mais, seul des critiques, il trouve que les *accents diversement modulés* des deux artistes produisaient une égale impression.

2. *Revue et Gazette des Théâtres*, 5 juillet 1860.

3. *Le Temps*, 20 avril 1837.

perçante et solennelle, au milieu du murmure des deux basses [1]. »

Cet *ut dièse*, sur le mot *martyre*, que le rédacteur réclame ici, Duprez ne le faisait entendre ni en voix de tête ni en voix de poitrine. C'est là un de ces endroits auxquels M. Édouard Monnais faisait allusion quand il écrivait : « Duprez a glorieusement soutenu le parallèle, sauf quelques passages modifiés, sauf quelques notes de tête supprimées [2]. » Mais l'*ut dièse* faisait faute à plus d'un critique. Le rédacteur de *la Presse*, Frédéric Soulié, constata aussi l'absence de cette note, que le public regrettait. « Duprez ne lui a pas donné l'*ut dièse* de ce morceau : ce morceau, sans l'*ut dièse*, était incomplet, à mon sens [3]. »

Un recueil publié alors à Paris, *la Nouvelle Minerve*, offre un magnifique éloge de Duprez après son début. Cependant le rédacteur fait ici la même restriction que les autres critiques : « A la fin du grand trio du deuxième acte, Duprez a manqué de ce *brio* qui, dans les mouvements rapides, donnait à la voix de Nourrit tant de puissance dramatique [4]. »

Auparavant, l'ensemble des trois voix était pondéré; avec le nouvel exécutant, l'équilibre était rompu. Castil-Blaze constate chez Duprez de la faiblesse, comparativement aux

1. *Le Temps*, 20 avril 1837.

2. *Gazette musicale de Paris*, 23 avril 1837.

3. *La Presse*, 24 avril 1837. — Effectivement, la suppression de cette note dénature complétement la pensée du musicien : c'est une teinte de bistre passée sur un point lumineux. Ceux qui ne se rappellent point ce passage pourront juger par un rapprochement. Qu'on se figure une note substituée à une autre au commencement de *la Marseillaise*. Que, sur la finale du mot *patrie*, les notes *sol mi ut*, soient remplacées par *mi ré ut*, cet admirable élan disparaît ; la phrase devient froide et décolorée.

4. *La Nouvelle Minerve*, 23 avril 1837.

deux autres partenaires, et il avoue implicitement son infériorité par rapport au premier interprète. « Bien des personnes ont fait un reproche à Levasseur, à Dérivis, de la vigueur qu'ils mettent dans la strette du trio, disant que les basses chantantes devraient donner moins de voix, afin de ne pas étouffer le ténor, qui porte la note mélodique. Levasseur et Dérivis agissent comme par le passé; leurs voix fournissent le son accoutumé; s'ils se modéraient à cause de Duprez, il faudrait que l'orchestre suivît la même marche, et alors l'effet serait totalement perdu[1]. »

Depuis la première jusqu'à la dernière fois qu'il l'a chanté, Nourrit a toujours produit dans le trio de *Guillaume Tell* un effet extraordinaire. Je pourrais accumuler à l'infini les citations : quelques-unes sont nécessaires.

« Quand Adolphe Nourrit dit ces mots : *Mon père, tu m'as dû maudire.... Je ne te verrai plus*, il est impossible de ne pas se sentir les yeux humides [2]. »

« Adolphe Nourrit mérite surtout des éloges pour la perfection de son jeu et de son chant. Il est impossible d'être plus vrai, plus pathétique qu'il ne l'a été dans la terrible situation où il apprend la mort de son père : c'est la nature prise sur le fait [3]. »

Après 1831, Nourrit ne chantait guère le rôle d'Arnold qu'en province. Nous allons voir ce que la province pensait de lui dans le morceau qui nous occupe.

1. *Revue de Paris*, avril 1837, p. 350. — Le *Courrier des Théâtres* (19 avril 1837) constate aussi, à sa manière, cette disproportion regrettable entre les moyens des exécutants : « Le trio a trouvé Levasseur et Dérivis disposés à ne pas reculer devant le nouveau ténor. Pris et étroitement serré entre ces deux voix retentissantes, Arnold a laissé quelque chose de sa dépouille sur le terrain. »

2. M. Vitet, *le Globe*, 8 août 1829.

3. M. Fétis, *Revue musicale*, t. VI, p. 45.

« Et dans le magnifique trio, le mortel accablement d'Arnold était-il admirable de la vérité de Rossini ou de celle de Nourrit? Des deux, quel est le créateur; où est le musicien, où est le poëte, où est l'acteur? — Tous, nous n'avons vu que le fils pleurant son père; tous, nous avons été étreints de son désespoir[1]. »

« Dans ce trio fameux, c'est Nourrit qui pleure, qui soupire; c'est Nourrit accompagné par deux voix n'importe lesquelles. Le : *Mon père, tu m'as dû maudire!* est une révélation écrasante pour les gens un peu organisés qui ne connaissaient pas cette phrase. C'était Adolphe Nourrit qui la disait! Voilà maintenant à quoi se bornent l'admiration et l'enthousiasme. C'était beau comme Nourrit! pathétique, déchirant, éploré, magnifique comme Nourrit! Nous n'avons rien de plus à dire[2]. »

« Quand Nourrit a laissé tomber ces dernières paroles : *Je ne te verrai plus*, bien des yeux étaient mouillés de larmes[3]. »

« Voulez-vous savoir à présent tout ce qu'il y a de douleur dans le cœur d'un bon fils que la tyrannie vient de priver de son père? Écoutez cette mélodie douloureuse et touchante : *Ses jours, qu'ils ont osé proscrire*, etc., et votre cœur se brisera, et votre respiration sera haletante, et des larmes sillonneront votre joue, fussiez-vous insensibles à l'égal de Caton ou de Brutus, votre poitrine eût-elle été formée pour être à l'abri de toute émotion, fût-elle garantie et cuirassée par l'*æs triplex* d'Horace[4]. »

« La douleur eut-elle jamais une expression plus déchi-

1. *Le Franc-Juge*, Bruxelles, 4 juin 1836.
2. *Journal du Commerce d'Anvers*, 15 avril 1837.
3. M. Gustave Bénédit, *le Sémaphore de Marseille*, 25 mai 1837.
4. *Le Courrier de Lyon*, 16 juillet 1837.

rante que dans la voix de Nourrit à cette phrase : *Ses jours, qu'ils ont osé proscrire, Je ne les ai pas défendus?* Fit-on jamais entendre quelque chose de plus désespéré que celle-ci : *Mon père, tu m'as dû maudire!* En vérité, le chanteur vaut ici le maître [1]. »

M. Gustave Bénédit a retrouvé dans son esprit et dans son cœur le souvenir vivant de l'admirable interprétation de Nourrit : « De tous les élèves de Garcia, celui chez qui se sont perpétuées avec le plus d'éclat ces belles traditions vocales, c'est Adolphe Nourrit. Nous le voyons encore, dans le trio du deuxième acte de *Guillaume Tell*, à l'endroit du *douze-huit*, où personne n'a jamais pu l'égaler, attendrir et briser l'auditoire par des accents inouïs, dont il emporta le secret dans la tombe. Sans cris, sans efforts, aussi expressif dans son attitude que dans sa physionomie, il disait d'une voix entrecoupée de sanglots, et sans altérer la pureté de la note musicale, les admirables phrases : *Mon père, tu m'as dû maudire.... Je ne te verrai plus.* Et quand venait, dans l'allegro, le beau passage des *palmes du martyre*, Nourrit lançait un *contre-ut dièse* à faire vibrer la salle entière [2]. »

Ainsi le succès de Nourrit dans ce morceau était surtout un succès de larmes; on se rencontre dans cet éloge en tout lieu, à toutes les dates. Nous citerons, comme expression singulièrement précise et heureuse du sentiment général, le mot spirituel d'une femme qui avait le droit d'être écoutée en pareille matière, Mme Boïeldieu. Elle assistait à une des premières représentations de Duprez. Après le trio, elle

1. *L'Émancipation*, Toulouse, 9 septembre 1837.

2. M. Gustave Bénédit, *le Ménestrel*, 10 mai 1863 (reproduit d'après *le Sémaphore de Marseille*).

s'écria : « Admirable morceau ! Voici la première fois que je t'entends sans pleurer[1] ! »

J'arrive au grand air du quatrième acte, cet air qui a illustré Duprez, et qui doit illustrer aussi les auxiliaires de M. Duponchel.

Duprez a profité d'une circonstance extrêmement favorable. Non-seulement Nourrit, réclamé par les partitions de *Robert*, de *la Juive*, des *Huguenots*, ne jouait plus guère dans *Guillaume Tell*, mais, comme je l'ai dit, la pièce avait été abrégée à l'avénement de M. Véron, et la dernière cavatine avait disparu. Ainsi, parmi les habitués de l'Opéra, beaucoup ne savaient pas comment Nourrit chantait cette cavatine.

J'ai lu bien des journaux : tous ont constaté que Duprez avait repris un morceau depuis longtemps abandonné ; seul, que je sache, le *Journal des Débats* a prétendu que c'est Nourrit qui l'avait fait supprimer[2]. Cette assertion, je ne puis le cacher, me paraît singulièrement hardie. Duprez n'avait-il pas assez réussi, sans avoir besoin de ce nouveau triomphe ? Ou bien M. Berlioz, qui vivait presque à l'Opéra, a-t-il ignoré ce que tout le monde savait? Sa perspicacité n'avait-elle pas surpris, en 1831, l'intention de

1. Ce mot n'a pas été ignoré de M. Charles Maurice, qu'on trouve toujours fort au courant de ce qui se passait dans les théâtres. On lit dans son *Histoire anecdotique du Théâtre*, etc., t. II, p. 164 : « Une dame de beaucoup d'esprit, et qui a de bonnes raisons pour se connaître en chanteurs, a dit ce soir, en écoutant Duprez dans le trio de *Guillaume Tell : C'est la première fois que j'entends ce morceau sans pleurer.* » (28 avril 1837.)

2. M. Berlioz commence par annoncer que Nourrit avait fait supprimer un air dans *la Juive* : je dirai un mot de cela. Il ajoute : « Il en fut de même dans *Guillaume Tell* pour l'air *Asile héréditaire*, qui n'était qu'à peine applaudi aux représentations où il le conservait, et qu'il retrancha enfin tout à fait de son rôle. » (*Journal des Débats*, 21 juin 1840.)

rabaisser *Guillaume Tell* pour exalter *Robert le Diable?* Mais quelle apparence que Nourrit ait demandé la suppression de la cavatine : *Asile héréditaire?* Est-il vrai qu'il y fût inférieur à lui-même? J'en appelle au souvenir de tous ceux qui l'ont entendu dans ce morceau; j'invoquerai le jugement de la province, ce jugement impartial, dont je suis toujours heureux de m'autoriser. Ou bien supposera-t-on que Nourrit trouvait cet air trop fatigant? Ce serait une plaisanterie, quand il s'agit d'un artiste qui se jouait avec les rôles de Robert et de Raoul.

De tous côtés on ne voit donc qu'invraisemblance. D'ailleurs, il suffirait de dire qu'un tel abandon eût été une indélicatesse à l'égard de Rossini. La supposer, c'est faire outrage au caractère d'un artiste dont la loyauté est connue. Jamais Nourrit n'a fait supprimer un morceau dans ses rôles[1]. Je crois même, ce qui paraîtra plus fort, qu'il n'en a jamais fait ajouter.

Je dois répéter ici une chose que je tiens d'un des plus intimes amis de Nourrit. Lorsque Duprez venait d'être engagé, Nourrit, croyant à la sincérité d'une lutte, destinée, disait-

1. M. Berlioz, qui ne sait pas des choses notoires, sait en revanche ce que tout le monde ignore; ce qui prouve qu'il était bien au courant de ce qui se passait à l'Opéra. « Après la première représentation de *la Juive*, Nourrit avait exigé de M. Halévy la suppression de l'air : *Dieu! que ma voix tremblante!* dans la scène de la Pâque. » (*Journal des Débats*, 21 juin 1840.) Il est à ma parfaite connaissance qu'après la première représentation de *la Juive*, il avait paru nécessaire de retrancher plus d'une demi-heure de musique : l'air de Nourrit fut compris dans les retranchements. Est-il sûr que tous les premiers ténors auraient consenti à la suppression d'un air? Non, car Duprez fit rétablir cet air, ou bien en fit composer un autre. Mais Nourrit songeait surtout à l'ensemble d'un ouvrage, à l'intérêt d'une partition. Ensuite, cet artiste si judicieux a sans doute pensé qu'un grand air comme celui du quatrième acte suffisait amplement au rôle, et qu'étant seul, il produirait plus d'effet. On vit plus tard à quoi aboutissait la profusion des cavatines.

on avec fracas, à doubler les plaisirs du public, désira reprendre le rôle d'Arnold dans son intégrité, et rétablir l'air du quatrième acte : *Asile héréditaire*[1]. Alors grand trouble à la cour de l'Opéra : c'était désorganiser la mise en scène dans une de ses parties les plus importantes. De là les pourparlers dont il a été question pour que l'artiste ne jouât plus le rôle d'Arnold, ce qu'on ne put obtenir, ou tout au moins pour qu'il y renonçât pendant trois mois avant le début de Duprez. Ainsi on voulait le faire combattre, mais en lui attachant un bras. Nourrit fut cruellement blessé d'une telle conduite à son égard. Un pareil refus contribua certainement à lui ouvrir les yeux : sa démission ne tarda pas à faciliter les choses.

Ce qui est vrai, c'est que la musique de Rossini, si bien écrite pour les voix, était un repos pour Adolphe Nourrit, et qu'elle avait sa prédilection; ce que je puis affirmer, c'est qu'il affectionnait cet air final, comme particulièrement favorable à son organe et à son talent. Il l'avait perdu avec beaucoup de regret : il s'empressa de le reprendre dès qu'il en fut le maître.

Nourrit n'avait pas complétement abandonné ce morceau : il le chantait dans ses tournées. Mais il paraît que l'exécution des grandes partitions nouvelles avait fait adopter par quelques théâtres de province le *Guillaume Tell* réduit de notre Opéra. Lors de sa dernière tournée dans le Midi, Nourrit tint la main à ce qu'il pût dire l'air final de *Guillaume Tell* comme il le disait à l'origine. A la veille de quitter Lyon et de se mettre en route pour Toulouse, il donna à un artiste qui était dans cette ville la commission

1. A cette époque, il arrivait souvent qu'on jouait des actes isolés de *Guillaume Tell;* et quand on donnait tout l'opéra, moins l'air final, on disait qu'on le donnait *en entier*. Cela est essentiel à retenir.

suivante pour le directeur : « Ce que je te recommande de lui rappeler, c'est l'accompagnement des chœurs pour mon air du quatrième acte de *Guillaume Tell*, que je chante en entier[1]. »

Il faut contester entièrement le talent de Nourrit, ou admettre qu'il disait ce morceau d'une manière supérieure; car le poëte et le musicien avaient mis l'artiste dans les conditions les plus avantageuses : la tendresse filiale, l'amour de la patrie, c'étaient là des sentiments que Nourrit excellait à exprimer. Aussi la suavité pénétrante de sa voix doucement émue, la teinte mélancolique qu'il donnait à la délicieuse mélodie du commencement, puis la chaleur entraînante de son appel aux armes, produisaient-elles toujours et partout un effet irrésistible. S'il eût pu influer sur l'inspiration du musicien, il n'aurait pas demandé un autre air que celui-là.

Chose singulière! En taisant ou en défigurant le passé, on en vint à rendre l'artiste un peu ridicule : suivant certains critiques, il découvrit un beau matin qu'il y avait dans *Guillaume Tell* un grand air avec lequel il était possible de faire de l'effet, qu'il avait tort de ne pas le chanter, et alors il s'élança sur les traces de Duprez[2].

Il ne faut pas croire qu'une assertion inexacte soit sans conséquence lorsque la vérité est connue du grand nombre. J'ai vu plusieurs personnes, trop jeunes pour avoir entendu Nourrit, apprendre avec étonnement qu'il avait chanté la

1. Lyon, 15 août 1837.

2. « A Bruxelles, à Lyon, à Marseille, il se met à chanter, lui aussi, la cavatine de *Guillaume Tell*. » (M. Henri Blaze de Bury, *Musiciens contemporains*, p. 232.) — Je m'empresse de dire que M. Henri Blaze, trop jeune pour pouvoir en juger lui-même, suivait ici de faux renseignements, et qu'il a toujours parlé de Nourrit en homme qui l'estimait à sa valeur.

cavatine finale de *Guillaume Tell !* Ainsi triomphait la conspiration du silence.

Duprez chantait l'andantino avec un fini admirable, mais il ne lui donnait pas le même charme que Nourrit, toujours par la raison qu'il ne possédait pas le timbre clair, qui est nécessaire à l'expression des sentiments doux et tendres. La voix sombrée est un jeu d'orgues qui n'a pas de flûtes. Il est à remarquer que, dans l'éloge qu'il fait de Duprez à propos de ce morceau, Halévy ne parle que du second mouvement[1]. Cette distinction est significative.

Dans l'allegro, où il obtint un si grand succès, Duprez laissait à désirer. Je l'ai déjà dit : il est une chose à laquelle Duprez n'a jamais consenti, c'est à se laisser emporter, quelque pressante que fût la situation. Quand la musique devenait véhémente, il forçait la sonorité, il exagérait l'accent. Mais l'émission puissante n'est pas l'élan, l'énergie n'est pas la verve, le *brio*[2]. On aura beau accentuer fortement un appel aux armes, on ne sera pas dans la vérité s'il est fait posément. Duprez n'avait pas ce qu'il fallait pour chanter les rôles de conspirateur : il échoua également dans *la Muette*.

Halévy paraît admirer sans restriction Duprez dans cette

1. « Si dans l'*allegro* de l'air célèbre du quatrième acte, Nourrit a été vaincu par Duprez, dont le magnifique *Suivez-moi !* entraînait la salle entière, etc. » (*Derniers souvenirs et portraits*, p. 15.)

2. Je puis ajouter aux témoignages que j'ai produits l'opinion tout récemment exprimée par M. Joseph d'Ortigue au sujet des exécutants qui modifient les mouvements. « Il y a plusieurs manières de défigurer la musique : d'abord en altérant le texte de l'auteur; en second lieu, en changeant arbitrairement la mesure. De ces deux manières, celle-ci est incontestablement la plus grave ; car la première altération ne s'attaque qu'à quelques accords isolés, tandis que la seconde frappe l'œuvre tout entière et en dénature la pensée générale. » (*Journal des Débats*, 23 mars 1866.)

partie du morceau. J'aurais bien voulu que la question du mouvement lui fût nettement posée : elle n'aurait pas manqué de l'embarrasser. A la première représentation, les journaux se montrèrent généralement choqués du ralentissement de la mesure dans toutes les strettes[1]. *Le Moniteur* ne loua dans l'exécution de l'air final que le cantabile : *Asile héréditaire*[2].

Castil-Blaze se trouvait mal à l'aise en face de ce défaut, qu'il ne pouvait se dissimuler. Il a beau se battre les flancs : il ne réussit pas à établir que, pour arriver vite, il n'est pas nécessaire de courir. « La mélodie suave de l'*adagio* a séduit tous les cœurs; le chant guerrier a sonné comme une trompette; il a transporté l'auditoire, et pourtant Duprez retenait le mouvement de ce motif, écrit par Rossini pour être dit plus vivement. L'énergie du chanteur, la puissance de son organe, ont produit une sensation merveilleuse; on croyait marcher au pas de charge, tant cet air avait de chaleur et de verve : l'adroit chanteur nous entraînait au pas ordinaire[3]. » Assez souvent Castil-Blaze était plaisant : il l'était ici plus qu'il ne pensait, peut-être même sans s'en douter.

La critique de l'allure compassée que Duprez donnait à ce morceau a été faite d'une manière spirituelle par un de mes amis, qui joint à une intelligence élevée un vif sentiment des arts. A la troisième ou quatrième représentation de l'artiste, il était assis près d'un admirateur frénétique, qu'il connaissait, et qui, comme tant d'autres, cédait, sans le savoir, à la pression des dilettantes enrégimentés. Après le duo

1. Voir la *Revue des Deux-Mondes*, 1837, t. X, p. 416.
2. *Le Moniteur*, 21 avril 1837.
3. *Revue de Paris*, avril 1837, p. 349.

d'hommes, dont il fut fort content, son voisin lui dit : « Oh ! ce n'est rien encore. » Quand vint le fameux air final, le fameux *Suivez-moi*, celui-ci lui demanda d'un air triomphant : « Eh bien ! que dites-vous de cela? — Je dis qu'il n'est pas bien difficile de le *suivre*, car il ne *marche* guère vite. »

Si les deux parties du morceau offraient un contraste frappant, le talent de Nourrit restait à la même hauteur : l'artiste nous entraînait dans l'allegro, comme il nous avait touchés dans le cantabile. Avec l'*ut* supérieur dont il disposait, il produisait un effet prodigieux. Mais, comme tout était bien, on ne s'extasiait pas sur une note.

Les journaux de Paris ont toujours compté ce morceau parmi les triomphes de Nourrit pendant les quelques années qu'il le chanta. Dès l'apparition du chef-d'œuvre de Rossini, lorsque le langage de la louange était si contenu, *le Globe* disait : « Le grand air d'Adolphe Nourrit au quatrième acte a aussi enlevé l'assemblée[1]. »

Mais c'est à la province que je veux demander ses impressions, pendant cette tournée triomphale de 1837, alors que le talent de l'artiste était parvenu à son apogée. Pendant les six mois qui précédèrent, Paris aurait pu éprouver les mêmes jouissances : M. Duponchel ne l'a pas voulu.

Dans toutes les villes qu'il visita alors, Bruxelles, Marseille, Lyon, Toulouse, c'est le même concert d'éloges.

Déjà en 1836, il avait transporté les Bruxellois en jouant le rôle d'Arnold. « Nourrit a été admirable de vérité, de chaleur, de sensibilité, d'énergie.... Et l'air du quatrième acte, et sa fougueuse sortie avec le chœur armé ! J'entends encore les cris qui tout à l'heure retentissaient ; la salle

1. *Le Globe*, 5 août 1829.

entière allait suivre Arnold en mugissant mort à ses ennemis[1] ! »

« Comme il a été grand dans le dernier acte de *Guillaume Tell*, dans la dernière scène de *la Muette* et à la fin de *Robert*[2] ! »

« Qu'il est plein de piété filiale, cet Arnold revenant devant la demeure de son père ! Qu'il vous pénètre de sa douleur, l'enfant de la Suisse, qui, rêvant la liberté de sa patrie, demande vengeance pour l'affront de sa famille ! Les dix lignes de l'air : *Asile héréditaire*, deviennent pour Adolphe Nourrit un opéra dramatique entier. Voyez-le, après vous avoir fait verser des larmes, comme il anime ses compagnons : tout est naturel, rien d'étudié; vous êtes tenté de marcher sur ses traces; il brandit son épée avec tant d'aisance; sa physionomie inspirée vous représente un héros prêt à combattre; sous un pareil chef de conjurés, on est sûr de la victoire[3]. «

Rentrons en France.

« L'assemblée émue, haletante au second acte, dans lequel Nourrit a été si parfait, a été électrisée au quatrième acte, lorsque Arnold a chanté son grand air : *Mes amis, secondez ma vengeance*. Un tonnerre d'applaudissements s'est fait entendre; nous pourrions difficilement décrire l'enthousiasme qui a suivi ce morceau[4]. »

« Jamais l'enthousiasme n'avait été plus vif : la salle entière était bouche béante; on était tellement surpris que les applaudissements étaient comprimés. Mais au quatrième

1. *Le Franc-Juge*, Bruxelles, 4 juin 1836.
2. *Mercure belge*, 10 juin 1836.
3. *Mercure belge*, 6 avril 1837.
4. *L'Entr'acte, journal des théâtres et des salons*, Marseille, 18 mai 1837.

acte, à l'instant où il s'écrie : *Amis, secondez ma vengeance*, la stupéfaction, parvenue à son comble, a fait explosion, et des applaudissements multipliés et pressés ont témoigné au grand artiste l'admiration qu'il faisait éprouver. En un mot, jamais ovation ne fut plus complète, jamais triomphe ne fut plus entraînant[1]. »

M. Bénédit a décrit l'effet extraordinaire produit par Adolphe Nourrit sur ses auditeurs d'une extrême sensibilité. « Pourtant c'est au quatrième acte que l'artiste devait obtenir un triomphe éclatant. Il a chanté avec une douleur profonde le bel air : *Asile héréditaire*, cette élégie touchante et sublime à force de simplicité. Mais, arrivé à la *strette* de cet air, au passage : *Suivez-moi!* il s'est passé là quelque chose d'impossible à rendre : la salle entière s'est levée comme un seul homme, avec des cris et des transports si unanimes et tellement prolongés que la longue période incidente qui sert à ramener le motif s'est perdue au milieu d'une tempête d'acclamations. On ne pouvait plus se calmer; l'auditoire était bouleversé, du parterre aux quatrièmes loges, et de telle façon qu'il a fallu imposer silence pour entendre de nouveau la phrase qui venait de produire une telle sensation. Nourrit l'a répétée avec le même bonheur, et l'enthousiasme a éclaté avec plus de force encore qu'auparavant[2]. » Voilà certes un triomphe qui vaut bien ceux que Paris décernait à la même époque.

« Habitués à entendre chanter le morceau qui se termine ainsi : *Suivez-moi!* d'une façon entièrement vulgaire et fausse, nous sommes restés pétrifiés d'admiration et la salle entière a été bouleversée[3]. »

1. *L'Avant-scène, journal de tout le monde*, 21 mai 1837 (Marseille).
2. *Le Sémaphore de Marseille*, 25 mai 1837.
3. *Le Sémaphore de Marseille*, 30 mai 1837. — On peut voir encore

Nourrit était modeste dans sa correspondance, comme dans sa conversation. Il a simplement constaté une chose bien importante pour cette discussion, c'est que son plus grand succès avait été dans cet air. « Mon air du quatrième acte a électrisé tout le monde[1]. »

A Lyon l'enthousiasme ne fut pas moins vif. « Nourrit est arrivé, dans l'air du dernier acte, à une chaleur d'expression et à une puissance d'effet qui ont électrisé et profondément ému toute la salle : ce n'étaient plus alors des applaudissements, c'était un véritable délire[2]. »

« Arrivons au quatrième acte : d'autres sensations vous attendent.... Vous pleurerez encore une fois quand l'admirable chanteur dira avec un accent qui fera revivre tous vos souvenirs[3] : *Asile héréditaire.* Mais à présent qu'il va s'écrier : *Amis, secondez ma vengeance*, recueillez toutes vos forces pour applaudir, car, bon gré mal gré, il faudra donner carrière à toute votre admiration; jamais, je vous le prédis, vous n'aurez rien entendu de si énergique et de si puissant[4]. »

Et après une seconde représentation : « Trois salves d'applaudissements lui ont témoigné toute l'admiration qu'il avait excitée, particulièrement dans le duo et le trio du second acte, et dans l'air du quatrième, où son chant, plein de vigueur et d'énergie, a produit une sorte de commotion électrique dans toute la salle[5]. »

Une Revue a fait, à propos de ce morceau, un éloge gé-

d'autres journaux de Marseille, *le Garde national*, 7 juin ; *l'Avant-scène*, 11 juin, etc.

1. Lettre à madame Nourrit, Marseille, 19 mai 1837.
2. *Le Courrier de Lyon*, 12 juillet 1837.
3. Les souvenirs du toit paternel. (L. Q.)
4. *Le Courrier de Lyon*, 16 juillet 1837.
5. *Le Courrier de Lyon*, 23 juillet 1837.

néral de l'artiste. Je suis bien aise de constater la puissance de sa voix, quand c'était là le grand avantage qu'on attribuait à son successeur. « Quelle énergie, quelle puissance, lorsqu'une situation se présente où il faut déployer une violente passion, et faire déborder en flots tumultueux les impressions qui remplissent et tourmentent l'âme! Dans ces moments, Nourrit laisse à sa voix tout son développement, et l'on sait quel effet il produit. A certains endroits, écueil de presque tous les chanteurs, et que quelques-uns ne rendent, même d'une manière incomplète, qu'à l'aide d'immenses efforts, cette voix acquiert la sonorité et le timbre d'un instrument de cuivre. C'est ainsi que les phrases si connues : *Des chevaliers de ma patrie*, *Malheur à nos tyrans*, *Suivez-moi*, *Dieu veille sur ses jours*, *Dieu secourable*, électrisent et transportent tout un auditoire lorsqu'elles sortent de la bouche de Nourrit[1]. »

Toulouse ne fut pas en reste. « On le croira sans peine : à la fin du deuxième acte, Nourrit avait épuisé tout l'enthousiasme de son auditoire; car au quatrième, quand il est revenu, on lui a laissé chanter, en l'admirant toujours, mais non plus en l'applaudissant à triple salve, ce grand air si beau avec son admirable andante : *Asile héréditaire*, qu'il a dit en y laissant aller toute son âme. Ce n'est que dans le passage : *Amis, secondez ma vengeance*, qu'on s'est senti bondir de nouveau; et quand il a jeté, par trois notes électriques, ce cri : *Suivez-moi!* nous avons cru que tout le monde se levait dans la salle[2]. »

Je ne me lasse pas de répéter que c'est dans les théâtres de province que l'on peut constater l'expression véritable de

1. *Revue du Lyonnais*, septembre 1837, p. 239.
2. *L'Émancipation*, Toulouse, 9 septembre 1837.

l'opinion publique. Comme je l'ai dit, d'après M. Malliot, les faiseurs de succès n'y seraient pas tolérés.

On l'a vu : parmi tous les morceaux saillants du rôle d'Arnold, il n'en est pas un seul dans lequel l'exécution de Duprez, magnifique à bien des égards, parût irréprochable. Tel fut l'aveu des journaux les plus bienveillants. Et c'est sur une telle base que doit se fonder la sentence prononcée par Halévy !

Nourrit perd beaucoup si l'on se contente de le comparer à son rival dans les morceaux d'apparat. Comme on l'a dit souvent, Nourrit était l'homme d'un rôle : il serait juste de le suivre dans les morceaux d'ensemble, dans ces parties où il n'était plus question de Duprez. Citons pour exemple le superbe finale du deuxième acte. Dans le serment des conjurés : *Jurons par ces dangers*, quoique Nourrit eût à chanter dans le médium et avec une masse de voix, pas une de ses notes n'était perdue. Là, Duprez disparaissait : en général, son médium ne sonnait pas ; que devait-ce être quand il avait à lutter contre des chœurs ?

Halévy proclame comme une qualité *propre* de cet artiste *la puissance de la voix*[1]. Ce critique a négligé de nous la faire admirer à la fin du morceau dont nous parlons ; c'était le lieu ou jamais. Arnold doit sortir alors de la foule, et jeter trois fois, en s'élevant successivement d'une tierce, le cri : *Aux armes !* d'abord seul, puis avec les chefs des conjurés, puis avec tout le chœur. A la dernière fois, il soutient tout seul un *si* bémol, et doit tenir tête aux masses chorales. Comme Nourrit faisait vibrer cette note foudroyante ! Quel entraînement ! Quelle puissance ! La faiblesse de Duprez dans ce moment a fourni à quelques jour-

1. *Derniers souvenirs et portraits*, p. 152.

naux l'occasion de rappeler avec admiration l'énergie extraordinaire du créateur du rôle. Voici comment un des panégyristes les plus chaleureux de Duprez signalait dans ce passage, et dans d'autres analogues, l'éclipse de la *puissance de voix :*

« Ses sons aigus manquent quelquefois de force, comme par exemple, dans *Guillaume Tell*, le cri : *Aux armes !* Ceux qui suivent attentivement les pompes et les féeries de M. Duponchel se rappelleront le magnifique sextuor (septuor) du troisième acte des *Huguenots :* ils entendent encore ces notes éclatantes jetées par Nourrit : *En mon bon droit j'ai confiance*, ou dans le finale du deuxième acte de *Guillaume Tell*, ou dans le solo de *Robert le Diable : Des chevaliers de ma patrie.* Il faut, dans ces moments, que Duprez fasse de ses sons de tête des sons métalliques; Nourrit faisait sonner sa voix comme un clairon[1]. »

Et à ce mérite constant du chanteur il faut ajouter celui du tragédien. Comment ne pas tenir compte de ce moyen nouveau, si important pour l'effet? Comment oublier cette éloquence du geste, du regard, de la physionomie, cette vive expression lorsque l'artiste n'avait qu'à écouter? Comment ne pas rappeler l'animation qu'il répandait autour de lui, et qui métamorphosait, au dire des journaux des départements, les sujets médiocres qui se trouvaient en scène avec lui? C'est que Nourrit *se livrait sans réserve à l'expression des situations*[2]. Voilà le secret de ses triomphes; voilà sur quoi repose ce grand souvenir.

La province n'était pas moins sensible que Paris à la puissance de cette mimique si intelligente, si vraie. Cette

1. *La France littéraire*, 1837, t. XXIX, p. 369.
2. Halévy, *Derniers souvenirs et portraits*, p. 158.

partie du talent de Nourrit est exaltée, concurremment avec l'art du chanteur, par M. Bénédit dans la conclusion de son article. « Oui, nous le disons du fond de notre âme, jamais ovation ne fut mieux méritée, car Nourrit a été sublime dans ce finale. C'est là que l'on a pu apprécier toute la noblesse et la plénitude de son chant, la pose franche et assurée de sa voix, ses beaux sons larges et soutenus, sa prononciation ferme, nette et pleine d'énergie. Non, la tragédie antique n'offre rien de plus puissant à l'imagination que le dernier acte de *Guillaume Tell* par Nourrit : c'est du plus beau Corneille! Ajoutez à cette admirable exécution musicale les poses dramatiques les plus belles qu'on puisse se figurer, des airs de tête magnifiques, un geste qui impose, un regard tout plein d'électricité, et vous conviendrez que notre scène n'est point assez vaste pour de semblables effets. Nous terminerons par une vérité des plus incontestables : quand une fois l'art atteint ce degré de puissance, ce n'est plus l'art, mais quelque chose de si élevé, de si prodigieux, de si inconcevable, qu'il n'existe aucune expression suffisante pour en parler dignement : il faut admirer avec le cœur[1]. »

Voilà les pièces du procès : chacun peut juger. La conséquence ne peut contenir que ce qui est dans les prémisses. Comment Duprez, ayant donné prise à la critique dans chacun des grands morceaux du rôle d'Arnold[2], pourrait-il rester parfait dans l'ensemble? Comment Nourrit, n'ayant jamais reçu aucun reproche pour son exécution, et admiré

1. *Le Sémaphore de Marseille*, 25 mai 1837.

2. Je les résume : l'allegro du premier duo, l'agitato du second duo, tout le trio, l'allegro de l'air final. Pour ce dernier morceau, ce n'est pas l'opinion d'Halévy, mais c'est celle, comme on l'a vu, de plusieurs autres critiques.

précisément dans les parties où son émule faiblissait, pourrait-il, en définitive, lui être inférieur?

Il n'est pas nécessaire d'avoir vu Nourrit et Duprez pour se faire une idée de la manière dont ils rendaient le rôle d'Arnold, et mettre chacun à sa place. On peut les juger à distance en se rappelant l'étendue et les bornes de leur talent, en comparant les données fournies par les journaux sur l'exécution de *Guillaume Tell*.

Qu'on reprenne tous les journaux depuis l'apparition de *Guillaume Tell*, et qu'on voie ce qu'ils ont dit de Nourrit. Ont-ils mis jamais des restrictions dans l'éloge? Ont-ils regretté que tel ou tel passage vînt compromettre le talent de l'interprète et troubler le plaisir du public? Lorsque les critiques impartiaux ou malveillants relevèrent plus ou moins sévèrement les imperfections de Duprez, que ses amis eux-mêmes ne pouvaient contester, quels juges favorables au débutant signalèrent des côtés faibles dans le créateur du rôle?

Je sais que la perfection n'est pas donnée à l'homme, et que ce mot, quand on le lui applique, n'a qu'une valeur relative. Nourrit a conquis tous les suffrages dans le rôle d'Arnold. Sans doute une observation microscopique aurait découvert des taches dans son exécution, mais l'ensemble paraissait achevé.

Il ne manque pas de gens qui regardent le rôle d'Arnold comme le rôle où Nourrit se révélait de la manière la plus complète. On peut hésiter entre *Guillaume Tell* et *les Huguenots*. Dans *Robert*, une partie de ses belles qualités restait dans l'ombre : la corde tendre ne vibrait pas[1]. Je laisse parler

1. L'amour filial y est seulement épisodique et compliqué du sentiment religieux.

un journal de Marseille, qui justifie sa préférence pour le beau rôle écrit par Rossini :

« Arnold nous paraît être le rôle dans lequel excelle ce célèbre artiste. On admire Nourrit dans *Robert*, mais il se fait aimer et admirer dans *Guillaume Tell*. Ce rôle lui fournit le moyen de développer toutes les ressources de son talent si parfait. Nourrit s'y montre, comme chanteur, comme tragédien, comme acteur, plein de grâce, de noblesse; son âme, tout à la fois expansive et énergique, se répand sur ce rôle. Le chant suave, les accents d'amour, le chant plein de fierté, le cri de guerre et d'indépendance, viennent tour à tour vous séduire, vous ravir et vous entraîner. La manière dont Nourrit remplit le rôle d'Arnold est marquée au coin du génie et des plus sublimes inspirations[1]. »

Trois mois après le début de Duprez, le rédacteur de la *Revue de Paris* trouvait un peu exagéré le bruit qu'on en avait fait : il lui paraissait qu'on sacrifiait un peu Adolphe Nourrit, et il éprouvait quelque remords d'avoir contribué à cette injustice. Il écrivait alors cette phrase, qui était hardie, lorsque Duprez avait réussi à faire sa chose de l'opéra de *Guillaume Tell* : « Nourrit, quoi qu'on en puisse dire, rendait avec un admirable talent le beau rôle d'Arnold[2]. »

En 1860, M. Théodore Anne, dans plusieurs articles, réfuta victorieusement Halévy. Il conclut par cet éloge, dont je suis heureux de m'autoriser : « Nourrit était l'homme du rôle, l'homme de la situation, l'homme de la pièce. Il savait émouvoir et porter l'illusion théâtrale à son suprême degré.... Là est la force de Nourrit, et c'est ce qui nous permet de

1. *L'Entr'acte, journal des théâtres et des salons*, 9 juin 1837. — J'avoue que Marseille n'avait pas entendu *les Huguenots*.

2. *Revue de Paris*, juillet 1837, p. 63.

dire, dans toute la sincérité de nos convictions, que Duprez n'a jamais surpassé Nourrit, et que le souvenir de Nourrit plane toujours victorieux au-dessus de la gloire de Duprez [1]. »

Je me suis étendu sur ce parallèle parce qu'Halévy me l'avait rendu nécessaire, parce que je l'ai cru important pour la mémoire d'Adolphe Nourrit, parce que ses admirateurs désiraient vivement que le grand artiste fût remis à sa place. Ceux qui ne savent sur le compte des deux rivaux que ce qui a été débité depuis trente ans, s'étonneront de ce qu'ils viennent de lire, et les gens de bonne foi me sauront gré d'avoir mis en lumière ce qu'on avait tenu si soigneusement dans l'ombre. Non, Adolphe Nourrit n'était pas, dans le rôle d'Arnold, inférieur à ce qu'il était dans *Robert*, dans *la Juive*, dans *les Huguenots;* non, celui qui, de l'avis général, ne l'a point surpassé dans ces dernières partitions, ne l'a point surpassé davantage dans la première. J'ai multiplié les témoignages pour rendre cette vérité éclatante.

Je reviens maintenant à l'appréciation des qualités d'Adolphe Nourrit.

Si Nourrit excella dans tous ses rôles et dans chaque partie d'un rôle, s'il avait un talent si souple et si divers, s'il donnait à chaque chose le caractère convenable, s'il voulait que tout ce qu'il faisait fût avoué par la raison, il faut en faire *honneur* non-seulement à l'artiste, mais aussi au goût français.

Le genre de la musique lyrique rentre dans les conditions générales du théâtre; les différentes scènes ont les mêmes besoins généraux et supérieurs. Permis aux Italiens de ne chercher dans une action qui se déroule devant eux que le

1. *Revue et Gazette des Théâtres*, 5 juillet 186.

plaisir de l'oreille ; permis à certains critiques de répudier, dans un intérêt momentané, ce qui fait la gloire du théâtre et du goût de notre nation : les saines doctrines n'ont pas péri ; elles ont toujours été défendues. Nourrit a été proclamé, en même temps qu'un artiste éminent, un artiste essentiellement français. Voilà ce que lui a donné cette grande popularité, voilà ce qui assure la gloire de son nom.

« Le public sait ce qu'était Nourrit au théâtre : il sait que c'est Nourrit qui a introduit la mélodie italienne sur la scène française, rendu Rossini possible à l'Opéra, et cependant conservé à notre musique lyrique l'expression intelligente qui la distingue ; c'est son œuvre dramatique. Elle n'a pas continué après lui. Le système italien a dominé. Son triomphe exclusif ne durera pas : une nouvelle transaction sera nécessaire ; mais y aura-t-il quelqu'un pour l'accomplir [1] ? »

Le rédacteur du *Temps* déplorait en ces termes la retraite d'un artiste essentiellement français : « Nourrit éloigné de la scène, c'est plus qu'un grand chanteur ravi au public, c'est plus qu'un excellent acteur enlevé aux applaudissements qui le saluaient chaque soir : c'est un système qui périt, c'est une école qui se disperse et disparaît. Mme Damoreau, c'était la perfection du chant qui se complaît en lui-même, la traduction vivante de l'école italienne ; Nourrit, c'était la musique servant de langage aux passions, c'était l'élève de Gluck, l'héritier de Garcia, de Garat, le frère de Mme Malibran.... Voilà les principales conditions de succès pour la musique dramatique en France. Nourrit était un admirable interprète de ce système : c'était lui surtout qui animait la scène de l'Opéra, qui savait le mieux répandre

1. *Journal général de France*, 1er avril 1839.

dans la salle toutes les émotions dramatiques, avec les chants pathétiques de *Guillaume Tell*, des *Huguenots*, de *Robert le Diable* et de *la Juive* [1]. »

Lorsqu'on annonçait l'invasion d'un système étranger, Hippolyte Fortoul tenait vaillamment le drapeau national : « Les artistes italiens donnent des notes qui n'ont qu'une valeur musicale, et auxquelles l'âme ne prête pas son accent divin; au lieu de chanter un sentiment ou une idée, ils ne chantent que des sons. C'est, à vrai dire, le grand reproche que nous avons à faire à Duprez. Chanteur admirable, il nous semble dépourvu de la faculté, que Nourrit avait au suprême degré, de se transfigurer dans un personnage poétique, et de le réaliser pour nos yeux et pour nos esprits [2]. »

« Nourrit savait que dans l'opéra français le chant ne suffit pas, et que la partie scénique doit également être pour l'artiste consciencieux un objet d'études et de méditations [3]. »

« Ce type de l'école française résumait en lui cette tragédie, morte à la Comédie-Française avec Talma [4]. »

« C'est par l'accord du talent tragique et du style lyrique qu'un acteur d'opéra fonde une réputation durable. Sans ce double avantage, il ne reste de lui qu'un souvenir fugitif [5]. »

« Nourrit était un chanteur français dans la plus sérieuse acception du mot. Tout au rebours des Italiens, qui vont tout sacrifier à un moment donné, il portait son activité dans les moindres parties de son rôle, et, du commence-

1. *Le Temps*, 6 mars 1837.
2. *Le Monde*, 23 avril 1837.
3. Tablettes du *Temps*, 25 mars 1839.
4. M. Théodore Anne, *la France*, 2 mai 1837.
5. M. Théodore Anne, *Revue et Gazette des Théâtres*, 5 juillet 1860.

ment à la fin, ne cessait de vivre de la vie du personnage qu'il avait revêtu.... Je le répète, Nourrit était un véritable chanteur français, le chanteur d'un peuple auquel les émotions musicales ne suffisent point, et qui cherche dans un opéra l'intérêt du poëme[1]. »

« Que de charme dans sa manière de phraser! Que d'adresse à se servir de la voix de tête! Que de tact et de sagesse dans la conception de ses rôles! Que de sensibilité et d'énergie dans l'expression des sentiments dramatiques! Et qu'on ne s'y trompe pas : ce sont ces qualités qui font le grand acteur lyrique de la scène française[2]. »

Duprez fut effectivement et resta un artiste étranger. A part le rôle d'Arnold, il ne se trouva jamais à l'aise dans notre répertoire. Ce sont les partitions italiennes qui offraient à son talent sa véritable expression ; la France ne lui donna pas un rôle comme celui d'Edgar dans la *Lucia*. Voilà pourquoi il saisissait toutes les occasions d'échapper au répertoire français. On lui en fit souvent le reproche, surtout lorsqu'on le voyait composer uniquement de fragments italiens des représentations d'apparat[3].

Malgré sa belle intelligence, ses longues études, ses justes inspirations, Nourrit ne se reposait pas sur ces précieuses ressources. Sa vie fut une vie de labeur; on ne saurait croire combien la composition d'un rôle lui demandait de temps, et tout le travail que lui coûtait cette aisance qu'on admirait en lui. Il avait beau avoir l'habitude du théâtre et des succès, il s'imposait toujours les mêmes préparations. Quand un rôle était passé sur la scène, il ne cessait de le remanier, de le polir. Les jours où il jouait, il venait dans sa

1. M. Henri Blaze de Bury, *Musiciens contemporains*, p. 228.
2. M. Fétis, *Biographie universelle des Musiciens*.
3. Voir la *Revue de Paris*, avril 1841, p. 227.

loge deux heures avant la représentation [1], et là, dans le recueillement, il repassait les endroits importants, difficiles. Il s'arrachait surtout aux distractions du monde réel pour se pénétrer des sentiments du personnage qu'il allait remplir.

Voici la raison de ce travail incessant : Nourrit avait toujours devant les yeux l'idéal. Il se jugeait, non en se comparant aux autres acteurs, mais en confrontant ce qu'il faisait avec le type du beau [2]. Il plaçait si haut ce but qu'il pensait ne l'avoir jamais atteint; au-dessus de cette exécution qui provoquait l'enthousiasme et les applaudissements, il voyait toujours la perfection. De là sa défiance, sa modestie.

Nourrit était l'élève de Talma : il n'avait garde de se départir jamais de la noblesse. Distingué dans ses goûts comme dans sa personne, il était fidèle à sa nature, quand il voulait que les créations de l'art tendissent à élever les sentiments. Dans les rôles de Mazaniello, de Don Juan, d'Éléazar, et même dans celui de Guillaume, du *Philtre*, il a montré comment il savait éviter la vulgarité. C'était là encore un point sur lequel il se rencontrait avec la glorieuse compagne de sa jeunesse et de ses études. « Mme Malibran poétisait Ninetta; elle s'élevait au pathétique le plus admirable dans la scène du signalement, dans le finale de l'arrestation, dans le beau sextuor du jugement [3]. »

1. M. de Boigne, le narrateur fidèle, a mentionné ce petit détail : « Quand Nourrit chantait, il arrivait de bonne heure dans sa loge. » (*Petits mémoires de l'Opéra*, p. 127.)

2. On peut appliquer à Nourrit ce que J. J. Rousseau dit du chanteur Chassé, qui était surtout acteur : « Cet excellent pantomime, en mettant toujours son art au-dessus de lui, et s'efforçant toujours d'y exceller, s'est ainsi mis lui-même au-dessus de ses confrères. » (*Dictionnaire de Musique*, au mot ACTEUR.)

3. M. A. de Pontmartin, *Revue des Deux-Mondes*, 1849, t. I, p. 832.

Certains critiques, épris d'amour pour un réalisme grossier, ont fait un reproche à Nourrit de ne pas avoir rendu la nature telle qu'ils la voyaient, de ne pas avoir donné à l'art la forme qu'ils concevaient. Castil-Blaze ne partageait pas cette opinion : il n'était pas séduit par une *réalité triviale*, et il aimait mieux qu'on versât du côté opposé. « Nourrit se préoccupait sans doute un peu trop de l'idéal; mais après tout, le mal n'est pas grand [1]. » Quel éloge pour l'artiste ! Et combien il a été flatté d'un tel reproche, s'il l'a connu !

Il porta en Italie ses doctrines élevées. Après avoir vu les théâtres lyriques de ce pays, il écrivit plusieurs fois *qu'il y avait quelque chose à faire*. Il assista à la chute d'une pièce de Donizetti, imitée d'un mélodrame de nos boulevards, *la Nonne sanglante*, et il se dit qu'il y avait lieu de donner à l'Italie autre chose que cela. Il caressa l'idée d'enrichir, et même de renouveler la scène italienne, en y introduisant des poëmes moins communs, mieux remplis, plus intéressants. Je rappellerai qu'il ambitionnait comme un magnifique triomphe la gloire de faire applaudir *Don Juan* par le public de Naples.

Le noble but qu'il poursuivait toujours, et dont il jugeait indigne de lui de s'écarter, il ne trouva pas en Italie le moyen je ne dis pas de l'atteindre, mais de s'en approcher. Forcé de se traîner dans le répertoire vulgaire, il éprouvait un grand dégoût, un grand découragement. Les applaudissements ne relevaient point son courage. « Il n'estime pas ce qu'il fait, » écrivait souvent sa femme.

Cet amour du beau dominait chez lui toute autre préoccupation. Chose rare chez un artiste : il ne prisait pas le

1. *Revue de Paris*, octobre 1837, p. 61.

succès en dehors de la dignité de l'art. Loin d'aimer les ovations mensongères, telles que les comprenaient les directeurs de l'Opéra, il n'aimait pas même les applaudissements spontanés, sincères, s'ils ne concordaient pas avec son idéal ; en un mot il voulait faire bien, plus encore que faire de l'effet. En voici un exemple frappant. A son arrivée à Marseille, le mistral lui avait causé un enrouement, dont il n'était pas entièrement débarrassé lorsqu'il parut dans *Guillaume Tell* pour la première fois ; et s'il obtint un brillant accueil, il lui avait fallu manœuvrer avec beaucoup d'adresse. Il annonce ainsi à sa femme une prochaine représentation de la même pièce : « Lundi je rejoue *Guillaume Tell*.... Bien que j'aie produit grand effet dans ce rôle avec d'autres moyens que ceux que j'emploie ordinairement, je serais bien aise de le leur chanter tout à fait à ma fantaisie, dussé-je y perdre quelques applaudissements [1]. » Mais loin de perdre des applaudissements, son triomphe fut plus grand encore que la première fois.

C'est parce qu'il avait ces hautes perspectives, c'est parce qu'il faisait de constants efforts pour imiter le modèle invisible contemplé par son esprit, que la carrière d'Adolphe Nourrit présente une suite non interrompue de progrès. On peut lui appliquer ce qui a été dit de Mme Pasta, avec laquelle il avait plus d'un trait de ressemblance : « Incessamment occupée de l'étude de son art, elle faisait apercevoir des progrès dans chaque rôle nouveau qui lui était confié, et presque à chaque représentation [2]. » S'il eût vécu plus longtemps, combien son talent aurait encore trouvé de faces nouvelles !

1. Lettre du 3 juin 1837.
2. M. Fétis, *Biographie universelle des Musiciens*.

Nourrit n'entendait pas circonscrire son développement dans la sphère des grands rôles qu'il créa en dernier lieu. Dans le public qui juge les arts, il y a aujourd'hui bon nombre de gens qui ne voient le beau que dans le grandiose. En fait de musique théâtrale, ils partent des opéras de Meyerbeer, et il leur faut son patron, ou même sa manière aggravée. Au lieu du chant, le cri ; au lieu du langage contenu de l'orchestre, le bruit; au lieu des gestes mesurés, les contorsions, voilà ce qu'ils veulent : or, c'est là un désir que musiciens et acteurs peuvent assez facilement satisfaire. Nourrit avait vu et secondé la régénération de l'opéra français ; il aimait les partitions riches, le style élevé ; mais il n'avait pas un goût exclusif pour les grandes proportions : il chantait volontiers dans *la Vestale* comme dans *les Huguenots*, dans *la Dame Blanche* comme dans *Guillaume Tell*, dans le *Philtre* comme dans *Robert*.

Nourrit comprenait tous les genres de beauté, et n'en dédaignait aucun. Il appréciait toute musique où il trouvait la juste expression du sentiment. Nous avons vu qu'à l'époque de ses plus grands succès, il avait produit, et devant des auditoires nombreux, les *lieder* de Schubert. Il chantait avec un rare talent de simples romances, lorsque les paroles et la musique avaient subi l'épreuve de son jugement sévère [1]. Fallait-il y mettre de l'esprit, de la grâce, de la délicatesse, du pathétique, il trouvait à merveille l'expression de chacune. Il composait l'exécution de ces petits poëmes comme il composait un rôle : chacun formait un tout, empreint du même caractère, et chaque couplet recevait une nuance finement saisie, de manière à satisfaire en même temps au

1. Il recherchait les paroles composées par Casimir Delavigne, par Scribe.

naturel et à la loi de la variété. Il excellait à diversifier le retour des refrains.

Il avait adopté quelques romances, composées par Rossini, Meyerbeer, Albert Grisar, Panseron, Bruguière, Mlle Loïsa Puget. Il en est qu'il osa chanter sur les théâtres des départements. Mais c'est à celles de Mme Duchambge qu'il donna la préférence, et un pareil interprète contribua beaucoup à leur vogue.

Mme Duchambge, issue de parents riches que la Révolution avait ruinés, était une très-bonne musicienne ; elle avait reçu des leçons de piano du célèbre Dussek. Née avec une âme tendre et mélancolique ; liée avec Cherubini, Auber et un grand nombre d'artistes dans tous les genres, c'est, à la fois, à sa nature, à son éducation et à ses relations, que ses compositions durent ce cachet de distinction qui les recommande. Voilà surtout ce qui leur concilia la sympathie de l'artiste qui les fit valoir.

Mme Duchambge a obtenu dans un genre bien modeste un succès extrêmement honorable. M. Fétis lui a consacré, dans sa *Biographie universelle des Musiciens*, un article flatteur, qui se termine par cette phrase : « Les mélodies de Mme Duchambge se font remarquer par une sensibilité douce et l'élégance de la forme. »

M. Sainte-Beuve, rendant compte de nouvelles poésies de Casimir Delavigne, *Sept Messéniennes nouvelles*, citait la *charmante ballade* du Jeune matelot (*la Brigantine*), et joignait à l'éloge du poëte celui de la musicienne : « Mise en musique, chantée dans les salons, on ne se lasse point de l'entendre : ce qui prouve à l'auteur que la naïveté a bien aussi son prix [1]. »

1. *Le Globe*, 20 mars 1827.

La *Revue de Paris* a payé ce tribut d'éloges au talent de Mme Duchambge : « La supériorité dans tous les genres de composition a droit à des éloges, et mérite la célébrité. Nous n'hésitons donc pas à parler ici du talent fécond, passionné et original de Mme Duchambge, même à propos d'une nouvelle romance intitulée *le Rêve*, dont elle vient de publier la musique.... Un des caractères de ses petites partitions, aujourd'hui sur tous les pianos, c'est qu'on y trouve de la pensée dans chaque note... Mme Duchambge jette plus d'idées dans ses romances que bien des compositeurs n'en ont dépensé dans d'immenses partitions [1]. »

Mme Duchambge a encore obtenu le suffrage de M. Ernest Legouvé : « Mme Duchambge a surtout des qualités de mélodie et une tristesse poétique très-remarquables [2]. »

Enfin M. Henri Blaze de Bury a mentionné d'une manière très-favorable l'auteur de tant d'aimables productions : « Pour s'être tenue loin de la scène, Mme Duchambge n'en a pas moins écrit ces airs empreints de mélancolie et de grâce, qui vous reviennent aux heures de tristesse ; suaves mélodies que chacun aime et que chacun sait par *cœur*, pour me servir d'une expression charmante des enfants. Trouver la voix des larmes et du cœur, c'est là une assez belle tâche pour occuper les loisirs d'une femme [3]. »

Ainsi Mme Duchambge s'est fait remarquer dans un genre qui appelle rarement l'attention de la critique. On me pardonnera, j'espère, de m'être un peu étendu sur l'éloge d'une amie à qui la famille de Nourrit conserve un tendre souvenir; car cette femme excellente n'avait pas seulement de la reconnaissance pour l'artiste qui l'avait produite : elle

1. *Revue de Paris*, mai 1830, p. 124.
2. *Gazette musicale de Paris*, 15 janvier 1837.
3. *Revue des Deux-Mondes*, 1836, t. VIII, p. 625.

lui avait voué une sorte de culte. J'ai cru devoir à la mémoire d'Adolphe Nourrit de rappeler avec distinction le nom d'une femme pour laquelle il avait autant d'affection que d'estime.

Adolphe Nourrit se donnait tout entier à son art ; son dévouement était de tous les instants. Dans une représentation, les artistes italiens se réservent pour les moments importants : ils n'interviennent que dans les morceaux d'apparat, les seuls d'ailleurs que le public écoute. « Rubini, il faut bien le dire, ne chante que des cavatines et des duos ; aux trios il se ménage, et dans les morceaux d'ensemble il s'esquive : il ouvre de temps en temps la bouche, mais plutôt pour faire comme ses camarades que pour émettre un son [1]. » Ainsi les Italiens ne connaissent pas ce courage héroïque d'un chanteur qui, dans les morceaux d'ensemble, tient tête aux chœurs et à l'orchestre, qui même supporte tout le poids d'une pièce, comme Nourrit dans *Robert* [2].

Ce dévouement parut quelquefois exagéré. Après avoir assisté à une représentation des *Huguenots*, Mme Malibran reprochait à Nourrit de se livrer à son rôle avec trop d'abandon, reproche que, par parenthèse, on pouvait bien retorquer contre elle. Je rappellerai encore ces chants nationaux de 1830, cette sorte de mission patriotique qu'il prêcha sur les différents théâtres : c'était là se prodiguer jusqu'au sacrifice.

J'ai parlé de l'ardeur pour ainsi dire fébrile avec laquelle

1. *Revue de Paris*, février 1840, p. 146.

2. Madame Nourrit en voulait un peu au rôle si fatigant de Robert. Ayant reçu, à Naples, des détails sur le début de Mario à l'Opéra, elle écrivait : « Mario se ménage, et ne joue *Robert* que tous les huit jours. Il a raison : il a une voix fraîche ; il la perdrait vite s'il jouait souvent *Robert*. » (Lettre du 7 février 1839.)

il s'était livré à de nouvelles études vocales sous la direction de Donizetti. Il reconnut l'excès à la fatigue qu'il éprouva souvent. On voit dans une de ses lettres que sa femme, nouvellement arrivée à Naples, cherchait à tempérer ce zèle. « Quand je veux trop faire, Adèle est là pour me rappeler à la modération [1]. »

Halévy rapporte une des dernières conversations de Nourrit. On y voit ce mot de désolation : « J'ai tout donné à l'art, qui me trahit aujourd'hui [2] ! »

Nourrit avait à l'Opéra une grande position, que lui donnait la considération générale plus encore que son titre de premier sujet. Il était essentiel à ce théâtre, non pas seulement pour la manière dont il remplissait l'emploi dont il était chargé, mais pour les services qu'il rendait à tout ce qui l'entourait. Son action était immense quand on montait un grand opéra. Ce n'était pas assez pour lui d'approfondir son rôle : il soumettait tout l'ouvrage à un examen sévère. Des défauts se révélaient successivement, et il indiquait les moyens d'y remédier. Son intelligence embrassait tous les détails. Il donnait son avis au poëte sur une situation, sur un trait de caractère, sur un vers peu favorable à la musique; au compositeur sur telle phrase musicale, sur l'effet d'un accompagnement; à ses camarades sur une inflexion de voix, un geste, sur la place qu'ils devaient occuper; au metteur en scène sur le choix des costumes. Ses lumières et sa bonne volonté étaient toujours à la disposition de tous. Ce qu'il voulait, ce n'était pas son propre succès, mais le succès de l'ouvrage, le succès de toute la troupe, l'intérêt de l'art, la prospérité du théâtre.

1. Lettre de Naples, 26 juillet 1838 (à son beau-frère).
2. *Derniers souvenirs et portraits*, p. 200.

Le presse a dit bien des fois quel cas les librettistes et les compositeurs faisaient des conseils de Nourrit. Son instruction, son goût, sa profonde connaissance de la scène, étaient mis à contribution; souvent il prenait l'initiative. Recueillons quelques témoignages.

Halévy a écrit, à propos de *la Juive :* « Nourrit nous donna d'excellents conseils [1]. »

« Les auteurs dramatiques, les compositeurs, les décorateurs, s'applaudissaient presque toujours de l'avoir consulté [2]. »

« Aux études approfondies qu'il avait faites de son art, Nourrit joignait des connaissances littéraires et philosophiques. Il possédait une bonne organisation musicale, un instinct dramatique, un goût précieux. Les auteurs n'avaient qu'à se louer de ses observations; il a souvent conseillé des changements très-heureux dans le livret comme dans la partition des opéras mis en scène avec sa coopération [3]. »

Lorsque cette influence salutaire vint à cesser, les pièces nouvelles n'eurent plus ni les mêmes qualités, ni le même succès. En signalant cette différence, M. Théodore Anne a fait ressortir l'importance du concours de Nourrit :

1. *Derniers souvenirs et portraits*, p. 167.

2. Fabien Pillet, *Biographie universelle* (Supplément).

3. Castil-Blaze, *Revue de Paris*, mars 1839, p. 287. — Encore quelques citations. « Nourrit donnait aux auteurs d'excellents conseils, remaniait, au besoin, des tirades et des scènes entières. » (*Journal général de France*, 1er avril 1839.) « Nourrit s'était créé à l'Opéra une position à part.... S'il s'agissait d'un conseil à donner, d'une mesure à prendre, il intervenait aussitôt, et son influence se faisait sentir en toute occasion. Nourrit était le souverain de cet empire. » (M. Henri Blaze de Bury, *Musiciens contemporains*, p. 229.) « Nourrit, éloigné par des circonstances fatales de ce théâtre de l'Opéra, pour lequel il avait tant fait, non-seulement comme chanteur, mais encore comme inspirateur et conseiller des librettistes et des compositeurs, etc. » (M. Alexis Azevedo, *l'Opinion nationale*, 27 décembre 1864.)

« Voyez le répertoire de Nourrit : comme toutes ces pièces ont une liaison, qui n'existe pas dans les autres; comme Nourrit opposait une digue puissante au mauvais goût; comme il savait faire comprendre aux auteurs ses idées, qui toujours avaient une portée excellente. Ainsi *la Juive*, comme poëme, n'était pas, dans son origine, ce que vous la voyez aujourd'hui : Nourrit a fait effacer beaucoup de choses; il les a remplacées par de meilleures idées; et si, aujourd'hui qu'il n'est plus là avec le prestige de son talent pour dissimuler toute la fausseté du rôle d'Éléazar, vous vous étonnez d'avoir été, à l'origine, séduit par ce caractère, qu'eût-ce été si Nourrit eût accepté le rôle tel qu'on le lui apportait, sans y rien retrancher, et sans y rien ajouter? De même pour les *Huguenots*[1].... » Le rédacteur signale ensuite les vices du livret de *Guido et Ginevra*, privé de la collaboration de Nourrit.

La troupe de l'Opéra profita d'un tel modèle pendant tout le temps qu'elle l'eut sous les yeux. L'exemple et les conseils du premier sujet contribuaient puissamment à ce bel ensemble si admiré. Dans ses tournées, Nourrit exerçait une pareille influence. La chaleur de sa parole, de son action, se communiquait à tous ceux qui étaient avec lui sur la scène. On remarquait à Bruxelles combien Mme Stoltz avait gagné à sa présence. A Rouen[2], à Marseille, à Lyon, à Toulouse, on trouvait que son élan irrésistible entraînait tout autour de lui.

1. *La France*, 3 décembre 1838.

2. « Ce que nous dirons, parce que c'est un fait qu'on ne saurait trop constater, c'est l'influence de cet énorme talent sur les autres artistes dont il se trouve entouré : loin de les éclipser, il semble les mettre en lumière. » (*L'Écho de Rouen*, 25 juin 1836.) C'est là un éloge magnifique, parce que ce mérite est bien rare.

Malgré la brièveté de son séjour à Naples et le petit nombre de ses rôles, sa présence au théâtre ne fut pas sans influence. Des artistes de Saint-Charles, très-sensibles et très-intelligents, trouvaient leur art agrandi par l'importance que Nourrit donnait à son jeu. L'un d'eux avouait, avec une modestie délicate, que jusqu'alors les ténors n'avaient pas compris le rôle de Pollion (dans *Norma*). Il n'est pas douteux que, si Nourrit fût resté quelques années à Naples, il aurait opéré une révolution dans le drame lyrique. Déjà les gens instruits comprenaient ce qui manquait à leur théâtre. L'artiste le constatait avec bonheur : « Je suis très-reconnaissant de l'accueil qu'il (le parterre napolitain) me fait.... Déjà les journaux demandent aux chanteurs d'avoir le sens commun, et de ne pas sacrifier à la musique tout l'intérêt du drame[1]. »

Nourrit commençait même à faire école : un chanteur distingué et fort applaudi, qui était estimé et aimé de tous à Naples, Bassadonna, fut particulièrement frappé de cette révélation d'un nouvel art. Je ne puis mieux faire que de transcrire un passage d'une lettre de Naples, qui m'a été récemment écrite par une personne liée avec Bassadonna : « Pour lui Nourrit était le plus grand artiste qu'il eût connu au théâtre. Son enthousiasme était tel qu'il répétait souvent avec une franchise charmante : *Avant d'avoir vu Nourrit, je n'étais qu'un chanteur : c'est lui qui m'a fait artiste.* Après la mort de notre ami, Bassadonna voulut jouer le *Giuramento ;* et, quand il parvenait à rendre quelques passages selon les intentions de Nourrit, il sortait du théâtre tout triomphant, et demandait à ses amis : *N'est-ce pas que, dans telle scène, j'ai reproduit un peu Nourrit*[2] *?* »

1. Lettre du 22 décembre 1838.

2. Mlle Méquillet, qui, à cette époque, chanta à Saint-Charles avec

On voit que partout Adolphe Nourrit exerçait autour de lui une action salutaire. Il était l'âme de l'Opéra : la vie s'en retira peu à peu lorsqu'il l'eut quitté. Tout le monde comprend à présent qu'il donnait à ce théâtre autre chose que son chant : il était un conseiller, un correcteur, une lumière, un inspirateur, un exemple.

Quelle influence un grand artiste peut-il avoir sur le sort des pièces où il joue ! Il est impossible que cette manière de rendre avec vérité un personnage essentiel, de colorer un rôle par le chant et par l'action, et lui donner de l'intérêt dans ses moindres parties, ne rende pas le public favorable à l'ouvrage. Est-il vrai que les ténors font le succès des opéras? M. Berlioz le dit[1]; mais, sans aller jusque-là, on peut affirmer qu'ils y contribuent puissamment. Comprendrait-on que, par un pur effet du hasard, Nourrit eût eu cette suite de bonnes chances, tandis que son successeur n'aurait rencontré que de mauvaises pièces? Je sais qu'ici la puissance d'un talent supérieur a des bornes : il peut donner à une médiocrité quelques mouvements galvaniques, mais non pas la vie. Par contre, une exécution insuffisante ne permet pas à la pensée du compositeur d'arriver jusqu'au public. Figurez-vous de beaux vers écorchés par un lecteur : sans doute les connaisseurs pénétreront le mérite du poëte, et le venge-

Bassadonna, m'a dit que la voix de ce chanteur était fatiguée, et qu'il n'était plus applaudi comme autrefois. Mais, transformé par la vue de Nourrit, il mit dans ses rôles des intentions dramatiques toutes nouvelles, et par là retrouva le succès. Il mourut à Rio-Janeiro en 1850. M. Fétis, qui fut en relation avec cet artiste, lui a consacré une notice fort intéressante. Il fait de lui ce bel éloge : « Ténor très-distingué de la bonne école, un des derniers chanteurs dramatiques qui conservèrent les traditions de l'ancien art du chant en Italie. » (*Biographie universelle des Musiciens.*)

1. « Le ténor a le droit de vie et de mort sur les œuvres qu'il chante. » (*Les Soirées de l'Orchestre*, p. 67.)

ront tout bas de son bourreau; mais auprès du grand nombre, l'œuvre succombera, par la faute du travestissement.

Le poëte imprime ses vers, le peintre expose son tableau, le sculpteur sa statue : ils s'adressent à leurs juges sans intermédiaire, sans truchement. C'est un grand désavantage pour la musique d'avoir besoin d'un interprète, car l'interprète risque d'affaiblir, de défigurer la pensée. Mais une belle exécution est pour moitié dans le succès. Qui peut affirmer que *Robert le Diable* aurait eu cette haute fortune sans Nourrit et Levasseur? Je rappellerai de nouveau la résurrection de l'opéra de *Norma*, à Naples, grâce à la baguette magique de Nourrit. Malgré la belle inspiration des mélodies de Schubert, il leur faut un chanteur à qui le musicien ait communiqué son inspiration : après Nourrit, on ne les a plus guère entendues.

Qu'on m'explique pourquoi Halévy, dont le talent était dans toute sa séve en 1835, n'a pu retrouver le succès de *la Juive;* que dis-je? pourquoi aucun de ses opéras postérieurs n'est resté au répertoire ? Il faut croire nécessairement que, chez nous, toute l'habileté d'un chanteur ne suffit pas pour recommander, pour soutenir une œuvre musicale et dramatique à la fois, une œuvre de longue haleine, où les passions doivent intéresser par la variété de leur langage, par l'accent du cœur et la chaleur de l'action.

Il est une chose qu'il faut bien remarquer : une mauvaise exécution ne déconsidère point un opéra consacré par le succès; elle ne fait tort qu'aux interprètes. Mais une pièce qui fait sa première apparition ne peut triompher de l'insuffisance des exécutants. Il est extrêmement rare qu'un ouvrage, condamné dans sa nouveauté, ait pu se relever dans la suite.

La plupart des opéras dans lesquels Nourrit créa le rôle

principal, ont vécu ; ils sont encore aujourd'hui l'honneur du répertoire et la ressource du théâtre. Et l'on observa que ces diverses créations marquaient un progrès constant : après seize années, Nourrit se retira venant de jouer *les Huguenots*, c'est-à-dire de donner la mesure la plus grande de son talent. Duprez n'eut pas cet avantage. Il est permis de reproduire la conclusion sommaire d'un des journaux qui accueillirent ses débuts avec le plus d'enthousiasme : « C'est dans *Guillaume Tell* que Duprez s'est révélé tout entier, et depuis, Arnold demeure toujours son plus beau rôle[1]. » Cela était encore vrai dix ans plus tard[2].

Adolphe Nourrit a laissé dans les esprits et dans les cœurs un souvenir qui ne ressemble à aucun autre. On était subjugué par la puissance sympathique de son talent. Lorsque les situations exigeaient de l'artiste ses grands effets, il s'emparait des spectateurs, qui véritablement ne s'appartenaient plus. On peut dire d'un tel interprète ce que Voltaire a dit du poëte : « Le potier, qui donne à son gré des formes à l'argile, n'est qu'une faible image du grand poëte qui tourne comme il veut nos idées et nos passions[3]. »

Par ce que j'ai raconté précédemment, par le témoignage des journaux que je transcrirai plus loin, on a vu et l'on verra la vive impression produite partout par notre tragédien-chanteur. Je vais simplement ici mentionner quelques effets particulièrement frappants.

Un Anglais, à moitié Français, que je revis au Havre dans

1. *Revue de Paris*, juillet 1838, p. 294.

2. A plus forte raison ; car un rédacteur, comparant la carrière des deux artistes sous le rapport de la fatigue et de la durée, a dit : « Duprez n'a pas eu (comme Nourrit en 1830) de chants de circonstance à faire valoir, et sa voix n'a duré que deux ans. » (M. Théodore Anne, *Revue et Gazette des Théâtres*, 5 juillet 1860.)

3. Préface des *Guèbres*.

un voyage qu'il y fit en 1865, me parla des représentations de *Robert le Diable* données à Londres en 1832. Il avait été lié avec Nourrit, et l'avait beaucoup vu pendant cette excursion. Il me dit que notre artiste avait fait une grande sensation dans *Robert* : les Anglais lui trouvaient les qualités qu'ils admirent dans les interprètes célèbres d'*Hamlet*. Nourrit était fort sensible à un pareil accueil; la chaleur de ces démonstrations le frappait beaucoup, et il disait à son ami : « Voilà des gens qui ont de l'enthousiasme plus que nos auditeurs de Paris[1] ! »

Je ne redirai pas l'effet qu'il produisait à Paris dans ses grands rôles : ce souvenir est bien présent à l'esprit des contemporains. Sa tournée de cinq mois dans les départements du midi excita des transports tout nouveaux pour les spectateurs : on jugera de leur enthousiasme par le témoignage de leurs journaux. Ajoutons que ces auditeurs si impressionnables n'ont pas perdu la mémoire de ces magnifiques soirées.

A Milan, le triomphe que Nourrit obtint dans le salon de Rossini, de la part de juges qu'il redoutait beaucoup, fut tel que sa modestie dut en convenir. A Naples, il fit véritablement des merveilles, si l'on songe comment, avec des rôles secondaires, il gagna un public qui était en défiance. J'ai dit que, dans le *Giuramento*, Mme Salvi-Speck frissonnait et se troublait aux menaces d'un homme en proie à une jalousie furieuse, et qu'elle avait besoin d'être rassurée par son mari. J'ai cité l'exclamation de cette Napolitaine qui, voyant Viscardo frapper son amante, croyait à un meurtre véritable[2].

1. Ce narrateur plein de finesse nous faisait remarquer ce trait de caractère des Anglais, auxquels les Français reprochent, et non sans raison, leur flegme sur d'autres points.

2. Je rappelle le succès de son premier début : « Nourrit a été rap-

Un jour, la célèbre Clairon, jouant le rôle d'Ariane dans une de nos provinces méridionales, obtint un semblable triomphe. « Dans la scène où Ariane cherche avec sa confidente quelle peut être sa rivale, à ce vers : *Est-ce Mégiste, Églé, qui les rend infidèles?* l'actrice vit un homme qui, les yeux en larmes, se penchait vers elle, et lui criait d'une voix étouffée : *C'est Phèdre, c'est Phèdre!* C'est bien là le cri de la nature qui applaudit à la perfection de l'art[1]. »

Nourrit produisait ses effets les plus saisissants quand il faisait parler l'amour de la patrie, ou la piété filiale, ou la tendresse paternelle, ou le sentiment religieux. Le sacrifice au devoir, le dévouement du martyre, donnaient à son talent de merveilleuses inspirations.

J'ai dit qu'après la Révolution de 1830, Nourrit prêcha à sa manière en faveur de la royauté nouvelle. On le vit, dans la même soirée, chanter *la Parisienne* sur quatre scènes différentes. « Rien n'égalait l'émotion des spectateurs, qui se levaient en poussant des cris d'applaudissement et de patriotisme, lorsque, agitant son drapeau tricolore, il entonnait l'hymne de victoire, ou pleurait sur des morts héroïques. On n'a pas oublié qu'il faillit y perdre la voix, et expia ses chants énergiques par une longue maladie[2]. » Je rappelle, comme une des plus puissantes manifestations de son talent inspiré, la cérémonie funèbre qui eut lieu au Panthéon[3] en juillet 1831. J'emprunte quelques lignes au même journal. On venait de chanter à l'unisson *la Marseillaise* et

pelé sept fois dans le cours des trois actes. » (*Le Ménestrel*, 9 décembre 1838.)

1. Marmontel, *Éléments de Littérature*, article DÉCLAMATION.
2. M. Charles Merruau, *le Temps*, 23 mars 1837.
3. Voir t. I, p. 81.

les premiers couplets de *la Parisienne*. « Alors Nourrit, demandant le silence du chœur, chanta seul, avec toute son âme, le couplet qui commence ainsi : *Tambours, du convoi de nos frères Roulez le funèbre signal.* Le peuple fit silence, puis l'émotion fut universelle et profonde ; et à ces mots : *Panthéon, reçois leur mémoire!* il y eut un mouvement électrique, qui ressemblait à l'enthousiasme. Le chanteur était oublié ! »

Vers la fin d'août 1830, Nourrit chantait *la Muette de Portici* à Bruxelles. Le duo : *Amour sacré de la patrie*, produisit un effet foudroyant. Ce fut pour les Belges comme un appel aux armes : quelques jours après, une insurrection et une révolution avaient lieu.

Pour expression de la tendresse filiale, je citerai surtout le trio de *Guillaume Tell*. J'ai constaté par assez de témoignages la profonde émotion produite par des accents pathétiques tels qu'on n'en avait jamais entendu. Et dans le rôle de Robert, comme Nourrit exprimait d'une manière touchante le même sentiment ! Comme on voyait cette violente nature s'adoucir au souvenir de sa mère !

Dans *la Juive*, l'amour paternel trouvait son expression. On ne peut rien imaginer de plus tendre, de plus touchant, que la manière dont Nourrit chantait le grand air qui termine le quatrième acte. Son âme l'avait conçu ; c'était pour ainsi dire son âme qui l'exécutait.

Les idées religieuses avaient pris une grande place dans l'esprit de Nourrit, et elles entraient pour beaucoup dans ses préoccupations artistiques. C'est par le rôle de Polyeucte qu'il avait voulu se révéler à Naples. Ceux qui l'entendirent chanter des morceaux de cette partition, et sa femme elle-même, bien que partageant d'ordinaire ses défiances, ne doutaient pas de l'immense succès qu'il devait obtenir dans cet

ouvrage. Le rôle aurait été encore plus grand s'il avait pu le dessiner pour notre Académie de Musique.

Dans le rôle de Raoul, des *Huguenots*, deux sentiments sont en jeu, l'amour et la piété. Nourrit était admirable par la manière dont il accusait diversement l'un et l'autre : c'étaient deux voix, deux accents, deux personnages.

Nourrit n'a joué que cinq fois le rôle de Stradella, et bien peu de ses contemporains l'ont entendu dans cette pièce. Il n'a donc pas recueilli de cette dernière création la gloire méritée. Les journaux ont été unanimes pour proclamer la hauteur de son inspiration pathétique dans la scène de l'église. « Personne, après la répétition générale, ne pouvait croire à l'effet de cette scène. L'élan de l'acteur et sa passion puissante peuvent seuls expliquer les applaudissements qui ont retenti surtout à la dernière représentation [1]. »

Mais c'est surtout dans *Robert le Diable*, et surtout vers la fin de sa carrière, que son art donna au sentiment religieux, dans cet ouvrage, l'expression la plus forte. On connaît le dernier acte, acte si magnifique : c'est là que l'artiste portait au comble la terreur et la pitié. Ramené par le bon génie qu'on nomme Alice, et tout à fait vaincu par le châtiment céleste qui vient de frapper Bertram, le Robert interprété par Nourrit remuait les cœurs jusqu'aux fibres les plus intimes.

Écoutons les derniers témoins de cette scène sublime :

« Arrivons au cinquième acte (de *Robert*). Ici toutes les paroles sont impuissantes, tous les mots sont faibles et décolorés, toutes les images sont pâles : il faut voir pour com-

1. *L'Observateur* (Bruxelles), 6 avril 1837, d'après un journal de Paris, que je crois être le *Courrier français*. — « Nourrit, devant son lutrin, au-dessus du peuple prosterné, a été sublime. » (M. Joseph Mainzer, *le National de* 1834, 6 mars 1837.)

prendre. Oh! Nourrit possède un bien grand génie, une bien grande puissance, pour produire un effet aussi magique, et faire croire à une fable aussi grossière que celle-là. Eh bien, pourtant, nous avons cru à la réalité de cette fiction, et pour nous les flammes de l'enfer ont existé, et Bertram a été Satan. Mais, je le répète, ces choses ne peuvent se dire : allez voir *Robert*, allez voir Nourrit au cinquième acte, et si vous n'en sortez pas pulvérisé, anéanti, vous pourrez dire que vous n'avez pas d'âme, ou que votre cœur est cuirassé d'une triple enveloppe d'airain [1]. »

Un autre journal redit aussi l'impression extraordinaire produite par cette dernière scène : « Le trio finissait, la lutte était au comble, la grande voix jeta sa dernière note, car il n'y eut qu'une seule voix dans ce trio.... A cet instant, Bertram disparaissait dans les flammes; un homme, les yeux hagards, le front livide et vert, regardait avec épouvante la place où son père venait de disparaître; le parterre, les loges, les galeries, étaient suspendus sur cet homme, personnification vivante du cinquième acte de *Robert*, sur cet homme qui m'avait fait rêver de l'enfer et du ciel, sur cet homme à la voix galvanique et puissante, sur ce tragédien sublime qu'on nomme simplement.... Nourrit [2]! »

J'ai rapporté, d'après un journal de Marseille, qu'à la première représentation, les musiciens de l'orchestre furent transportés au point d'oublier leur cahier et de s'arrêter [3].

Toulouse partagea cette admiration. « Lorsque Robert tient dans ses mains le testament que lui a remis Alice, M. Nourrit a triomphé avec un rare bonheur des difficultés dramatiques que présente cette scène fort longue. Quelle

1. *L'Avant-Scène*, 4 juin 1837 (Marseille).
2. *Le Sémaphore de Marseille*, 8 juin 1837.
3. Voir t. I, p. 306.

horreur dans son regard ! quelle indignation dans tous ses mouvements ! Il a été sublime surtout au moment où Bertram est englouti et disparaît : jamais Talma n'a mieux exprimé l'effroi, l'épouvante convulsive, le désordre de tous les sens [1]. »

En 1838, le début de Mario rappelait à M. Théodore Anne le créateur du rôle. « Ce cri de désespoir au cinquième acte : *Si je pouvais prier !* cette exclamation de repentir adressée au ciel, qui l'entend, et qui enfin termine la lutte ; ce *Prenez pitié de moi !* agonie de la puissance satanique, tout cela, avec Nourrit, vous saisissait, vous tenait en émoi [2]. »

Voici un triomphe d'un nouveau genre. Tout le monde se souvient avec quel accent pénétrant Nourrit disait cette phrase : *Si je pouvais prier !* Un spectateur l'entendit un jour avec une telle émotion qu'une grande résolution en fut la suite. En voyant ce retour d'un pécheur endurci, il voulut l'imiter, et il écrivit à l'artiste pour lui annoncer, en le remerciant, le résultat qu'il avait produit. Ainsi, par le prestige de l'illusion, un chrétien indifférent retrouva la foi. On peut rapprocher de cette conversion, opérée par l'art, ce mot que nous avons rapporté, d'un auditeur, qui, profondément ébranlé par la mélodie de Schubert, *les Astres*, chantée par Nourrit, avait dit : « Cela fait croire en Dieu [3]. »

Adolphe Nourrit occupe une place à part dans l'histoire de notre théâtre, une place qu'on ne peut lui contester et qu'il ne peut perdre : il a créé chez nous le chant tragique,

1. *France méridionale*, 10 septembre 1837. — Voir, par le témoignage d'un autre journal (t. I, p. 328), l'immense effet que Nourrit produisit à Toulouse dans le rôle de Robert.

2. *La France*, 3 décembre 1838.

3. Voir ci-dessus, p. 29.

et nul n'a réalisé comme lui l'accord de la musique et du drame. C'est un mérite remarquable qu'on a proclamé bien des fois.

« M. Nourrit est du petit nombre des artistes qui font époque, et qui manquent toujours au théâtre où ils ont paru[1]. »

« Nourrit est le Talma de la tragédie chantée, et ce sera un de ses plus éclatants titres de gloire dans l'avenir d'avoir ouvert à l'Opéra l'exemple des inspirations dramatiques[2]. »

Le talent de Nourrit était comme la résultante de ses nombreuses et très-diverses qualités. Pareillement, la vive impression des auditeurs était pour ainsi dire la consonnance de toutes les cordes qu'il faisait vibrer. Encore une fois, c'est par l'effet général qu'il produisait que Nourrit ne doit craindre aucune comparaison. Duprez le cédait à Rubini, mais Rubini ne l'emportait pas sur Nourrit. Il est incontestable que ce dernier réunissait le plus complétement l'ensemble des mérites qui constituent l'artiste lyrique.

La fin de ce volume sera consacrée à la réunion d'honorables témoignages par lesquels la presse a immortalisé le nom d'Adolphe Nourrit. Consignons ici quelques éloges qui sortent des banalités, et qui marquent l'individualité du grand artiste.

« Après la retraite de son père, Adolphe Nourrit resta seul chargé de l'emploi de premier ténor. Pendant dix ans, il porta le poids d'une si grande responsabilité, et n'en fut pas accablé, quoique cette époque, la plus importante de l'Opéra moderne, lui ait offert plus d'un écueil.... Il créa tous les rôles principaux de ces belles partitions (de *Moïse*

1. *Journal général de France*, 9 mars 1838.
2. *Revue du Midi* (Toulouse), 3 septembre 1837.

aux *Huguenots*), en saisit les nuances avec une merveilleuse intelligence, et leur donna si bien le caractère de la vérité dramatique, qu'il ne semblait pas que ces rôles pussent être compris d'une autre manière[1]. »

Le Moniteur disait de cet artiste, après sa représentation de retraite (7 avril 1837) : « L'élève de Garcia, qui, durant quatorze années, remit ou établit, avec une supériorité prodigieuse, vingt-cinq rôles importants. »

« Nourrit, l'une des gloires les plus populaires de la France, l'idole d'une nation, l'apôtre des nobles passions et des vertus civiques[2]. »

Hippolyte Fortoul a loué Nourrit de la manière la plus glorieuse et la plus solide. Voilà ce qu'il écrivait après sa représentation de retraite : « Adolphe Nourrit n'est point un artiste ordinaire ; ce n'est pas seulement à sa voix, au parti qu'il en avait tiré, au charme de sa méthode, à la pureté de son goût, à la puissance dramatique de son jeu, que nous donnons aujourd'hui nos regrets. Nourrit s'était placé, par la force de son intelligence et de sa sensibilité, au nombre des artistes créateurs ; il ne se bornait pas à chanter parfaitement son rôle, il créait vraiment le personnage qu'il devait représenter ; il donnait à l'idéal du compositeur le corps, la voix et l'accent que le compositeur avait oublié de lui donner ; il inventait la forme visible de l'œuvre du musicien ; il s'élevait aussi haut que lui par l'inspiration[3]. »

Le même critique, entrevoyant l'abaissement de l'art français, disait, après le premier début de Duprez : « Il ne s'agit pas seulement ici de la rivalité de deux hommes et de deux talents, mais bien du sort de notre musique : c'est le

1. M. Fétis, *Biographie universelle des Musiciens*.
2. *Revue du Lyonnais*, mars 1839.
3. *Le Monde*, 3 avril 1837.

génie français qui est en cause dans cette affaire. Si Duprez règne seul à l'Opéra, l'essor que la musique semblait prendre depuis quelques années est à jamais interrompu; nous aurons sur la scène française de la musique brillante, mais plus de musique expressive; le souffle de notre poésie nationale sera étouffé sous les fleurs de l'art étranger [1]. »

La dernière représentation de l'artiste inspirait à M. Charles Merruau ce souvenir, qui reproduit ses qualités brillantes : « Cette longue série de triomphes, ces rôles nombreux et créés avec tant de supériorité, cette perfection du détail et cette pensée profonde qui présidait à l'ensemble, cette union si heureuse des anciennes traditions et des progrès de l'art, ce jeu élégant et distingué, cette révélation, dans chaque geste, dans chaque accent de la voix, de l'âme du poëte, de la passion de l'artiste, du caractère élevé de l'homme, de l'ingénieux travail de l'homme d'esprit, tout cela ne saurait être en un instant oublié [2]. »

Un journal de province apprécia d'une manière remarquable le talent de Nourrit. « Représentez-vous en effet la voix la plus vibrante, l'articulation la plus nette, le sentiment musical le plus profond, l'intelligence la plus exacte de toutes les ressources de l'art, la science la mieux étudiée des oppositions de nuances, des sons les plus purs et les mieux filés, de l'accentuation la plus pénétrante, et, pardessus tout cela, le jeu de physionomie le plus expressif, le maintien le plus noble, l'âme la plus ardente, la dignité la moins prétentieuse et la plus vraie [3]. »

Je veux encore ajouter quelques phrases extraites de la brochure de M. Alphonse Dupasquier, dans laquelle tant

1. *Le Monde*, 24 avril 1837.
2. *Le Temps*, 20 avril 1837.
3. *La France méridionale* (Toulouse), 31 août 1837.

de bonne critique est alliée à tant de sympathie : « Nourrit possédait tout ce qu'il est permis de désirer dans un chanteur : c'était un artiste complet. On trouvera, on a trouvé, des chanteurs d'un grand talent : Nourrit n'a pas été, il ne sera pas remplacé ! Mais ce qui est plus que le talent, Nourrit avait le génie de l'art : c'était une de ces intelligences rares que Dieu doua de la puissance de créer. Nourrit pouvait perdre sa voix, et rester au premier rang parmi les hommes supérieurs de l'époque [1]. »

Terminons par quelques hommages rendus dans l'intimité.

Liszt est un des artistes qui sentirent pour Adolphe Nourrit la plus tendre inclination. On m'a communiqué plusieurs de ses lettres, qui renferment, à côté de choses très-affectueuses, les éloges les plus glorieux. Je transcrirai quelques lignes : « Parlons plutôt de vous, mon noble ami, si richement doué d'en haut, de vous, artiste sympathique, profond et compréhensif, que ni le ridicule, ni la calomnie, ni la haine n'ont jamais pu atteindre [2]. » L'illuste correspondant finit par un trait de modestie exagérée : « Il y a un mot de vous qui me revient souvent à l'esprit : *Tâchons, mon ami, de rallier les sympathies éparses*, me disiez-vous un jour. Je ne sais pourquoi cela m'est resté. Je me le redis fréquemment en songeant à vous, à nos *Astres*, à la vie qui s'en va, et où vous laisserez une belle et noble trace.... Et moi, rien ! »

Personne n'a plus admiré Adolphe Nourrit que Meyerbeer, et son admiration s'est exprimée avec une chaleur dont il y a lieu d'être surpris. On dispense volontiers

1. *Adolphe Nourrit, Pianto*, p. 18. (Lyon, 1839.)
2. Lettre de Gênes, 9 juillet 1838.

d'une pareille délicatesse les talents de premier ordre : il semble qu'on leur doive tout, et qu'ils ne doivent rien ; on loue leur générosité pour peu qu'ils reconnaissent un concours prêté. Je suis heureux de pouvoir rendre un nouveau genre d'hommage au maître immortel chez qui la noblesse du cœur égalait la hauteur du génie.

Je lis dans une première lettre : « *Nos* [1] Huguenots (car vous avez fait plus pour eux que leurs auteurs) auront servi, j'espère, à cimenter entre nous une bonne et loyale amitié à toute épreuve [2]. »

Une seconde lettre commence ainsi : *Mon cher et illustre Adolphe !* En mai 1837, Nourrit chantait à Marseille. Meyerbeer avait fait, pour Duprez, une nouvelle *strette* à l'air du cinquième acte des *Huguenots*, et il la proposait au créateur du rôle. C'est dans cette circonstance qu'il écrivit à Nourrit une lettre qu'on lira en entier, et dont, pour le moment, je me contente d'extraire cette phrase magnifique : « Je serais bien heureux si dans cette belle et poétique ville de Marseille (où l'on a accueilli avec tant de bienveillance *Robert le Diable*), *les Huguenots* pouvaient se montrer pour la première fois sous l'égide de ce sublime interprète qui, par la manière dont il a créé le rôle de Raoul, est devenu le second père de cet ouvrage, qui lui doit son succès plus qu'à l'auteur [3]. »

Dans les derniers temps de sa vie, Meyerbeer, à qui l'on avait parlé des enfants de Nourrit, désira les connaître. Il accueillit Robert Nourrit avec un intérêt sympathique, et apprit non sans émotion les détails que le jeune homme lui donna sur les causes de la retraite de son père, causes igno-

1. Je souligne exactement comme le fait Meyerbeer.
2. Paris, 1er janvier 1837.
3. Paris, 31 mai 1837.

rées du plus grand nombre, dissimulées par quelques-uns. Il alla plusieurs fois visiter une des filles de Nourrit, mariée à un de nos violoncellistes distingués, madame Lebouc, qui a reçu de son père comme un héritage le culte et l'intelligence de l'art musical. Un jour elle montra au maestro le portrait d'Adolphe Nourrit, associé à celui des plus célèbres musiciens, et lui signala une lacune, qu'elle le pria de combler. Meyerbeer fut flatté de ce désir, et il envoya à la fille de Nourrit une très-belle photographie, à laquelle il avait ajouté les lignes suivantes, aussi honorables pour celui qui les a écrites que pour celui qu'elles rappellent : *Hommage à Madame Lebouc, la fille de mon illustre ami Adolphe Nourrit, le grand artiste, le noble cœur, auquel je dois une éternelle reconnaissance pour ses créations des rôles de Robert et de Raoul.* GIACOMO MEYERBEER.

CHAPITRE VIII.

ADOLPHE NOURRIT; SON CARACTÈRE.

La vie d'Adolphe Nourrit, que j'ai racontée, et sa correspondance, dans laquelle il se peint lui-même, pourraient suffire pour faire connaître son noble caractère. Je dois cependant parler séparément de ses qualités morales, ne fût-ce que pour signaler l'alliance intime qui existait entre l'homme et l'artiste, et ce que chez Nourrit le talent devait au cœur. Je révélerai quelques faits inconnus, et ces traits nouveaux, ajoutés à cette belle image, la rendront plus ressemblante.

Le trait prédominant du caractère de Nourrit, c'était la bonté[1], la bonté dans toutes ses applications, dans toutes ses nuances. Au moral comme au physique, il avait quelque chose de féminin : c'était là un charme et une puissance; c'était aussi une cause de faiblesse; c'était quelquefois un inconvénient, car lorsque la douceur d'une personne est bien connue, il ne manque pas de gens disposés à en abuser.

D'abord, on trouvait dans lui ce quelque chose qui est en quelque sorte le vêtement de la bonté : l'aménité. Son visage souriant, ouvert et bienveillant, son regard attractif, cette vivacité franche, ce serrement de main électrique, tout cela vous captivait tout d'abord. Son affabilité séductrice ne pouvait plus s'oublier dès qu'on avait eu quelque rapport avec lui. Dans ses tournées, il se faisait partout des amis. Ceux même qui ne l'ont pas pratiqué se sentaient pour lui de la sympathie : il suffisait pour cela de la puissance persuasive de son talent.

Je ne parle pas de la bonté dans ses relations de famille, de la tendresse du fils, de l'époux, du père, du frère. Ces affections sont toutes naturelles, et il n'aurait pas voulu qu'on lui en fît un mérite. Mais pour ses condisciples, pour ses amis, anciens et nouveaux, il avait une chaleur de cœur qu'il vous forçait de partager. Si l'on avait besoin de lui, son obligeance était sans bornes, sa manière d'obliger délicate.

Adolphe Nourrit pratiquait la bienfaisance sur une grande

1. Halévy, un des hommes qui ont eu le commerce le plus assidu avec Nourrit, a dit un mot de cette qualité. Parlant de l'état de l'artiste dans les premiers mois de 1839, il a écrit : « S'il se montrait parfois mécontent, inquiet de l'avenir..., il était toujours bon et affectueux. » (*Derniers souvenirs et portraits*, p. 198.)

échelle, eu égard à ses moyens. Il faut bien noter qu'il n'était pas riche. Son père, qui avait amassé une certaine fortune dans le commerce des diamants, la perdit en grande partie à la révolution de 1830. Lui-même, après avoir créé les rôles que l'on sait dans *Guillaume Tell*, *Robert*, *la Juive*, *les Huguenots*, gagnait le quart de ce que gagnent aujourd'hui les premiers sujets de l'Opéra. Lors de sa retraite, il avait six enfants. Eh bien, malgré cette lourde charge, il faisait de grands sacrifices pour soulager des besoins dans son entourage. Et le casuel de la charité, si j'ose ainsi parler, grevait singulièrement son budget[1] : sa position, qui le mettait en vue, et sa réputation de générosité, lui attiraient bien des demandes, qui toutes n'étaient pas loyales.

Je ne louerai pas son empressement à concourir aux représentations à bénéfice : j'ai toujours vu, et partout, le même dévouement; la bienfaisance n'est pas un privilége parmi les acteurs.

Nourrit apprit à Venise qu'un commerçant de Paris, homme très-honorable et d'un esprit distingué, était embarrassé dans ses affaires et allait suspendre ses payements. Il avait de lui un billet de mille francs. Il écrivit à sa femme pour la charger de renvoyer ce billet à un homme pour lequel il avait beaucoup d'estime.

Comme élève de Sainte-Barbe, Adolphe Nourrit montra des sentiments dévoués dans une occasion très-importante.

1. « Sa vie fut une constante pratique du devoir et un tissu de bonnes œuvres. Jamais sa bonté ne fut sollicitée en vain par l'infortune, et le sort a voulu que le dernier acte de sa raison fût un acte de bienfaisance. » (Miel, *Notice sur Adolphe Nourrit*, lue à la séance publique de la Société libre des Beaux-Arts, qui eut lieu le 5 mai 1839, dans la grande salle du Conservatoire.)

Après la révolution de 1830, la désertion et de grands embarras financiers avaient compromis l'existence de cet établissement. Quelques anciens élèves, aussi intelligents que généreux, le sauvèrent en formant une société en commandite, qui, par son action incessante et désintéressée, l'a porté à ce haut point de prospérité [1]. Adolphe Nourrit apporta, dans ces mauvais jours, un concours précieux. Son exemple, son active propagande, et cette parole naturellement si entraînante, gagnèrent de nombreux coopérateurs à l'œuvre de restauration. Il n'y a pas longtemps que l'ancien directeur, M. Adolphe de Lanneau, digne fils du vénérable fondateur du collége, se louait devant moi des bons offices de Nourrit dans cette circonstance ; il me disait d'une voix émue combien le collége dut aux démarches et aux puissantes prédications du grand artiste, et il me chargeait de payer à cette chère mémoire le tribut de sa reconnaissance.

C'est en 1831 que se faisait ce travail de reconstitution. En 1832, Adolphe Nourrit présidait le banquet annuel des barbistes. Cet honneur, qu'il avait reçu malgré sa jeunesse, était une récompense de son utile sollicitude pour les intérêts de la maison où il avait été élevé. Au commencement du dîner, il prononça une allocution modeste, dont je me contenterai de citer quelques lignes, où il proclame l'œuvre de la fraternité barbiste. « Là (au collége), comme ici, point de priviléges, point de préjugés ; toutes les positions sociales se mêlaient, tous les rangs étaient confondus. Auprès du général, le soldat ; à côté du pair de France, l'industriel, l'artisan ; et l'héritier d'un grand nom était l'ami

1. Les barbistes se réunissaient chaque année dans un banquet, et ils avaient fondé une *Association amicale des anciens élèves de Sainte-Barbe*, pour venir au secours des camarades malheureux. Là se trouvèrent naturellement les actionnaires de la nouvelle société.

du fils d'un comédien.... Aussi, quand après avoir lutté quinze ans contre l'intrigue et l'envie, Sainte-Barbe, épuisée par ses propres efforts, s'est sentie près de succomber, elle n'a eu qu'à s'écrier : A moi, mes fils ! et de toutes parts ses fils sont accourus; une même pensée de reconnaissance les a réunis, et ils ont offert l'appui de leurs jeunes forces à celle qui les avait su développer [1]. »

Nourrit fut toujours en très-bons termes avec ses directeurs. Ce n'est pas lui qui aurait jamais consenti à soutenir un procès contre eux. Il aurait bien pu s'opposer à l'engagement de Duprez, du moins dans les termes où on prétendait le conclure : il eût été bien sûr de gagner sa cause devant les tribunaux. Et même, son droit était si clair, qu'on ne serait pas allé jusque-là.

Pendant une dizaine d'années, Nourrit vécut à l'Opéra d'une vie commune avec Halévy, et il avait fini par être avec lui sur le pied de l'intimité. J'ai été à portée de voir de près tout ce qu'il a fait pour *la Juive*. Halévy, dans sa Notice, a témoigné sa gratitude au conseiller qui modifia le poëme dans un endroit important, décisif; je regrette qu'il ait presque totalement oublié le créateur du rôle d'Éléazar [2].

1. Scribe composa, comme souvent, une chanson pour ce banquet, et il y mit un couplet délicat à l'adresse du président. Le refrain était : *Demander la parole*, *laisser la parole*, etc.

J'entends partir le champagne bruyant :
Tout est d'accord, et de par Polymnie,
A ce banquet, sous un tel président,
Devait toujours présider l'harmonie.
Maint camarade a, grâce à son talent,
D'un beau succès vu briller l'auréole;
Et pour fêter l'amitié dignement,
S'il faut des chants célestes.... président,
Prenez vous-même la parole.

2. Il est à remarquer qu'Halévy, faisant l'éloge de Nourrit, le loue plus volontiers dans les rôles que Duprez ne chantait pas.

Mais Halévy n'a pas tout su. Alors la réputation de ce musicien était naissante et encore contestée. Avant et après la représentation de *la Juive*, Nourrit, convaincu du mérite de cette partition, s'en fit le prôneur très-ardent. Le succès de cet ouvrage le combla de joie. Ce n'est pas tout encore : Nourrit occupait une grande position à l'Opéra, lorsque Halévy n'était encore qu'en sous-ordre. Il avait au ministère de puissants amis, et sa recommandation était très-efficace. Le beau succès de *la Juive* fut pour lui l'occasion de provoquer une récompense en faveur d'un talent qui venait de donner sa mesure. Alors eut lieu une petite mise en scène, dont M. Duponchel n'était pas l'auteur, et dont le compositeur n'eut pas le secret. Vers la fin de 1835, la famille royale vint à l'Opéra, et quelques jours après, les journaux annonçaient que le Roi venait de nommer M. Halévy chevalier de la Légion d'honneur. Nourrit était tout radieux quand il apprit à ses amis cette distinction ; il n'aurait pas été aussi heureux de la recevoir lui-même.

Jamais homme ne fut moins vindicatif. Il est vrai que souvent il n'avait point à pardonner, par la raison qu'il ne supposait pas l'injure. Lorsque les mauvais procédés lui étaient démontrés, alors seulement sa nature généreuse intervenait, et lui défendait de chercher à rendre la pareille.

Ce qui avait été fait à son égard à l'Opéra semblait bien propre à exciter le ressentiment. Eh bien, il souffrit cruellement, mais il ne croyait pas à de mauvaises passions. Quelques mois après sa retraite, il écrivait : « Je ne me plains de personne, car je crois que personne n'a agi contre moi dans de mauvaises intentions.... Il ne faut donc en vouloir à personne[1]. »

1. Lettre de Lyon, 19 juillet 1837.

Le lendemain du jour où Halévy lui avait repris le rôle de *Guido*, ils entrèrent tous deux au foyer de l'Opéra, chacun d'un côté opposé. Halévy fit plusieurs pas, et parut hésiter à s'avancer plus loin. Nourrit alla à sa rencontre, et lui tendant la main, l'amena au milieu d'un petit cercle déjà réuni. M. Duverger, son beau-père, était présent. Ainsi qu'on le pense, il était navré de l'outrage qu'on venait de faire à son gendre, qu'il aimait comme un père, qu'il admirait comme un connaisseur. Quand ils furent seuls, il lui dit : « J'ai peine à m'expliquer cette démonstration de tendresse. — Que voulez-vous? Ce pauvre Halévy paraissait si embarrassé! »

A cette époque de sa carrière, il avait des amis dans plusieurs journaux, et par leur plume il aurait pu dévoiler certains actes obliques, donner à juger certaines prétentions incroyables, redresser certaines assertions inexactes. Jamais il ne suggéra ni un démenti ni une rectification. Au contraire, il s'opposa constamment à ce qu'on prît sa défense.

Un jour il donna un exemple bien rare de modération sereine. En 1837, après une de ses tournées, on lui envoya un numéro d'un journal dans lequel Duprez était traité d'une manière peu favorable. La famille était désireuse d'en entendre la lecture. Nourrit s'y opposa, et il dit : « Mes enfants, que jamais ce qui s'est passé ne vous inspire une parole amère! »

On est indulgent pour l'homme aigri par le malheur, et on lui pardonne quelques plaintes contre ceux qu'il en croit la cause. Nourrit, en Italie, ne se départit pas de sa bienveillance, et sa correspondance la plus intime, la plus libre, ne contient pas d'accusations contre Paris. Une fois seulement il s'y est glissé un reproche d'inconstance fait au public, et encore était-ce pour défendre Duprez, lorsqu'un parti prétendait l'immoler à un jeune débutant, Mario de Candia.

Il n'est malheureusement pas très-rare de voir des gens prendre une place importante dans la presse périodique dans un autre intérêt que celui de l'art. L'occasion fut offerte à Nourrit, presque abandonné par les journaux, de saisir cette arme défensive et offensive. Un de ses amis, un riche amateur, qui trouvait qu'alors les feuilles musicales ne remplissaient pas suffisamment leur objet, lui écrivit, à son entrée en Italie, pour lui proposer la direction d'un nouveau recueil spécial. Nourrit, qui ne trouvait pas dans son cœur de rancunes à satisfaire, pouvait céder au désir de répandre les conseils de son expérience, de défendre les saines doctrines, qui lui étaient chères. Il refusa, et par un motif très-honorable : il n'avait pas encore terminé sa carrière d'artiste; c'est sur la scène qu'il voulait faire de la propagande, qu'il voulait prêcher en quelque sorte.

Dans les derniers mois de sa maladie, Nourrit sentit ses facultés s'affaiblir : la mémoire lui échappait, son esprit n'était plus capable d'arrêter des projets d'avenir. Mais sa douceur lui restait, et elle ne faisait que s'augmenter. Cette impression dernière qu'il laissa se reproduit plusieurs fois dans les lettres de sa femme. « Et vous tous, bons amis, vous avez perdu un frère que vous avez toujours connu bon, mais qui l'était devenu plus encore que jamais [1]. »

Mme Malibran, je l'ai dit, était bonne et charitable : c'était un trait de ressemblance de plus entre les deux artistes. Ce que M. de Saint-Albin Berville dit de cette femme excellente, avec tant de justesse et de distinction, peut s'appliquer au noble compagnon de ses études : « 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,

1. Lettre de Naples, 15 mars 1839 (à un ami).

elle devient à la fois et plus solide et plus touchante en s'unissant aux qualités du cœur [1]. » On peut ajouter que l'art met à contribution ces qualités du cœur; c'est de cette source que découlent les inspirations tendres et pathétiques.

La retraite de Nourrit fut une grande épreuve pour son caractère. Même dans l'intimité, il évitait de se plaindre; et quand des amis exposaient ses justes griefs, loin d'abonder dans leur sens, il se dérobait. Il eut alors à subir au théâtre, dans le monde, bien des interrogatoires : par une disposition d'esprit assez rare, il aimait mieux s'accuser que d'accuser les autres. Il mettait tout sur le compte de sa faiblesse : dans l'exercice de son art, il lui fallait la tranquillité d'âme; il n'était pas un homme de lutte.

Dans ses rapports avec Donizetti, la générosité fut toute de son côté. Il payait chèrement son professeur, quand celui-ci savait fort bien utiliser son élève pour ses projets ultérieurs. Un mois après l'arrivée du maestro à Paris (novembre 1838), on apprenait à Naples qu'il faisait arranger *Polyeucte* pour Duprez, et l'on trouvait cette conduite peu délicate [2]. Nourrit avait espéré que Donizetti *attendrait*, et qu'il jouerait leur pièce commune au théâtre de la Renaissance.

Écoutons les détails curieux que madame Nourrit donne, avec une émotion bien légitime, sur les relations des deux artistes :

« Donizetti a-t-il donc déjà oublié les mois qui viennent de s'écouler, où, dans ces heures qu'Adolphe passait chaque jour chez lui, il était plus question du succès de Paris que de

1. *La France littéraire*, 1836, t. XXVII, p. 209.

2. M. Blondeau, doyen de la Faculté de droit de Paris, se trouvait alors à Naples. « Il s'est indigné, écrivait madame Nourrit, contre *la vilenie* (c'est son mot) que Donizetti faisait à Adolphe. »

celui de Naples? Que n'a pas fait Adolphe pour lui, outre ce *Polyeucte*, dont l'idée, le plan, l'exécution, même dans les effets nouveaux de musique, lui appartenaient? Il l'initiait aux exigences de la scène française; il le faisait s'exercer dans des morceaux français dont il écrivait les paroles; il lui traçait le plan de *Cominges*, pour Rubini; il indiquait des sujets, des caractères, qui pouvaient convenir à Duprez; il lui disait tout ce qu'il fallait faire pour obtenir ce succès à Paris, l'empêchant d'accepter de Candia, et le faisant tenir à Duprez. Et jamais il n'a été arrêté par la pensée que tout ce qu'il préparait pour le succès de Donizetti à Paris était contraire à ses intérêts dans la carrière nouvelle qu'il entreprenait. Il a fait plus : il a écrit à des artistes, à des hommes influents qui écrivent dans les journaux, pour leur demander de reporter sur le maître qui leur remettait ces lettres l'intérêt qu'ils lui avaient toujours témoigné, et que jamais il n'avait sollicité pour lui-même[1]. »

Adolphe Nourrit ne vit jamais dans l'argent la récompense de l'art. L'action puissante et salutaire exercée sur les hommes, la sympathie que lui rapportait cette vive expression des nobles sentiments, voilà surtout ce qui le payait de ses études, de ses efforts. Permis aux habiles de laisser ces jouissances morales à ceux qu'ils regardent comme des songe-creux, et de réclamer avec rigueur, et même avec exagération, le prix de leur industrie; mais ceux qui poursuivent surtout les récompenses idéales ne sont pas les moins heureux.

Parmi ceux qui ont connu Adolphe Nourrit, son désintéressement était proverbial. Loin de se prévaloir de ses suc-

1. Lettre du 29 novembre 1838. — On peut voir des détails analogues dans une lettre de Nourrit à M. Hiller, 5 mai 1838.

cès et de son importance toujours croissante pour améliorer sa position, il pensait que les exigences des acteurs étaient la ruine des entreprises théâtrales. Son meilleur ami ne cessait de lui faire entendre les conseils de la prudence. Lorsque *Robert*, *la Juive*, *les Huguenots*, remplissaient la caisse de l'Opéra, les directeurs usaient et abusaient de leur premier ténor : il jouait jusqu'à trois fois par semaine. C'était ainsi qu'il se reposait des fatigues de *la Marseillaise*. Aussi était-il assez souvent inquiet avant les représentations. Cet ami lui disait qu'il ne tiendrait pas longtemps à ce rude métier; et lorsqu'il l'engageait à demander qu'on le ménageât davantage, Nourrit répondait : « La direction a besoin d'argent. — Eh bien! puisque tu l'enrichis, qu'elle te paye donc plus largement. Au service que tu fais, tu perdras promptement ta voix, et tu auras seulement travaillé pour le directeur, qui te plantera là quand il aura tiré de toi tout ce qu'il peut en tirer. Il y a des artistes à ton théâtre dont les appointements sont supérieurs aux tiens. Demande autant qu'on leur donne : c'est justice. — Non, répondait-il : si tous les artistes étaient aussi exigeants que tu me conseilles de l'être, les directeurs ne pourraient suffire. »

Au plus beau temps de sa gloire, Nourrit n'avait que 25 000 francs [1]; Mme Damoreau en avait le double, ou peu s'en faut. Nourrit pouvait légitimement prétendre être traité sur le même pied que la première cantatrice, et cette demande n'eût pas ruiné la direction, puisqu'en 1836 elle se trouvait assez riche pour payer 80 000 francs pour le même

1. Je compte toujours, comme on doit le faire, le traitement fixe, sans les *feux*. M. Véron dit que les appointements fixes de Nourrit n'atteignaient pas à 30 000 francs, tandis que « Mme Damoreau touchait près de 50 000 à 60 000 francs, les feux compris. » (*Mémoires d'un Bourgeois de Paris*, t. III, p. 188.)

emploi, c'est-à-dire 40 000 francs à deux sujets. Je suis convaincu que la discrétion du ténor français lui a nui, et que la direction de l'Opéra fut portée à estimer davantage le talent du ténor italien, d'après le prix qu'il y mettait.

Adolphe Nourrit a été une véritable providence pour l'Opéra, non pas seulement parce que son nom y attirait la foule, mais parce que ses exigences très-modestes ménagèrent longtemps les finances du théâtre. On l'a dit bien des fois : c'est d'après les appointements des premiers sujets que se règle le tarif des autres appointements. Après 1830, les artistes du Théâtre-Italien gagnaient beaucoup plus que les nôtres, et, par une attraction naturelle, les traitements tendaient à s'équilibrer sur les deux scènes. La présence et le désintéressement de Nourrit était un frein : à peine fut-il retiré, on vit comme fut assiégée la caisse de l'Académie de Musique. Les doubles eurent plus que n'avait eu le premier sujet démissionnaire[1].

A plus forte raison Nourrit était-il de bonne composition avec les directeurs des théâtres de province, parce qu'il savait leurs fréquents embarras. Un jour il écrivait à Paris : « Le directeur me laisse sans argent; mais je ne lui en veux pas, car c'est un brave homme, je crois, et qui a bonne envie de payer. Ce retard m'a beaucoup contrarié[2].... Malgré les

1. Voici, d'après M. de Boigne, à quel taux montèrent les appointements des principaux sujets : Duprez, 70 000 francs; Barroilhet, 60 000 francs; Levasseur, 45 000 francs; Massol, 30 000 francs; Mario, 30 000 francs; Bouché, 25 000 francs; Marié, 22 000 francs, Serda, 19 500 francs. (*Petits mémoires de l'Opéra*, p. 301.) En supprimant Mario, c'est là le personnel de 1840. Il faut ajouter un certain nombre de sujets secondaires. En 1836, il y avait à l'Opéra 12 chanteurs; en 1840, il y en avait 20. Il est certain que le chiffre total des traitements était plus que doublé.

2. Je dois supprimer la fin de la phrase, parce que c'est un mécompte dans une pensée de bienfaisance qui excite ce regret.

conseils qu'on me donne de serrer le bouton au directeur, je ne ferai pas la sottise de lui ôter tout moyen de me payer en cessant de jouer. »

Un jour qu'après ses représentations, il trouva que la part du directeur n'était pas assez belle, il ajouta une représentation au bénéfice de ce directeur.

Une autre fois, il était à la fin d'un congé : le chef de l'Opéra lui fit savoir que le théâtre était au dépourvu, à cause de la maladie d'un sujet, essentiel en son absence. Nourrit partit immédiatement, et perdit sa représentation à bénéfice.

J'ai parlé d'un congé que les premiers sujets de l'Opéra eurent, en 1832, pour aller jouer à Londres *Robert le Diable*. L'ouvrage fut bien long à monter, et ce voyage fut pour nos artistes très-onéreux et plein d'ennuis. Néanmoins Levasseur et Nourrit furent touchés de la position fâcheuse du directeur, et, leur engagement terminé, ils jouèrent encore une quinzaine de jours, à des conditions qui montraient bien leurs intentions généreuses [1].

En partant pour l'Italie, Nourrit avait pour mobile un intérêt d'art, et non un intérêt pécuniaire. Comme toujours, il fut très-coulant lorsqu'il conclut son traité avec Barbaja, et il craignait que sa famille ne lui en fît le reproche. « Quant à l'affaire d'argent, écrivait-il, je ne crois pas qu'elle soit brillante; mais il faut payer ma bienvenue en Italie, et un succès à Saint-Charles vaut bien qu'on lui sacrifie quelques écus [2]. » Une semaine après, il écrivait à sa mère : « Adèle t'aura dit sans doute les conditions de mon

1. Voir t. I, p. 133. J'ai dit que M. Damoreau, ténor qui avait rempli le rôle de Raimbaut, empêcha sa femme de participer à cette bonne œuvre.

2. Lettre de Naples, 25 avril 1838.

engagement. Au premier instant, tu auras trouvé que j'ai fermé un peu les yeux sur mes intérêts[1]. »

Le plus bel éloge qu'on puisse faire de son désintéressement, c'est de rappeler qu'il lui venait de Paris des offres d'engagements dont on lui laissait la liberté de fixer le chiffre.

Adolphe Nourrit, comme tous les élèves de Sainte-Barbe, vénérait la mémoire de Victor de Lanneau, fondateur du collége. Il comprenait mieux que bien d'autres celui qui n'avait vu dans l'éducation de la jeunesse qu'une sainte mission. Un jour, dans une réunion d'anciens barbistes, il dit : « M. de Lanneau ! mais c'était un artiste ! » Nourrit saluait du nom d'*artiste* quiconque poursuivait un noble but sans se préoccuper de la question d'argent. Comme lui, Victor de Lanneau avait été trop généreux pour faire fortune.

La nature d'Adolphe Nourrit était essentiellement dévouée. Son dévouement était partagé entre les personnes et les choses; jamais on ne porta plus loin l'oubli de soi-même.

Le récit de sa vie a montré qu'il avait pour l'art une ardente passion; il s'y était consacré jusqu'au sacrifice. On le devine facilement : ses affaires domestiques devaient en souffrir. Nul ne peut servir deux maîtres; nul ne peut poursuivre à la fois la richesse et le progrès, j'entends le progrès à un point de vue très-élevé, le progrès dans la fusion de deux systèmes, dans la réforme de l'art. Nourrit avait prévu qu'il lui en coûterait de grands sacrifices pour aller puiser le chant italien à sa source : ces sacrifices passèrent de beaucoup ses prévisions. Bien des fois sa correspondance nous l'a montré donnant commission à son beau-père de vendre

1. Lettre du 1er mai 1838.

de la rente; un domaine qu'il avait dans la Beauce finit par être englouti.

Nourrit voulait du moins l'approbation des nobles esprits, qui voient autre chose pour l'acteur que de brillants engagements. Un jour cette approbation sembla lui faire défaut, et il en fut singulièrement malheureux. Vers la fin de 1838, un journal, d'ordinaire bienveillant pour lui, blâma le parti qu'il avait pris de quitter la France. Cet article arriva à Naples précisément lorsque Nourrit, qui venait de débuter, était fêté comme un Italien, et il produisit un très-mauvais effet. Suivant son habitude, Nourrit s'était toujours tenu à l'écart, et n'avait pas cherché d'appuis dans la presse; mais un journal prit fait et cause pour Naples et pour l'artiste. Le rédacteur français avait dit : *Je ne sais quel démon l'a poussé à Naples*. C'est à cette phrase que le journal italien répondit avec une chaleur éloquente [1]. Cela consola un peu Nourrit de n'avoir pas été compris cette fois par un compatriote.

Son découragement vint de ce qu'il n'avait pas trouvé en Italie l'art qu'il avait rêvé, et se voyait dans l'impuissance de le tirer de cet état. Tous ces rôles usés, médiocres, qu'on lui offrait, ne lui apportaient que du dégoût. Il avait reconnu d'abord qu'en Italie *il y avait quelque chose à faire*, et il était plein de cœur; mais la censure y avait mis bon

1. « *Quel démon?* Il y en eut plus d'un qui lui donnèrent ce conseil. Le démon d'Adson lui disait à une oreille : On observe que beaucoup de nos oiseaux apprennent à adoucir la rudesse naturelle de leur chant en fréquentant ceux qui viennent de régions plus chaudes. Pourquoi les chanteurs de l'Angleterre, de la France, de l'Allemagne, ne fréquenteraient-ils pas les chanteurs de l'Italie? A l'autre oreille, le démon de Rousseau lui répétait : Cours, vole à Naples. Et le démon de Socrate, la Sagesse, le détermina aussi à ce voyage. Nous laissons à M. Nourrit le soin de dire au journaliste de son pays si, dans la ville de Naples, il se trouve au milieu des Cafres et des Iroquois. » (F. Scrugli, *Giornale del Regno di due Sicilie*, 26 novembre 1838.)

ordre. Il disait de tout ce répertoire qu'il dédaignait : « Cela ne me fait pas faire un pas de plus dans ma nouvelle carrière. » Le brillant accueil qu'il recevait à Naples ne lui donna qu'une joie passagère. Sa femme écrit : « Il souffre, car il n'estime pas ce qu'il fait, et n'y voit point de but[1]. » Dès lors, rien n'était capable de le soutenir.

Vers la fin de sa vie, Nourrit écrivait, ayant le désespoir dans l'âme : « J'ai tout donné à l'art ! » Sont-ils nombreux les artistes (je prends ce mot dans l'acception la plus large) qui puissent se rendre ce témoignage ? Les acteurs, en général, voient-ils autre chose que les applaudissements, et le succès n'est-il pas leur idole ? Pour Nourrit, les jouissances de l'amour-propre devaient avoir pour base la dignité du travail. Lorsqu'à Naples il était troublé par ces propositions si fréquentes de rôles sans valeur, sa femme écrivait : « Le sentiment de sa personnalité n'est pas assez vif pour le dédommager, par le succès, de ses inquiétudes toujours renouvelées. »

Si, avant tout, Adolphe Nourrit était dévoué à l'art, il l'était aussi au théâtre dont il faisait la gloire et la prospérité. Il faut le dire, ce mérite était celui de l'admirable troupe qui créa nos grandes partitions : c'est à la communauté des efforts, à la bonne intelligence, disons plutôt à la fraternité des camarades, qu'était due cette belle exécution. Le déclin de l'Opéra eut, en partie, pour cause l'importance que prirent des individualités, le désir du triomphe personnel, et non du succès de tous. L'exactitude, le zèle de Nourrit ont été loués cent fois ; un critique a dit qu'il avait fait « pendant quinze ans le service le plus dévoué, le plus exact, le plus consciencieux qu'ait jamais fait l'artiste le plus

1. Lettre du 19 février 1839.

honorable [1]. » Lui-même il s'est rendu cette justice : « Moi, qui n'ai jamais fait changer un spectacle de ma vie. »

Nourrit avait mis l'administration un peu trop à l'aise par son habitude à être prêt pour tous les besoins; le premier sujet consentait, en cas d'urgence, à être traité comme une utilité. J'ai sous les yeux quelques billets d'Halévy qui montrent qu'on ne se faisait pas faute de mettre à contribution sa bonne volonté infatigable.

« Mon cher et bon Adolphe, je suis bien heureux que vous chantiez ce soir. Je vous remercie plus que je ne saurais dire de l'effort que vous voulez bien faire pour ce soir. Ménagez-vous bien [2]. »

« Je viens vous demander encore, avant d'afficher le fatal *relâche*, s'il ne vous est pas possible, avec une *annonce*, de jouer *les Huguenots*.... S'il s'agissait de mes propres affaires, j'aurais fait volontiers le sacrifice d'une représentation plutôt que de vous fatiguer ainsi. J'attends donc votre dernière décision : connaissant votre dévouement et votre haute loyauté, je suis d'avance convaincu que, si vous me refusez, cela vous affligera plus que moi. »

La ponctualité de Nourrit était telle que, sur sa demande, l'avertisseur n'allait pas, le matin, chez lui, comme chez les autres, demander s'il jouait le soir, quand l'administration comptait sur lui. Il était convenu que, s'il avait quelque empêchement de force majeure, il ne manquerait pas de prévenir à temps.

Il est arrivé plusieurs fois à Nourrit de jouer à la place de son double. Il le faisait pour un camarade, il le faisait pour le théâtre, et il ne craignait ni de déchoir ni de se fatiguer.

1. *Courrier des Théâtres*, 6 mars 1837.

2. Ces billets sont sans date. Ils se placent sous la direction de M. Duponchel.

La *Revue musicale* mentionne une occasion où le premier ténor usa de ce bon procédé. « On avait vu, fait unique peut-être dans les fastes du théâtre, un premier sujet remplacer à l'improviste son *double*, annoncé sur l'affiche, et Nourrit, arrivé depuis vingt-quatre heures à Paris, avait été substitué, dans le rôle du comte Ory, à Lafont, subitement indisposé [1]. »

La même chose eut lieu une autre fois : Nourrit, à peine revenu d'une tournée, joua impromptu le rôle de Robert, en remplacement de Lafont, pris d'une indisposition subite. On a su qu'il avait exigé une petite formalité. « Bien volontiers, avait-il dit ; mais à condition qu'on fera *une annonce* [2]. — Une annonce! lui fut-il répondu; mais à quoi bon? Assurément le public ne se plaindra pas du changement. » C'est que l'on ne comprenait pas la raison de délicatesse qui faisait agir l'artiste. Qu'un premier sujet soit substitué à un double annoncé par l'affiche, cela peut paraître tout naturel à un directeur, cela peut être agréable au public; mais la chose ne manquerait pas d'être très-désobligeante pour le sujet remplacé, dans le cas où il ne se serait pas trouvé empêché subitement. Voilà ce que disaient à Nourrit son jugement et son cœur. M. Théodore Anne, qui a connu et mentionné ce fait, rapporte les paroles de Nourrit : « Il ne s'agit pas de moi comme artiste accueilli avec bienveillance, il s'agit de moi comme homme d'honneur. Je ne veux pas que le public puisse croire que j'use ou que j'abuse de mon droit de chef d'emploi, et que j'enlève à mon camarade l'occasion de produire son nom sur l'affiche. Je joue pour

1. *Revue musicale*, 14 septembre 1833.

2. On sait que les *annonces* se font quand l'administration réclame l'indulgence du public pour un double, le premier sujet se trouvant empêché, ou pour ce premier sujet mal portant. (L. Q.)

que le théâtre ne perde pas une recette et ne fasse pas relâche [1].

Le même rédacteur oppose à cette conduite celle de Duprez dans une semblable occasion. Duprez se souciait peu de rendre la vie douce soit aux directeurs, soit à ses rivaux.

« Duprez connaissait la valeur de son talent, l'influence qu'il avait sur la recette, et il ne voulait pas qu'on amoindrît son autorité. Il arriva, une semaine, que l'on composa le répertoire de la manière suivante : le lundi et le mercredi, *Robert le Diable*, avec Mario, et le vendredi, *la Gipsy*, avec Mlle Elssler. Le lundi, la salle regorgeait de spectateurs, et Mario chanta; mais, au quatrième acte, il fut pris d'une affection de gorge, qu'il dompta cependant, car il chanta avec un grand éclat; mais, accourant vers M. F. Halévy, alors premier chef du chant, et lui montrant ses amygdales enflammées : « Cher maître, lui dit-il, j'irai jusqu'au bout « ce soir, c'est tout ce que je puis faire; mais, vous le voyez, « je suis dans l'impossibilité de jouer après-demain. — « C'est juste, mon cher ami, répondit M. F. Halévy : on « jouera *les Huguenots*. » Duprez était dans la salle, et l'avertisseur alla le prévenir du changement de spectacle. Duprez descendit sur-le-champ au théâtre. Dès que M. F. Halévy aperçut le célèbre ténor, il alla à lui : « Vous savez « ce qui nous arrive, lui dit-il : Mario est indisposé, réelle- « ment indisposé, et ne peut continuer le service après- « demain. Le spectacle est donc forcément changé, et nous « donnerons *les Huguenots*. — Très-bien, répliqua Duprez « d'un air calme; et qui jouera Raoul? — Parbleu! c'est « vous. — Moi! non pas. — Est-ce que vous êtes malade? « fit M. Halévy devenu inquiet. — Je me porte parfaite-

1. *Revue et Gazette des Théâtres*, 12 juillet 1860.

« ment. — Eh bien alors !... — Je ne jouerai pas, parce que « vous avez fait votre répertoire pour la semaine, et cela « vous apprendra à croire que vous pouvez vous passer de « moi. »

« Toutes les instances furent inutiles. M. F. Halévy, de guerre lasse, et ne voulant pas lutter contre un homme qui tenait dans ses mains le sort du théâtre, fit prévenir Mlle Elssler qu'elle danserait le mercredi. Réponse de Mlle Elssler qu'elle est annoncée pour le vendredi, et qu'elle ne dansera pas avant. Il fallut composer le spectacle de pièces usées, jouées par les doubles, et la recette fut perdue. »

Puisque le dévouement était dans la nature d'Adolphe Nourrit, on ne s'étonnera pas qu'il l'ait exprimé sur la scène avec tant de vérité et de chaleur : ici encore son caractère sert de commentaire à son talent.

Dans les belles âmes, l'amour du beau, l'amour du vrai, l'amour du juste vont de pair. Nourrit avait la passion du devoir. Sa devise, devenue depuis un peu banale, était : Fais ce que dois, advienne que pourra. Il était également sûr dans toutes les relations de la vie : la moralité, la probité, la justice, la délicatesse, n'étaient que des nuances de la même vertu. On connaissait en lui l'homme honnête, l'homme droit, et jamais l'intrigue n'eut l'idée de l'associer à des menées tortueuses. Ses principes étaient inflexibles, et jamais à cet égard ses affections n'auraient obtenu un compromis.

Sa conscience scrupuleuse ne lui permettait pas de chercher à tricher un peu la douane en passant la frontière. En 1837, après sa tournée en Belgique, il rentrait à Lille. La douane de cette ville était extrêmement vétilleuse. Pendant qu'on procédait à la visite de toutes les malles, l'inspecteur

chef de service, à qui son passe-port avait été remis, s'approcha, et lui dit : « Vous êtes M. Nourrit?—Oui, monsieur. — Je veux vous adresser une question : Vous affirmez n'avoir aucune marchandise soumise aux droits? — Oui, monsieur, je vous l'affirme. — Il suffit. » Et il l'affranchit de la visite. Remonté dans sa chaise de poste, Nourrit, les larmes aux yeux, dit avec une vive émotion à l'ami qui l'accompagnait : « Ah! c'est pourtant quelque chose d'être honnête homme! » Je crois que Nourrit se trompait : ces égards d'un fonctionnaire étaient un hommage rendu au talent de l'artiste, et non à la probité du citoyen. Mais l'interprétation qu'il donnait à cette conduite témoignait de son aversion pour la fraude.

Le point de vue moral le préoccupait singulièrement quand il s'agissait de sa participation à une pièce. Il n'acceptait pas les rôles odieux. M. Carmouche avait composé un opéra en deux actes pour Gomis, compositeur de talent. « Nourrit éprouva de la répugnance à jouer le rôle qu'on lui destinait : c'était celui d'un voleur[1]. » Cette raison s'ajouta à d'autres que M. Véron avait déjà pour ne pas accepter l'ouvrage.

« Le public, dit quelque part Grétry, semble croire que le talent supérieur en musique ou en déclamation soit nécessaire, en général, pour faire pardonner la trivialité, la bassesse, l'immoralité d'un personnage. « C'est un grand co-« quin, dit le public, mais son rôle était indispensable à la « construction du drame, et je lui pardonne son caractère « en faveur de ses talents. — Est-ce une bonne leçon de morale[2]? » Que de tels personnages soient nécessaires, c'est

1. M. Véron, *Mémoires d'un Bourgeois de Paris*, t. III, p. 186.
2. *Essais sur la Musique*, t. III, p. 340.

une chose à discuter; mais Nourrit ne consentait pas à prostituer son talent pour obtenir de pareils succès.

Les scènes qui blessaient les convenances lui répugnaient également. Dans *la Juive*, dans *les Huguenots*, il fit supprimer des situations choquantes. Ses exigences à l'endroit des *Huguenots*, dont il fit refaire un acte, mécontentèrent Scribe au point qu'il délégua à un autre le soin d'exécuter ce nouveau travail.

On ne demande guère à l'acteur autre chose que le talent. Est-il donc vrai que le théâtre est un monde à part, qui comprend le devoir à sa manière et qu'on traite autrement que le reste des hommes? Effectivement bien des choses que la morale réprouve y sont autorisées par l'usage, et des gens, fort délicats d'ailleurs, les excusent. Voilà ce qui contristait le cœur si honnête, si susceptible d'Adolphe Nourrit. A aucun égard il n'admettait pour le théâtre ce privilége d'une morale relâchée. Il souffrait quand il voyait des artistes donner prise à des reproches que le public n'est que trop disposé à leur faire, ou plutôt leur fait en tout état de cause.

Il déplorait la persistance d'un ancien préjugé à l'égard des acteurs, et il ne cessait de le combattre, soit dans ses conversations, soit par écrit. Un jour une voix s'éleva en faveur des comédiens. L'auteur d'un article inséré dans *le Temps*, M. Édouard Charton, dont le cœur généreux s'est consacré à la propagation des nobles sentiments, avait dit que la tache imprimée à cette profession depuis l'antiquité, avait été effacée par la révolution, que maintenant les artistes ne relèvent que de leurs actes, qu'ils ne sont pas dispensés plus que les autres citoyens de l'obligation de mener une vie régulière, et que leur considération dépend uniquement de leur volonté. Nourrit fut si heureux de trouver un

pareil interprète de l'une de ses pensées les plus chères, qu'il écrivit au rédacteur pour lui exprimer toute sa reconnaissance [1].

La loyauté de Nourrit était aussi connue que son talent. Ses amis trouvaient qu'il la portait quelquefois un peu loin; car si elle est de rigueur quand la circonstance exige qu'elle se produise, rien ne vous force de dire spontanément ce que vous vous proposez de faire, quand ceux qui vous écoutent peuvent tirer parti contre vous de vos paroles.

Nourrit haïssait tellement les voies souterraines, les artifices ténébreux, qu'il intervenait volontiers pour les dévoiler à celui qu'ils menaçaient.

M. Véron et Nourrit vivaient en bons rapports, mais il n'y avait pas entre eux d'étroite liaison. Ce n'est donc pas l'amitié qui inspira à l'artiste une démarche racontée par le directeur de l'Opéra. J'ai dit que Nourrit, par ses relations étendues et élevées, savait ce qui se passait dans les ministères. Il sut même, un jour, sur l'Académie de Musique, ce que M. Véron ne savait pas. Vers 1835, le ministre, M. Thiers, sachant les projets de retraite du directeur, qui avait déjà fait fortune, se proposait de lui donner un adjoint, lequel devait le remplacer, après l'avoir désintéressé pour les deux dernières années de sa gestion. Ce successeur futur était M. Crosnier. Nourrit vint donner avis à M. Véron de ce qui se préparait contre lui. « Mais la veille de la signature, lisons-nous dans les *Mémoires*, Nourrit, qui n'avait qu'à se louer de moi, vint, dès midi, me prévenir de tout ce qui se passait [2]. » M. Véron sut merveilleusement se tirer de ce mauvais pas.

1. Cette lettre sera lue avec un grand intérêt.

2. *Mémoires d'un Bourgeois de Paris*, t. III, p. 132. — Si Nourrit n'avait pas à se plaindre de son directeur, celui-ci avait bien autrement *à*

Nourrit remplissait très-loyalement son service à l'Opéra. Je ne parle pas seulement de son exactitude à jouer quand l'administration comptait sur lui : ce n'est pas Nourrit qui aurait prétexté ces maladies de commande qui se déclarent tout à coup lorsqu'un premier sujet croit avoir un sujet de mécontentement : ce qui a fait dire qu'un acteur *indisposé* n'est très-souvent qu'un acteur *mal disposé*. J'entends ce zèle dans tous les détails d'une représentation. Pendant toutes les scènes, à tous les moments, Nourrit payait de sa personne, et dans les morceaux d'ensemble, il ne se reposait pas, comme font les célèbres chanteurs italiens. Un artiste de ses amis me disait, ce que je savais, mais moins bien que lui : « Nourrit chantait ses rôles sans rien omettre ; il ne se contentait pas de remuer les lèvres dans les finales, ne faisait pas supprimer des instruments de l'orchestre, ou des notes dans les autres parties vocales. »

J'ai dit qu'à Naples un air d'*Elena*, refait par notre ténor, obtint beaucoup de succès. Lorsque tout le monde le félicitait, il était mal à l'aise, parce qu'il éprouvait une sorte de remords. Il disait : « C'est moi qu'on a applaudi ; mais ce pauvre Mercadante ! » Cependant il avait été autorisé par l'auteur de la partition.

J'ai déjà eu occasion de dire que Nourrit n'aimait pas les succès de mauvais aloi. Une représentation de *la Muette*,

se louer de son ténor. M. Véron ne s'était pas montré généreux en fixant les nouveaux appointements de Nourrit ; et lorsqu'il se hâta de renouveler avant l'époque un engagement avec lui, il s'était montré habile. Quant aux torts de M. Thiers, je ne saurais les découvrir. Je comprends que M. Véron ait voulu se retirer quand la chance devenait moins bonne, mais je ne comprends pas qu'il soit mécontent de ce que le ministre avise à lui trouver un successeur. M. Véron faisait une bonne affaire en s'esquivant quand la subvention diminuait ; pourquoi exiger encore la faculté de désigner un héritier ?

en octobre 1836, nous a montré quel effet désastreux pouvait produire sur lui la honte infligée d'un triomphe vénal [1]. J'ai dit aussi combien lui déplaisait cette comédie du rappel des acteurs après un acte. Mais ce n'est pas tout : malgré le besoin qu'ont les artistes d'être applaudis, il ne demandait au public que des applaudissements mérités. Pour obtenir illégitimement cette récompense, jamais il n'oublia ses doctrines sévères, jamais il ne trahit l'idéal [2]. Il dit, dans une lettre de Naples : « Pour être content du public, j'ai besoin d'être content de moi. »

Les chanteurs ne sont pas toujours bien en voix, et l'organe de Nourrit éprouva plus d'une fois des moments de fatigue. Cependant il y avait dans ses rôles de certains endroits consacrés, auxquels les applaudissements ne faisaient pas défaut. Il lui est arrivé de dire : « On m'a applaudi ! j'ai été mauvais ! »

Nourrit n'ambitionnait pas des triomphes individuels ; il voulait le succès de tous. Briller aux dépens de ses camarades lui eût paru aussi injuste à leur égard que contraire aux intérêts de l'ouvrage [3]. Tous les changements qu'il proposa dans les livrets importaient à l'art plus qu'à sa personnalité. Si, dans *la Juive*, il crut nécessaire un long monologue, dans lequel le sentiment paternel serait en lutte avec le sentiment religieux, tout le monde avoua que c'était là une des plus belles scènes de la pièce, et les auteurs le remer-

1. Voir t. I, p. 235.

2. « Adolphe Nourrit ne sacrifiait rien à la nécessité d'obtenir des applaudissements des spectateurs, qui veulent que l'on frappe *fort*, et ne s'embarrassent pas si l'on frappe *juste*. » (Extrait de quelques notes laissées par le beau-père de Nourrit.)

3. « Que sont devenus ces chanteurs dont l'individualité disparaissait dans l'ensemble de l'exécution ? » (*Revue des Deux-Mondes*, 1840, t. XXIV, p. 882.)

cièrent. Loin que ce morceau ait donné au rôle d'Éléazar une importance exagérée, ceux qui vinrent après lui demandèrent une cavatine de plus. Dans ce rôle énorme de Robert, il faut le répéter, Nourrit n'avait pas un seul grand air.

A Naples, quand le manque de rôles à jouer lui causait tant de chagrin, il en voyait bien quelques-uns qui lui souriaient, ou du moins, qu'il aurait acceptés comme pis aller; mais lorsque Barbaja lui disait que tel rôle était réservé pour l'autre ténor, qui allait venir, Nourrit n'insistait pas : il reconnaissait que son camarade devait bien avoir aussi quelque chose à chanter, et surtout trouver un rôle sur lequel il comptait.

Sans avoir recours à des moyens condamnables, il est naturel que les acteurs cherchent à se produire dans les conditions les plus favorables; que dans les grandes circonstances, ils choisissent des rôles qui aient un intérêt particulier, et particulièrement celui de la rareté, enfin qu'ils mettent une certaine habileté à organiser le succès. Nourrit redoutait jusqu'à l'ombre du charlatanisme. Dans sa tournée de Lyon, il avait joué tous ses grands rôles, notamment *les Huguenots*, qui étaient dans leur nouveauté. Comment termina-t-il ses représentations? Par *le Philtre* et *Fernand Cortez!*

A sa représentation de retraite, point de fracas, point d'intérêt de curiosité : un acte d'*Armide* et trois actes des *Huguenots*. On loua cette simplicité de bon goût, cette modestie qui appartient à la force; et plus tard, on compara une telle réserve aux fastueuses affiches qui faisaient l'attrait de quelques représentations à bénéfice [1].

1. Voir la *Revue de Paris*, avril 1841, p. 227. Je transcris, en l'abré-

Nourrit avait fondé sa réputation dans un temps où la presse n'avait d'importance qu'en politique. Quand elle se mit à traiter avec étendue les questions de littérature et de beaux-arts, elle trouva l'artiste solidement établi, et suivit avec une faveur marquée le développement de son talent. Nourrit ne s'inclina pas devant cette puissance. Ce n'était pas de l'orgueil, comme on l'a pensé quelquefois : c'était encore de la loyauté; il voulait laisser toute liberté dans les jugements.

Nourrit était pour le progrès, et il l'acceptait partout où il le trouvait. Il avait accueilli avec empressement les chefs-d'œuvre des théâtres étrangers. Mais, dans la querelle des classiques et des romantiques, il n'embrassa aucun parti, et la jeune école lui en sut mauvais gré. Il approuvait le bien, mais il condamnait l'excès. Il vit bien que cette neutralité lui aliénait des esprits, mais il tenait plus à ses doctrines qu'aux éloges, aux flagorneries. Il n'eût fait aucun cas d'un succès de cabale.

A Naples, il montra la même discrétion. Cependant il avait bien besoin d'appui : étranger, ayant une grande réputation à soutenir, doutant si sa prononciation était irréprochable, si sa méthode agréerait au public, ayant contre lui l'amour-propre national et la prise de possession d'artistes applaudis, il aurait été bien excusable d'avoir recours à un peu d'habileté pour préparer son début. Rien ne lui était plus facile que d'entrer, par l'entremise de Donizetti, en relation avec les rédacteurs de quelques journaux. Il n'en fit rien : malgré le danger qu'il voyait bien, il resta digne en Italie comme en France. Il méprisait non-seulement

geant, la dernière phrase : « Mais, pour donner de tels exemples, pour fouler aux pieds ce charlatanisme si en honneur de notre temps, il faut être un grand artiste, Nourrit ou Mlle Mars. »

les applaudissements payés, mais les applaudissements mendiés.

On sait que le ournalisme a ses plaies, ses hontes. Gloire à l'artiste qui n'encourage point par sa faiblesse les ignobles passions de certains folliculaires faméliques! Comme tous les acteurs, Nourrit aimait à être loué par la presse; mais, pour lui plaire, la louange devait être judicieuse et mesurée; les éloges exagérés le blessaient comme la critique. Les journaux ne connaissaient pas alors ce style de dithyrambe, qui date de 1837. Dans une de ses dernières tournées, un journaliste se mit à l'exalter avec une emphase pindarique qui n'était nullement du goût de l'artiste. Celui-ci eut bientôt le mot de l'énigme. Un matin, ce grossier panégyriste se présenta chez lui; et après des compliments à l'avenant, il finit par lui demander un billet de cinq cents francs. Nourrit, pétrifié, mais gardant son sang froid, lui répondit : « Monsieur, j'ai une femme, j'ai une famille, c'est à eux que je dois consacrer le fruit de mon travail. » Il fut ainsi délivré de ce supplice. On dit qu'il y a des artistes qui payent pour respirer un encens de cette qualité!

En 1828, l'enseignement du Conservatoire fut remanié. Baptiste aîné était chargé de la *déclamation lyrique*. Cela était irrégulier; d'ailleurs le répertoire de Rossini avait créé d'autres besoins. M. de la Rochefoucauld avait jeté les yeux sur Adolphe Nourrit. M. Fétis a parlé des différentes réformes opérées alors dans l'École royale de Musique. « En ôtant à M. Baptiste aîné l'enseignement de la déclamation spéciale pour lui confier celui de la déclamation lyrique, on avait fait une faute. Maintenant on veut la réparer.... Adolphe Nourrit est, dit-on, désigné pour occuper la place vacante par la retraite de M. Baptiste; on

ajoute que, par égard pour son ancien professeur, il n'a point accepté. Ce refus l'honore[1]. » Effectivement Nourrit s'était empressé d'envoyer à M. de la Rochefoucauld un refus, dont il expliquait le motif. Cette délicatesse fut appréciée; mais il dut céder à cette considération qu'on avait besoin de ses services, et qu'il allait apporter au Conservatoire un enseignement que son prédécesseur ne pouvait donner[2].

La loyauté jointe au vif sentiment des arts produisait en lui l'admiration sincère, l'enthousiasme chaleureux. La poésie, la sculpture, la peinture, lui procuraient de vives émotions, dont il était heureux de remercier les artistes. Les grands acteurs qui vinrent à Paris jouer le répertoire anglais trouvèrent en lui une sympathie dont ils furent touchés.

Jamais l'envie n'eut entrée dans son cœur. Il s'inclinait devant ceux qui primaient dans sa carrière. Mme Malibran n'avait pas de plus grand admirateur, et ce jugement de Nourrit était indépendant de son affection. Lorsqu'à Milan il chanta chez Rossini, le souvenir de la grande cantatrice se présenta naturellement à l'esprit des auditeurs. Nourrit osait à peine accepter l'éloge d'avoir, dans un morceau, approché de l'effet qu'elle produisait. « Parmi toutes les belles choses qui se débitent sur mon compte, voilà la plus belle : on dit que, depuis Mme Malibran, on n'avait pas éprouvé une sensation aussi vive que celle qu'a produite le duo de *Guillaume Tell*[3]. »

L'admiration de Nourrit pour Mme Malibran s'est pro-

1. *Revue musicale*, t. II, p. 557.

2. Je suis persuadé que Baptiste lui-même influa sur l'acceptation de son élève.

3. Lettre de Milan, 17 janvier 1838.

duite un jour d'une manière bien frappante. J'emprunte ce fait à la notice pleine de curieux renseignements et de sympathie que M. Saint-Albin Berville a rédigée sur cette grande artiste : « Dans une représentation extraordinaire (1829), Mme 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 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 [1]. »

Les incomparables chanteurs du Théâtre-Italien l'émerveillaient, et il ne cherchait pas dans son talent d'acteur des objections contre leur triomphe. Rubini était pour lui, comme pour le public, le roi des ténors. Lorsque Nourrit entrevoyait la possibilité de chanter un jour à notre Théâtre-Italien, après la retraite de cet artiste, c'était avec de nouveaux rôles, écrits dans les conditions de son talent. Il dit dans une lettre de Naples écrite en 1839 : « N'ayant pas la

1. *La France littéraire*, 1836, t. XXVII, p. 208. Ceci se passait au Théâtre-Italien, devant des auditeurs très-bienveillants. — J'ai parlé de cette représentation, ci-dessus, p. 4.

possibilité de revenir à Paris avec un répertoire tout neuf [1], je ne m'exposerai pas à endosser l'héritage de Rubini : je ne me sens pas de force à lutter contre les souvenirs que laissera ce gaillard-là dans les rôles où on l'aura entendu [2]. »

Un jour Nourrit, se promenant avec un de ses amis les plus intimes, rencontra Rubini. Ils échangèrent quelques paroles. Après, il dit à son compagnon : « Tu sais avec qui je parlais?... Ah! quel admirable talent! — Oui, dit l'ami, c'est un grand chanteur, mais comme acteur, il laisse beaucoup à désirer; il est souvent bien gauche sur la scène. » Nourrit accueillit cette critique avec une vivacité qui était bien près du mécontentement. « Mais, répliqua-t-il, que lui manque-t-il donc quand il chante? N'y a-t-il pas de l'inspiration dans sa voix, du pathétique dans son accent? » C'était là une petite scène intime, et la présence d'un auditoire ne dictait pas ces paroles. L'interlocuteur demeura interdit, et n'osa plus rien contester à un virtuose qui trouvait un tel patron.

Ces deux artistes avaient l'un pour l'autre beaucoup d'estime et d'affection. Un jour, Nourrit faisait dans un petit cercle un magnifique éloge de Rubini. Une personne dit alors : « Eh bien, tout dernièrement Rubini me parlait de vous dans les mêmes termes. » Chacun des deux révélait secrètement à l'autre sa propre insuffisance : la perfection se serait trouvée dans la réunion de leurs qualités.

Si Nourrit rendait un tel hommage aux grandes illustrations, il allait volontiers au-devant des talents naissants ou ignorés. Il était heureux quand il pouvait faire quelque chose

1. C'est ce répertoire qu'il avait espéré se créer à Saint-Charles, en société de Donizetti. (L. Q.)

2. Lettre du 5 février 1839.

pour les produire. Bellini, Gomis, Halévy, Grisar, Chopin, Hiller, Mme Duchambge, et bien d'autres, lui furent reconnaissants de ses efforts sympathiques.

Une chose assez rare chez un artiste qui occupe une haute position, c'est d'applaudir à ceux qui commencent, et de leur faciliter la route. Nourrit devinait le mérite, et le traitait tout de suite avec des égards très-flatteurs, sans craindre de descendre de son rang.

Je suis heureux de trouver l'occasion de mentionner un homme pour lequel Nourrit avait une estime et une affection particulières, un chanteur qui, n'ayant pas de voix, interprète les maîtres d'une manière admirable, un professeur qui s'est fait dans l'enseignement une place exceptionnelle : j'ai nommé M. Delsarte. En 1828, M. Delsarte obtint au Conservatoire la première nomination dans le cours de vocalisation; mais ce n'était qu'un *deuxième* prix. Nourrit avait été l'un des juges. Après la distribution, il se montra peu jaloux de maintenir une distance convenable entre le professeur et l'élève, et il lui dit avec une noble sincérité : « J'avais voté pour que vous eussiez un *premier* prix : vous êtes non pas un élève, mais un artiste. » Je sais que M. Delsarte est un de ceux qui gardent à Nourrit un profond et affectueux souvenir.

L'éloge que je viens de faire est confirmé par M. Henri Blaze de Bury. « Une des plus nobles qualités qui distinguaient Nourrit, c'est l'empressement singulier avec lequel il se portait au-devant de toute gloire naissante ou méconnue, de toute idée nouvelle et féconde. Il ne s'est pas accompli, de son vivant, une révolution, qu'elle vînt d'Italie ou d'Allemagne, à laquelle il n'ait voulu prendre sa part d'homme et d'artiste. Jamais il ne faisait défaut au talent; et lorsqu'il s'agissait du génie, c'était une ardeur de bonne foi, un en-

thousiasme loyal et sincère, qui ne reculaient devant aucune peine, aucun sacrifice [1]. »

On ne saurait trop proclamer cette vertu assez rare. « Personne n'était plus porté à reconnaître le talent des autres, plus empressé à lui rendre justice, plus heureux de le faire valoir [2]. »

Cet hommage rendu au mérite des autres attestait un cœur sincère, mais, en même temps, un cœur modeste. Loin de dissimuler ce mérite, Nourrit le grandissait encore. La modestie était encore un trait essentiel de son caractère. Tous ceux qui l'ont connu savent à quel point il poussait cette qualité; elle a été proclamée par ceux qui ont retracé sa vie [3]. En Italie, elle frappa singulièrement Donizetti et Mercadante.

Il n'est pas très-rare que des acteurs distingués, et accoutumés aux applaudissements, ne puissent paraître devant le public sans émotion. Talma et Mme Damoreau étaient de ce nombre. On ne saurait croire jusqu'où allait la défiance d'Adolphe Nourrit; il ne redisait pas avec uue entière assurance ses rôles même les plus familiers.

La préparation d'une pièce nouvelle était pour lui une rude et pénible préoccupation. Il craignait pour les auteurs, pour le théâtre, pour lui-même; on eût dit qu'il portait le poids de toutes ces responsabilités. Je l'ai suivi particulièrement lorsqu'on montait *la Juive* et *les Huguenots*. Quelle affaire d'État pour le pauvre ténor! Il n'allait plus chez personne, il devenait inaccessible. Des remises, comme il y en a toujours, surtout avec les mille détails d'une mise en scène

1. *Musiciens contemporains*, p. 225.
2. Miel, *Notice sur Adolphe Nourrit*, p. 7.
3. « Il était sincèrement modeste et très-défiant de lui-même. » (Halévy, *Derniers souvenirs et portraits*, p. 142.)

fastueuse, venaient toujours prolonger son martyre. La première représentation de *la Juive* fut encore retardée par une indisposition de Mlle Falcon. Il m'écrivait à ce propos un billet [1] dans lequel je lis : « Encore toute une semaine de tourments; encore sept mauvaises nuits, sans parler des journées, qui vont se passer d'une manière agréable, en raccords, en essais de mise en scène, en rognures, en additions, etc., etc. Pourvu que nous soyons encore débarrassés lundi ! Je n'ose plus mettre un pied devant l'autre sans craindre un malheur. » Il refusa une invitation à dîner chez un ami, parce qu'elle tombait la veille de la première représentation : « Je n'ai pu accepter, dit-il, car ce jour-là, je ne serai pas bon à prendre avec des pincettes. »

Sa famille le prêchait souvent pour lui donner de l'assurance. A Marseille, il fut pendant quelques jours en bonnes dispositions, et l'accueil flatteur qu'il recevait l'avait tout à fait enhardi. Il écrivait à sa femme : « Tu aurais été bien heureuse d'entendre l'effet que j'ai produit dans ce morceau (l'air du quatrième acte de *Guillaume Tell*). Tu trouves toujours que je me défie trop de mes forces, et c'est une grande satisfaction pour toi quand tu me vois prendre plus de confiance en moi-même. N'est-ce pas, lady Macbeth [2] ? »

Son voyage et son séjour en Italie montrèrent bien sa timidité. A Milan, dès le mois de janvier 1838, Rossini lui conseilla plusieurs fois de débuter au printemps; mais lui ne se trouvait pas en état de le faire, et il voulut attendre l'automne.

J'ai parlé longuement des pénibles études auxquelles il

1. Le 16 février 1835. — La représentation eut lieu le 23.
2. Lettre du 19 mai 1837.

avait cru devoir se soumettre avant de débuter à Saint-Charles. On a vu je ne dis pas avec quelle modestie, mais avec quelle humilité, le premier sujet de l'Opéra était redevenu écolier. Mme Nourrit était assez fière du talent de son mari pour regretter qu'il n'eût pas abordé de plain pied la scène italienne. « Au lieu de se présenter en maître, en chef d'école, avec les qualités qui le distinguaient, il a voulu en acquérir d'autres, qui le mettent tout simplement au rang des chanteurs actuels, tous médiocres [1]. » Elle ne cessait de déplorer la funeste influence de Donizetti, et Nourrit lui-même en vint à lui donner raison, et à dire : « J'ai péché par excès d'humilité [2]. »

Lorsqu'il se livrait à ses nouvelles études, perdu dans cette grande ville de Naples, il avait une bien singulière satisfaction. « Ce qui me plaît, disait-il à sa femme, c'est qu'on ne fait pas attention à moi : je pourrai débuter comme un commençant. »

Un camarade barbiste me disait récemment les angoisses de Nourrit, qu'il vit à Naples pendant quelques semaines, lorsque celui-ci étudiait son rôle de début. L'artiste, fort incertain, fort inquiet, consultait son jugement. Il lui chantait un air, d'abord suivant la manière française, puis avec la voix sombrée, et il lui demandait son avis. La réponse était tout en faveur de notre méthode : l'autre lui paraissait terne, sans nuances, sans effet. Alors Nourrit était rempli de perplexités.

A la première représentation du *Giuramento*, il frappa tout le monde par son extrême pâleur; ses jambes tremblantes avaient peine à le soutenir. Mais, encouragé par des marques

1. Lettre de Naples, 19 janvier 1839.
2. Lettre du 13 octobre 1838.

de sympathie, il retrouva l'élan nécessaire pour se montrer avec ses qualités.

Dans ses lettres de Naples, madame Nourrit parle souvent de la modestie de son mari : quelquefois elle la trouve exagérée. « Vous savez combien il est peu entêté de ses propres idées, combien il est peu orgueilleux, demandant toujours des conseils, et, ce qu'il y a de plus rare, ayant le désir et la volonté de les suivre [1]. » Elle fait cette recommandation aux correspondants de Paris : « L'excitation de l'amour-propre n'est pas un moyen qu'il faille pousser trop loin, car il est modeste et timide avant tout : le devoir et la raison sont de meilleurs auxiliaires [2]. » Elle signale l'excès de cette qualité : « Je lui reproche sa modestie, qui l'a fait se soumettre au jugement de Donizetti, dont le sentiment artistique est beaucoup moins élevé que celui d'Adolphe [3]. »

Elle voyait là un véritable danger pour un artiste qui avait de nouveau à se créer une position. « Un petit brin d'orgueil lui serait pourtant un peu nécessaire dans ce temps-ci [4]. » Et ailleurs : « Son caractère l'empêchera de s'imposer [5]. »

Après la mort d'Adolphe Nourrit, un journal napolitain [6] faisait la remarque qu'on n'avait pas à Naples un seul portrait de lui : ce qu'il attribuait à son excessive modestie (*per troppa modestia*).

Dans le monde, la timidité de Nourrit n'était pas de l'embarras. Au contraire, il avait beaucoup d'aisance dans ses manières; il était naturellement très-communicatif. Mais

1. Lettre du 29 janvier 1839.
2. Lettre du 31 janvier 1839.
3. Lettre du 6 février 1839.
4. Lettre du 12 octobre 1838.
5. Lettre du 14 décembre 1838.
6. *L'Omnibus pittoresque*, 28 mars 1839.

ce qu'il ne connut jamais, c'est cette confiance en soi-même qui veut faire prévaloir son opinion; c'est cette disposition à faire sentir sa supériorité ou bien à y faire croire; en un mot, Nourrit n'avait pas ce qu'on nomme aujourd'hui *l'aplomb*, mot dont l'emploi est devenu aussi commun que la chose.

Adolphe Nourrit aurait pu être un littérateur : il avait une plume facile et élégante; il aurait traité avec supériorité les questions d'art. Il s'est plus d'une fois glissé furtivement dans les rangs des auteurs. Je crois avoir deviné ses intentions en ne portant pas au compte de son talent quelques productions littéraires pour lesquelles il a toujours désiré l'anonyme.

C'est le théâtre que sa vive imagination et son cœur honnête voulaient enrichir de sujets approuvés par le goût et par la morale. Mais il n'a pas eu le temps de réaliser ce projet, et l'on peut dire que c'est là une perte immense. Il n'a composé que quelques ballets, parmi lesquels *la Sylphide* jouit d'une juste célébrité. M. Théodore Anne en a fait cet éloge : « Nous aurions désiré qu'en parlant de *la Sylphide*, M. F. Halévy eût appuyé davantage sur le mérite du libretto, œuvre de Nourrit. C'est, il faut le dire, un des meilleurs ballets du répertoire. Il est difficile d'intéresser le public à une œuvre muette, de lui faire comprendre ce que les interprètes ne peuvent exprimer qu'au moyen de la pantomime. Nourrit avait réalisé ce problème[1], etc. »

Nourrit composa encore le scenario d'un autre ballet, *la Tempête* (1834), pour le début de Fanny Elssler. Il collabora aussi à deux autres ballets : *l'Ile des Pirates* (1835), dans lequel la même danseuse obtint beaucoup de succès,

1. *Revue et Gazette des Théâtres*, 28 juin 1860.

et *le Diable boiteux* (1836). Son nom n'a jamais figuré sur l'affiche, même incomplétement indiqué.

On sait, Halévy l'a écrit, que Nourrit fit les paroles de l'air : *Rachel, quand du Seigneur*, dans *la Juive*. Mais l'on ignore que, dans les partitions antérieures, beaucoup de vers ont été faits ou refaits par Nourrit. J'ai appris récemment, en lisant l'ouvrage si intéressant et si nécessaire de M. A. Azevedo sur Rossini, que les bons offices de l'artiste avaient été mis à contribution pour le livret du *Comte Ory*. « Ce que tout le monde ne sait pas, c'est qu'Adolphe Nourrit s'occupa beaucoup, et de la façon la plus utile, de la construction et de l'arrangement de la pièce du *Comte Ory*.... Nous ne pouvons dire avec précision tout ce qu'a fait Adolphe Nourrit pour *le Comte Ory*, mais nous savons de science certaine qu'il a donné d'excellentes idées pour la pièce, qu'il a ramené certains vers aux conditions de prosodie et de *coupe* indiquées par Rossini, et qu'il a épargné au *maestro* beaucoup d'ennui et de perte de temps.... Rossini avait souvent recours au dévoué, à l'intelligent Adolphe Nourrit, qu'il nommait en plaisantant son *poëte adjoint*, et celui-ci mettait sans marchander au service du *maestro* son temps, sa peine, son goût si sûr, et ce prodigieux sentiment des choses du drame lyrique, qui l'a élevé du rang de simple interprète à celui de collaborateur, et de collaborateur incomparable, de tous les ouvrages où il a créé des rôles, sans compter ceux où il n'en a pas créé, et pour lesquels il a donné les meilleurs conseils, les indications les plus précieuses[1]. » Je l'ai dit : du jour où manqua

1. *G. Rossini, sa vie et ses œuvres*, par A. Azevedo, p. 264 et suiv. — Je lis dans les notes de M. Duverger : « Rossini s'était fort attaché à Nourrit, à qui il faisait l'honneur de le consulter ; Adolphe lui refaisait souvent des vers. »

ce concours si utile, les pièces ne se tirèrent plus aussi heureusement d'affaire.

A Naples, Nourrit arrangea pour la scène lyrique le *Polyeucte* de Corneille; et quand cette pièce eut été défendue, il la retourna instantanément de trois manières, qu'il ne put davantage faire accepter. Donizetti apporta sa partition à Paris, et *les Martyrs* furent donnés en 1840. Scribe dit dans sa préface : « Il a fallu traduire les principaux morceaux, airs, duos, trios et finales, d'après la partition déjà faite du *Poliutto*, composé pour le théâtre de Saint-Charles. » Il aurait pu introduire ici le nom d'Adolphe Nourrit. Castil-Blaze est plus exact quand il dit que le livret des *Martyrs* a pour auteurs : P. Corneille, Adolphe Nourrit et Scribe.

Déjà à Paris, mais surtout à Naples, Nourrit avait dans la tête de nombreux sujets d'opéras, dont il parlait à ses amis. Il aurait voulu faire avec Donizetti, revenu à Naples, une tentative plus heureuse. Je lis dans une lettre de madame Nourrit : « Nous désirons que Donizetti revienne à Naples avant que nous la quittions.... Adolphe a des sujets en tête[1]. »

Nourrit craignait beaucoup de paraître prétendre au titre d'auteur. Il avait en portefeuille plus d'une pièce de vers, qu'il cachait avec soin, bien qu'elles ne fussent pas indignes d'être *montrées aux gens*. Il avait traduit de Manzoni une élégie intitulée *l'Ame*. Son beau-frère lui écrivit à Naples pour lui demander la permission de l'imprimer; il reçut cette réponse : « Tu sais que, tant que je fais le métier de chanteur, je ne veux pas me donner des airs de poëte, et je ne trouve pas que rien de ce que j'ai fait mérite les honneurs de l'impression. Passe encore lorsqu'il y a de la mu-

1. Lettre du 7 février 1839.

sique sous mes paroles; et encore n'ai-je jamais consenti à livrer mon nom tout entier au public. »

Il ne voulait pas davantage se donner des airs de critique, et il refusa, comme je l'ai dit, l'offre d'un ami qui voulait lui confier la rédaction d'un journal musical qu'il se proposait de fonder.

Nourrit ne s'occupait guère de poésie que pour le besoin de son art. Il avait deviné les règles du vers *musical*, lesquelles sont ignorées de la plupart des librettistes. Castil-Blaze ne cessait de leur en faire le reproche; mais, s'il a connu les véritables principes, il les a faussés en les exagérant.

Voici le témoignage que ce critique a rendu de Nourrit, qu'il eut un instant pour collaborateur. « Nourrit écrivait en vers avec une facilité remarquable : il me l'a prouvé. Nourrit voulut faire entrer le second acte du *Mariage de Figaro* dans le programme de sa représentation de retraite. On ne pouvait exécuter cet acte à l'Académie royale de Musique sans mettre en récitatif des fragments de dialogue, que l'on parlait à l'Odéon. J'avais à peine commencé ce travail, lorsque le comédien, ténor, musicien et poëte, m'apporta le dialogue de Beaumarchais versifié pour cet acte, et disposé de manière à s'adapter aux scènes de chant figuré que j'avais déjà publiées. « Lisez, me dit-il, et si « vous êtes content de mon essai, nous en irons plus vite. » Moi, qui ne dispute jamais quand il s'agit de vers destinés au récitatif, j'acceptai sans aucun examen; je ne fis la lecture des vers de Nourrit qu'en les mettant en musique, et n'y corrigeai qu'un monosyllabe.... Cet acte ne fut pourtant pas représenté[1]. »

1. *Revue de Paris*, mars 1839, p. 287.

J'ai dit que Nourrit aimait passionnément les arts du dessin, et il y était bon juge. Lui-même dessinait fort bien. Il faisait de fréquentes visites à chaque Salon nouveau, et il lui en aurait peu coûté de formuler par écrit ses appréciations. « A son intelligence naturelle, qui était d'un ordre très-remarquable, il joignait une instruction littéraire et des connaissances artistiques qui lui furent, à l'Opéra même, d'une grande utilité. L'auteur de cet article l'a vu écrire rapidement, pour le *Journal de Paris*, des feuilletons pleins de jugement et d'idées neuves sur un de nos Salons de peinture; et l'on ne peut douter que son goût pour les arts du dessin, qu'il cultivait en amateur, n'ait exercé une heureuse influence sur sa manière d'être au théâtre, où il observait le costume avec une scrupuleuse fidélité [1]. »

Je ne sais si les articles dont il est ici question ont été insérés. Je suis porté à croire le contraire, parce que j'ai connaissance d'un fait analogue, qui pourrait bien être le même. Un jour, le rédacteur en chef d'un journal lui demanda de faire des articles sur le Salon, à la place du rédacteur ordinaire, qui se trouvait empêché. Nourrit y consentit avec plaisir. Il avait fort avancé son travail, lorsqu'il rencontra une difficulté, qui n'en est pas une pour un assez grand nombre de critiques. Alors Nourrit avait beaucoup de relations avec les peintres et sculpteurs. Il revint trouver le rédacteur en chef, et le pria de lui rendre sa parole : il lui dit qu'il n'était pas libre, qu'il ne voulait ni trahir sa conscience, ni désobliger des gens qu'il aimait [2]. Ces paroles délicates valent bien un article du journal.

1. Fabien Pillet, *Notice sur Ad. Nourrit*, extrait de la *Biographie universelle* (Supplément).

2. Une allusion à ce fait se trouve dans le *Journal général de France* (1er avril 1839) : « Il avait commencé des observations fort remarqua-

J'ai parlé de sa sensibilité comme d'une partie capitale de son talent. Il subjuguait les auditeurs parce qu'il était lui-même subjugué par le sentiment qu'il avait à exprimer. Qu'est-ce que la sensibilité dans un rôle, sinon le reflet de la sympathie de l'artiste dans toutes les occasions qui émeuvent l'âme humaine? Dans la joie comme dans la douleur, en présence des beautés de la nature ou de l'art, au récit d'une infortune ou d'une action généreuse, les yeux d'Adolphe Nourrit se mouillaient de larmes. L'âme tendre de Virgile a trouvé un des plus beaux vers de l'antiquité :

Sunt lacrimæ rerum, et mentem mortalia tangunt.

Cette disposition naturelle était pour Nourrit une source de jouissances et de peines. Si les événements heureux lui apportaient des plaisirs plus vifs qu'à d'autres, les traverses de la vie lui causaient des douleurs plus amères[1]. Il faut bien dire qu'il ressentit trop vivement le coup qui l'atteignit en 1836. Ceux qui le blâmèrent alors avaient été souvent remués par le pathétique de l'artiste : il ne pouvait avoir deux manières de sentir.

Sa vive imagination lui peignait les choses en beau; sa parfaite honnêteté ne lui faisait supposer dans les autres que de bons sentiments. Nous lui disions qu'il était souvent dans les espaces imaginaires. Il en résultait de fréquentes déceptions, qui ne le rendaient pas plus sage; il expiait souvent les élans de son cœur généreux, mais il se pardonnait sa crédulité; quand il l'aurait pu, il n'aurait pas voulu re-

bles sur un des derniers Salons : des scrupules honorables l'ont empêché de continuer et de publier ce travail. »

1. Sa femme écrivait : « Hélas! sa vive sensibilité, qui était la source de sa bonté, de son talent, l'a été aussi de sa maladie, de ses souffrances. » (Lettre de Rome, 14 avril 1839.)

noncer à ses illusions. Cette disposition à prêter aux autres ses propres vertus n'est le défaut que des âmes d'élite.

Son esprit impétueux courait au-devant des événements : de là une impatience, que sa femme lui reprochait, et qu'il se reprochait lui-même; toutefois, ces mouvements d'impatience n'allaient jamais jusqu'à altérer sa bonté.

Sa nature modeste et timide, en même temps que sensible, lui suscitait de fréquentes inquiétudes. A Naples, après l'interdiction de *Poliutto*, elles ne le quittèrent plus, et devinrent singulièrement pénibles. Il avouait cette triste disposition de sa nature. « J'ai de grandes, de sérieuses raisons pour désirer quitter Naples.... Avec mon malheureux défaut de me tourmenter d'un rien, et surtout d'être incertain, la position n'est pas des plus agréables[1]. » Et encore : « Je m'abandonne à toutes les susceptibilités de mon esprit inquiet, et je ne sais pas jouir d'un rayon de soleil sans penser à la pluie qui peut venir[2]. »

Sa grande sensibilité ne laissait pas à Nourrit le ressort nécessaire pour se tirer des difficultés de la vie; d'ailleurs, ces difficultés ne se présentèrent que tard, et l'habitude de la prospérité avait encore ajouté à sa faiblesse naturelle.

Si les revers, et surtout les mauvais procédés, ébranlaient outre mesure sa fibre délicate, il trouvait en lui une singulière énergie quand il s'agissait du devoir, quand il s'agissait de son art.

J'ai parlé et parlerai encore du noble usage qu'il voulait faire de son talent en le consacrant aux jouissances intellectuelles et à l'amélioration morale du peuple. Ses idées

1. Lettre du 16 février 1839.
2. Lettre du 5 février 1839.

trouvaient peu d'encouragements, souvent même un froid accueil, mais rien ne l'ébranlait dans sa ferme conviction.

Après avoir donné sa démission, il pouvait chanter dans les départements, en donnant à sa santé les soins devenus nécessaires; il pouvait rester à Paris, et il lui était facile, soit en montant sur une autre scène, soit dans une entreprise theâtrale, soit en se bornant à l'enseignement, de se faire un revenu supérieur à celui qu'il avait eu à l'Opéra. Mais tout cela n'a pas suffi pour tenter ce véritable artiste.

C'est à Troie, et j'y cours; et, quoi qu'on me prédise,
Je ne demande aux dieux qu'un vent qui m'y conduise.

C'est en Italie qu'il voyait le progrès, c'est à l'Italie qu'il sacrifia sa douce existence de Paris. Il n'ignorait pas ce qu'il lui faudrait *perdre en argent et en bien-être*[1]: il acceptait les privations. « Je sais, écrivait-il, que je vais vivre en bohémien, sans maison, sans société.... Je fais une affaire d'art, et non une spéculation. » Installé à Naples, il écrit à sa femme que sa nourriture ne lui coûte que cinquante sous par jour. Il y a des caractères énergiques qui n'ont pas le courage de renoncer à l'aisance.

Un jour, en écrivant à sa femme, il s'attendrit à l'idée de lui avoir donné sa part d'épreuves; mais il se relève en pensant à l'objet qu'il poursuit: « J'accepte avec confiance tout ce qui m'arrive; et comme ce que je veux est bien, et que je le veux avec résolution, je crois fermement que tout ce qui ne s'arrange pas selon mes désirs du moment est ordonné par une volonté qui me conduit plus sûrement à mon but[2]. »

1. Voir t. I, p. 376.
2. Lettre de Florence, 6 février 1838.

On a vu avec quelle intrépidité Nourrit s'était jeté dans des études si contraires aux habitudes de son talent. Rien ne lui coûtait tant qu'il voyait le but. Mais quand ce but lui échappa, cette fermeté fit place au désespoir. Vers la fin de sa vie, il ne lui restait plus que des désirs généreux sans la force de travailler à leur réalisation, ou plutôt des regrets avec le sentiment poignant d'une impuissance irremédiable.

Nourrit avait une grande rectitude de jugement. S'il le prouvait en corrigeant des livrets d'opéras[1], il ne le prouvait pas moins par ses actions. En 1836, dans une circonstance capitale de sa vie, il eut à prendre un grand parti : après un instant d'erreur, après la courte illusion d'un sentiment généreux, il vit clairement la nécessité du sacrifice. Sûr qu'il n'aurait pas l'approbation de tous, il expliqua sa conduite dans plusieurs lettres remarquables. Ces lettres sont des chefs-d'œuvre de raison. Il est facile d'y répondre par des phrases vides et sonores ; mais quiconque cherche et peut saisir la vérité des choses, reconnaîtra que la place de Nourrit à l'Opéra était donnée. Le dessein qu'il conçut peu de temps après était conforme à ses tendances, et il devait réussir, sans des obstacles que la prudence humaine ne pouvait prévoir. Pourquoi l'artiste ne s'est-il pas arrêté à Milan, où il trouvait des amis et un gouvernement plus libéral ? Il suivait Donizetti : ce compositeur, qui tenait alors le premier rang, et qui était surtout en faveur à Naples depuis le succès de la *Lucia*, était nécessaire à Nourrit, qui attendait de lui quelques rôles, c'est-à-dire son avenir. Or, il fallait se hâter : Donizetti désirait venir bientôt en France.

1. « Nourrit était doué d'un esprit très-fin et très-capable d'apprécier dans leurs nuances les plus délicates les circonstances qui peuvent agir sur les impressions du public. » (Halévy, *Derniers souvenirs et portraits*, p. 142.)

Le jugement et l'esprit ne vont pas toujours ensemble : chez Adolphe Nourrit ces deux qualités s'alliaient parfaitement. Il saisissait finement le côté ridicule des choses, et le rendait d'une manière piquante. Par rapport aux personnes, il se permettait quelquefois la plaisanterie qui égaye, jamais la raillerie qui blesse; il était spirituel sans cesser d'être bon.

Il semble que l'harmonie du caractère résulte des contrastes, comme celle du talent : la présence exclusive de qualités de même nature n'a ni le même charme, ni la même puissance. La gravité, quand rien ne la tempère, devient maussade; l'enjouement fatigue quand il est continu et se complaît en lui-même. Nourrit avait à la fois dans l'esprit de la gaieté et du sérieux, des grâces et de l'élévation; sa conversation était vive, agréable, parfois badine, et devenait facilement grave, solide, instructive. Cela contribuait beaucoup à l'agrément de son commerce. Personne ne s'étonnera si sa gaieté naturelle ne reparaît plus guère dans sa correspondance d'Italie.

L'âge vint faire prédominer dans cette nature l'élément sérieux. A partir de 1830, dans ce grand mouvement des esprits, la question sociale et la question religieuse vinrent le préoccuper. Il vit avec une curiosité sympathique la tentative des Saint-Simoniens; les aspirations généreuses de gens honorables, l'influence d'amis qui s'étaient dévoués à cette nouvelle prédication, exercèrent de l'action sur son esprit; une réforme sociale qui devait augmenter pour l'humanité la somme du bien-être : c'était là un de ses rêves. Il s'arrêta quand il reconnut que cette nouvelle doctrine, affaiblie par des écarts et des dissensions, ne pouvait lui donner ce qu'il cherchait.

Il y avait dans son âme un vide qu'il fallait combler.

C'est à cette époque que les idées religieuses ou plutôt les idées chrétiennes en prirent possession. L'exemple de sa famille, et surtout sa vive tendresse pour sa pieuse mère, ses lectures, surtout celle de Pascal, ses méditations, et plus tard le malheur, l'attirèrent et l'attachèrent à la foi. J'ai dit que Silvio Pellico, par son ascendant doux et puissant, acheva cette œuvre, déjà fort avancée. J'ajoute que la conversion et les ouvrages de Manzoni, écrivain qui lui était fort sympathique, et dont il voulait mettre sur le théâtre les *Promessi sposi*, influèrent aussi sur sa détermination.

Un acte si important de sa vie, Nourrit le fit sans éclat et avec une fermeté modeste. A ceux de ses amis qui ne le suivaient pas dans cette voie, il répondait quand il était provoqué. Il donnait les raisons de ses convictions bien arrêtées, mais avec simplicité, avec calme, avec douceur et sans prêcher. Il ne convertissait pas, mais il réussissait à imposer silence.

Son ancienne devise : *Fais ce que dois, advienne que pourra*, était devenue trop étroite pour les nouveaux besoins de son esprit et de son âme ; il l'avait complétée par cette autre, qui était une formule des vertus théologales : *Crois, aime, espère*. De ces trois choses, les deux premières étaient aisées pour lui ; mais les tribulations perpétuelles qu'il trouvait en Italie lui rendaient difficile l'exercice du dernier précepte. La prière fut longtemps son soutien [1].

Encore une opposition harmonieuse dans son caractère : c'est la simplicité d'une part, la dignité de l'autre. Nourrit était simple dans ses manières comme dans ses goûts ; les airs prétentieux le choquaient ainsi que l'art prétentieux.

1. « Plus ses contrariétés augmentaient, plus il cherchait son appui et sa force dans la prière. » (Lettre de madame Nourrit, 20 mars 1839.)

Son esprit ingénu ne dédaignait pas les marionnettes de l'Italie, et il s'amusait de cette gaieté naïve et spirituelle. Cet homme tout uni mérita la qualification que les camarades donnent à ceux qui se font remarquer par leur facile sociabilité : on citait Nourrit comme un *bon enfant*.

A cette parfaite aisance Nourrit joignait une grande distinction; il imposait d'autant plus qu'il s'imposait moins. On l'a dit bien des fois, Nourrit était un homme de bon ton, un homme comme il faut[1]. Il paraîtra singulier qu'il eût un point de ressemblance avec Richelieu : je puis cependant appliquer à l'artiste ce qui a été dit du ministre; on est heureux de citer une phrase de M. Cousin : « De la dernière familiarité, et toujours d'une distinction suprême. »

J'ai parlé de la noblesse que Nourrit voulait dans l'art, et dont il était le modèle. J'ajoute ce témoignage d'Halévy : « Il séduisait le spectateur par la grâce de son chant, la distinction de son jeu[2]. » Un journal de province a parfaitement caractérisé cette qualité : « La dignité la moins prétentieuse et la plus vraie[3]. » J'ai loué Nourrit d'avoir défendu énergiquement l'arche sainte de l'idéal. Il a échappé à la douleur de voir parodier l'art, et provoquer le rire en dégradant ce qui avait jusqu'à nos jours été respecté.

C'est toujours avec un but sérieux qu'il se livrait à la pratique de sa profession. Dans son idée, rien n'y était futile, pas même le chant d'une romance. Comme les grands artistes, comme Mozart, je parle de Mozart exécutant[4],

1. Dans un article de la *Revue de Paris* (juillet 1836, p. 316), intitulé : *Les Coulisses de Paris*, on lit cette phrase : « M. Adolphe Nourrit est non-seulement un homme distingué, mais un homme de très-bonne compagnie et recherché de tous. »

2. *Derniers souvenirs et portraits*, p. 150.

3. *La France méridionale* (Toulouse), 31 août 1837.

4. « Donnez-moi le meilleur instrument de l'Europe, et des audi-

comme Baillot, il redoutait, il évitait de se produire devant un auditoire indifférent, quelquefois même distrait. Pour l'inspirer, il lui fallait des âmes qui fussent en communication avec la sienne. « Le célèbre violon Baillot, nous dit un de ses contemporains, ne réussissait jamais plus complétement à interpréter la musique qu'il exécutait que quand il sentait que le cœur de ceux qui l'écoutaient battait en quelque sorte à l'unisson avec le sien. Un mot, un mouvement brusque des assistants le désenchantait, et peu s'en fallait que son archet ne tombât de sa main [1]. » Nourrit se sentait mal à l'aise dans les salons opulents, où l'on ne recherche les artistes qu'à cause de leur nom. Il tenait plus à être écouté qu'à être payé. A propos des auditeurs qui remuent leur verre d'eau pendant l'exécution d'un morceau, je l'ai entendu répéter ce mot de Garat, qu'il n'aimait pas chanter avec accompagnement de cuiller [2]. L'interdiction stipulée par M. Véron délivra Nourrit de cet ennui; mais, dans les soirées musicales de Londres, il avait été choqué de l'inattention des auditeurs.

Cette dignité qu'il voulait dans l'art, Nourrit la voulait également dans la vie commune. Mais aussi, comme il avait la conscience de n'y pas manquer, il demandait comme récompense la considération. Il n'admettait pas qu'il y eût

teurs qui ne comprennent rien, ou ne veulent rien comprendre, et qui ne sentent pas avec moi ce que je joue, je perds toute joie, tout bonheur à jouer. » (Lettre de Mozart, 1er mai 1778.)

1. Delécluze, *Journal des Débats*, 25 janvier 1862. — J'enregistre ce mot de Baillot : « Il ne suffit pas que l'artiste soit bien préparé pour le public, il faut aussi que le public le soit à ce qu'on va lui faire entendre. » (M. Berlioz, *les Soirées de l'Orchestre*, p. 274.)

2. « C'est lui (Garat) qui, aux Concerts Feydeau, s'était arrêté tout court, pour dire à une dame prenant une glace : « Madame, je n'ai pas l'habitude de chanter avec accompagnement de cuiller. » (M. Charles Maurice, *Histoire anecdotique du Théâtre*, etc., t. I, p. 291.)

une profession qui fût jugée, condamnée, en dehors des mérites personnels. Il trouvait encore vivant le préjugé qui frappe les comédiens : si ce préjugé n'est plus guère defendu théoriquement, souvent encore il inspire la conduite du public. Nourrit ne cessait de réclamer contre une telle injustice, et de revendiquer pour l'acteur, comme pour tous les citoyens, l'égalité devant le tribunal de l'opinion.

Une protestation très-vive, et un peu amère, se trouve dans une de ses lettres de Naples, et cette protestation est toute à la louange de ses hôtes. Un chanteur aimé du public avait manqué de voix plusieurs fois dans une soirée : il reçut un accueil aussi flatteur qu'à l'ordinaire. « On disait autour de moi : *Quand il se porte bien, il ne se ménage pas pour les plaisirs du public, et s'il est fatigué, c'est par les efforts qu'il a faits pour nous satisfaire : soyons-lui donc reconnaissants.* Cette pensée est-elle jamais entrée dans la tête d'un de nos jugeurs parisiens ou provinciaux, qui regardent un acteur comme une marchandise qu'ils ont achetée au bureau[1] ? »

Il plaidait avec cette chaleur non pas tant sa propre cause que la cause de tous. Pour lui, reçu et considéré comme il l'était, il n'avait pas à se plaindre personnellement d'être atteint par un préjugé suranné ; il rompait ces lances dans l'intérêt de ses camarades. Je crois que, dans cette question, son talent, sa conduite, ses plaidoyers, n'ont pas été sans influence.

Cette bonté, cette sympathie, dont il avait le secret de convaincre tout le monde, et avec cela, cet air de noblesse dont nous venons de parler, et ce talent dont, jeune encore, il recueillait la gloire, donnaient à Nourrit un ascendant remar-

1. Lettre du 8 avril 1838.

quable sur les hommes. Un tel empire est d'autant plus complet que la soumission est volontaire : *Volentes Per populos dat jura.* On s'inclinait librement devant lui, et l'on se plaisait à reconnaître sa supériorité.

Quand Nourrit demandait quelques changements dans les livrets des grands opéras, il s'élevait naturellement des objections, des résistances : mais, par sa parole persuasive, il finissait par amener tout le monde à son opinion, et chacun demeurait convaincu que ce qu'il désirait était dans l'intérêt de tous[1].

Au Conservatoire, la classe de Nourrit se faisait remarquer par le bon ordre, la bonne tenue. Les élèves signalaient de loin l'arrivée du professeur : il entrait; on se taisait, on écoutait.

De même à Naples, ce qui est plus étonnant, sa présence rendait calmes les répétitions, ordinairement bruyantes, qui avaient lieu chez Barbaja. Au théâtre, les choristes se surveillaient devant lui; ils s'arrangeaient pour paraître en bon ordre; des virtuoses qui s'étaient fait applaudir sur les premières scènes de l'Italie, et qui étaient en possession de la faveur du public napolitain, aimaient l'artiste étranger, et avaient pour lui une respectueuse déférence. De son côté, il n'était pas homme à montrer jamais l'intention de les dominer. On peut régner quand on joint au talent des façons tranchantes : on règne encore mieux par la séduction de la modestie et de la bienveillance.

Un fait raconté par un journal fait voir combien Nourrit tenait à la gravité des représentations, et en même temps, de quelle autorité morale il jouissait pour redresser, au be-

1. Voir Halévy, *Derniers Souvenirs et Portraits*, p. 151. Je transcris seulement cette ligne : « Nourrit apaisait le murmure (d'un artiste) par le charme d'un esprit doux et conciliant. »

soin, les inconvenances. « Ce soir, dans *la Juive*, Nourrit a donné une bonne leçon aux figurantes qui badinent sur le théâtre, et détruisent l'illusion des spectateurs. Une de ces demoiselles, habillée en page, croyant l'espièglerie nécessaire à qui porte ce costume, tirait la robe de celle qui la précédait, et riait de voir sa camarade se plier en arrière. Dans ce moment, Nourrit, qui n'avait pas à parler, s'est dirigé vers ce chérubin de mauvais ton, et, le prenant par le bras, l'a conduit sans mot dire, mais d'un air expressif, jusqu'à la coulisse, où il l'a fait vivement entrer[1]. » (23 septembre 1835.)

Je dois dire quelque chose de l'intérieur de sa maison. Ici je n'ai pas besoin de témoignages. Dès le collége, je l'aimai de cette affection particulière qu'il savait inspirer. Nous fûmes éloignés pendant dix ans par la diversité des carrières que nous suivions. En 1825, je revins à Paris, et le trouvai marié. Depuis lors, sa maison est une de celles que j'ai fréquentées avec le plus de bonheur.

Madame Nourrit était une épouse digne de lui, tant par la distinction de son esprit que par l'élévation de ses sentiments. Ils étaient unis par les goûts et les pensées comme par le cœur. D'une douceur angélique, elle calmait les saillies impétueuses de son mari, et, comme il l'a écrit lui-même, elle *le rappelait à la modération.* Également bonne, elle était un peu moins aveugle, et le forçait quelquefois à se défier d'un mouvement généreux. Non-seulement leur union n'eut que des jours sans nuages, mais leur affection mutuelle avait aux yeux de leurs amis quelque chose de touchant.

A son arrivée à Naples, Nourrit, écrivant en toute hâte à

1. M. Charles Maurice, *Histoire anecdotique du Théâtre*, etc., t. II, p. 127.

sa femme, avait calculé que sa lettre arriverait à peu près le jour de l'anniversaire de leur mariage : « Tu auras compris, chère bonne amie, tout l'ennui que j'ai dû éprouver de ne pouvoir causer longuement avec toi à l'occasion de ce 16 mars, qui a été l'époque suprême de ma vie. Que de souvenirs enivrants venaient remplir mon cœur! Combien de paroles d'amour et de reconnaissance j'avais à t'adresser; et c'est tout au plus si j'ai pu te dire deux mots! Je ne sais même plus si ces deux mots t'exprimaient la millionième partie de ma pensée; mais j'espère que ton cœur m'a compris à demi-mot, et que tout ce que j'éprouvais en t'écrivant, tu l'auras éprouvé aussi en me lisant [1]. »

Une pareille tendresse méritait de la part de la compagne de sa vie le témoignage qu'elle lui donne dans une de ses lettres : « J'ai un mari qui ne m'a pas causé un jour de chagrin, mais qui, au contraire, m'a donné ce bonheur exceptionnel d'être le seul et constant objet de son affection, affection qui semble augmenter chaque jour, et me promet un avenir aussi heureux que mon passé [2]. »

Ces époux si unanimes étaient surtout heureux de la vie de famille [3]. Après la mort de Louis Nourrit, sa veuve vint habiter avec eux : femme excellente, pour qui son fils était une idole, un oracle, et ce fils se montrait pour elle tendre et devoué. De nombreux enfants étaient venus peupler la maison : grand soin pour la mère, qui les nourrissait elle-même, et plus tard commençait leur instruction. Nourrit

1. Naples, 6 mars 1838.

2. Naples, 7 février 1839 (lettre à son frère).

3. « Dans son intérieur, il était aussi bon fils qu'époux excellent et bon père, adorant toute sa famille, et n'étant heureux qu'entouré d'elle, négligeant même certains devoirs de société, lorsqu'il fallait quitter son chez soi. » (Extrait de quelques notes écrites par M. Duverger père.)

avait une sœur, qui était mariée : ils s'étaient toujours chéris, et se voyaient beaucoup. Leur frère, Auguste Nourrit, excellent musicien, qu'on avait espéré voir réussir dans la composition, avait suivi, comme son aîné, la carrière d'artiste lyrique : il chanta pendant quelque temps à l'Opéra-Comique (1828), puis en Belgique, en province, et ne rentra plus guère à Paris, au moins du vivant d'Adolphe. Le beau-père de Nourrit, M. Duverger, avait pour son gendre autant d'attachement que d'admiration : connaissant à fond l'administration des théâtres, dirigeant une agence théâtrale, il lui donnait d'excellents conseils, et servait très-utilement ses intérêts. Eugène Duverger, son beau-frère, je devrais dire son frère, puisque c'est le nom qu'Adolphe lui donnait, avait pour le talent de l'artiste un enthousiasme qui allait jusqu'au fanatisme. Comme la grande préoccupation de cet homme excellent était de se dévouer pour les autres, le succès et la gloire d'Adolphe étaient naturellement une de ses grandes affaires. Il avait une vive tendresse pour sa sœur, et la maison du jeune ménage n'avait pas de familier plus assidu.

Le dimanche, un dîner de fondation réunissait ces membres de la famille, suivant que chacun se trouvait libre. Il s'y joignait quelques amis, qui y venaient sans être invités, toujours cordialement reçus, fêtés, et même remerciés. Le soir, on voyait arriver un certain nombre d'amis et de simples connaissances, parmi lesquels on comptait particulièrement des artistes dans tous les genres et des hommes politiques. Lorsque Nourrit ne voyait pas d'auditeurs profanes dans la réunion, il chantait quelques morceaux de peu d'étendue, des romances françaises, des *canzonette* italiennes, des *lieder* de Schubert. Quelquefois Liszt ou Hiller se mettaient au piano. C'étaient des jouissances exquises pour un petit nombre d'élus.

A proprement parler, Nourrit n'avait pas de salon. Il n'aimait par la montre, le bruit; et, comme les gens qui jouissent pleinement du bonheur domestique, il ne cherchait pas à agrandir son cercle. Je ne me rappelle pas avoir jamais vu chez lui une seule soirée invitée. Ajoutons que Nourrit n'avait pas de fortune; ses goûts étaient ici d'accord avec ses moyens. M. Véron, qui avait des réceptions fastueuses, ne mettait pas ses ténors en position de l'imiter. Le temps n'était pas encore venu où un chanteur pourrait avoir à sa table quatre illustres compositeurs[1].

Cependant il y eut des gens qui, sachant que le salon de Nourrit était visité par certaines célébrités, se formalisèrent de ne pas être invités. Je ne nie pas que Nourrit fût difficile dans le choix de ses relations, mais les gens dont je parle se trompèrent lorsque, croyant que l'artiste *recevait*, ils voyaient dans l'oubli qu'on faisait d'eux une exception désobligeante.

L'intelligence, l'ordre, la régularité, qui avaient été jadis appréciés par le directeur de la Compagnie d'Assurances générales, Nourrit en fit preuve dans l'administration de ses affaires domestiques[2]. J'ai dit qu'il n'avait pas reçu de patrimoine; malgré la faiblesse de ses appointements (aux-

1. Cela se vit dès l'année 1838, comme nous l'apprend la *Gazette musicale de Paris* (4 novembre). M. de Boigne dit d'un autre virtuose : « Candia a pu retourner en Piémont et revoir sa famille, métamorphosé en grand artiste, en millionnaire, ce qui ne gâte rien. » (*Petits mémoires de l'Opéra*, p. 138.)

2. Un journal a fait en excellents termes l'éloge du chef de maison : « Son intérieur était un modèle de bon goût, de bon ton, de mœurs élégantes et polies, d'union domestique, d'habitudes nobles et hospitalières. Nourrit conciliait les élans de l'inspiration avec la régularité de l'existence et avec un louable esprit d'ordre, qui a heureusement assuré l'avenir de ses nombreux enfants. » (*Journal général de France*, 1er avril 1839.)

quels s'ajoutait, il est vrai, le produit de tournées fructueuses), malgré la charge croissante de sa famille, sa maison était tenue d'une manière fort honorable; un beau jardin offrait aux enfants d'excellentes conditions de santé. Cela n'avait pas empêché l'achat d'une maison à Versailles et d'un domaine dans la Beauce. Enfin, malgré les grandes dépenses de son voyage en Italie, Nourrit put laisser quelque chose à chacun de ses enfants[1]. Après la mort de l'artiste, la pension que lui servait l'Opéra, et dont il avait joui pendant si peu de temps, passa, en partie, à sa veuve, qui lui survécut à peine. Alors une indemnité annuelle de 1800 fr. fut accordée aux orphelins par le ministre de l'Intérieur : elle fut payée jusqu'à la majorité du plus jeune.

J'ai commencé cette analyse des qualités d'Adolphe Nourrit par l'éloge de sa bonté. Je terminerai en constatant l'effet que cette qualité produisait autour de lui. Un proverbe ancien a dit : Aime, si tu veux être aimé (*si vis amari, ama*). Comme Nourrit semait beaucoup dans ce champ, il devait beaucoup recueillir. Effectivement, comme la position de

1. Lorsqu'il partit pour l'Italie, Nourrit avait six enfants : cinq filles et un garçon. L'aînée, Marie, épousa M. Barthélemy, marchand de papiers en gros, un de nos notables commerçants; la seconde, Louise, est mariée à un professeur distingué de l'Université, M. Boutet de Monvel; la troisième, Juliette, est la femme de M. Charles Lebouc, qui compte parmi nos meilleurs violoncellistes; la quatrième, Eugénie, qui fut religieuse de l'Assomption-de-Notre-Dame, sous le nom de Marie-Joséphine de Nazareth; Robert, son frère jumeau, aujourd'hui avocat aux conseils et à la Cour de cassation, qui a épousé la fille de M. Plon, notre célèbre typographe-éditeur; enfin Marguerite, qui était née dans les jours douloureux de la démission, et fut mariée à M. Paul Aucoc, commerçant. Un fils posthume de l'artiste, Alexis-Adolphe, n'a vécu que quelques mois. Cette famille, cruellement moissonnée, a perdu Marie, Eugénie, Marguerite. Les trois enfants qui survivent ont reçu de leur père une belle intelligence et un noble cœur; ils héritent légitimement des vives sympathies qu'il a laissées.

cet artiste lui créait des relations très-nombreuses, je puis dire que peu d'hommes se sont concilié autant de sympathies. Depuis plusieurs années, je rappelle souvent son nom à des gens qui l'ont connu, et j'ai été frappé de voir comme ce nom provoquait partout un souvenir affectueux. Je suis persuadé que ceux-là même qu'il a pu froisser, pour n'avoir pas satisfait leurs exigences, ne le haïssaient pas. Un critique l'a dit : « Nourrit avait de nombreux amis, et pas un ennemi[1]. »

A l'Opéra, son affabilité séduisait tout le monde. C'est peu de dire qu'il était aimé de ses camarades. J'ai causé avec des musiciens de l'orchestre, qui conservent précieusement sa mémoire[2]. Les mêmes sentiments descendaient jusqu'aux plus modestes employés, jusqu'aux gens de service. Dans ce couloir obscur nommé *passage de l'Opéra*, se trouve l'entrée des acteurs. Là stationnait une concierge bien connue alors, qui, par le fait, était revêtue d'une grande autorité. Nourrit n'entrait jamais sans causer avec elle. La mort de l'artiste produisit chez cette femme un tel chagrin que tout le monde en fut frappé : il y avait du fanatisme dans son souvenir. Conduit par Nourrit, je suis plus d'une fois entré à l'Opéra par cette porte, fermée aux profanes (les profanes tentaient souvent de la forcer) : dès lors, point de difficulté ; devant un pareil guide, le *cerbère*[3] se montrait doux comme un agneau. Une dame qui fréquentait l'Opéra, et que dans les couloirs on savait liée avec la famille de Nourrit, me disait qu'une coïncidence était gra-

1. M. Théodore Anne, *Revue et Gazette des Théâtres*, 17 juin 1860.

2. Nourrit ne dédaignait pas de s'entretenir avec les musiciens sur certains effets auxquels devaient concourir le chant et les instruments.

3. C'est le nom que lui donne M. de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 59.

vée bien profondément dans son esprit : le jour même où le malheureux artiste avait cessé de vivre, plusieurs ouvreuses lui en avaient demandé des nouvelles avec le plus vif intérêt, la priant de les rappeler à son souvenir. Nourrit était heureux de toutes les sympathies.

Et dans ses rapports avec ses maîtres, ses supérieurs, les personnes d'un rang élevé, il gagnait également les cœurs. J'ai dit qu'il fréquentait Talma, mais ce n'est pas assez dire : le grand tragédien l'avait pris en affection. Le beau-père de Nourrit a écrit qu'Adolphe était *le favori de Talma*[1]. Un homme qui ne passait pas pour avoir une bienveillance bien démonstrative, Chérubini[2], avait pour le jeune artiste un tendre attachement; mais aussi par quelle affectueuse déférence il était mérité ! M. Sosthène de la Rochefoucauld ne traitait pas Adolphe Nourrit comme un grand seigneur, chargé souverainement d'un grand service, traite

1. Extrait de quelques notes laissées par M. Duverger. — Ajoutons cet autre témoignage : « Adolphe Nourrit voyait fréquemment Talma. Il s'en fit aimer. » (Le *Courrier français*, 13 février 1837.)

2. Les contemporains parlèrent souvent de la brusquerie et de l'originalité de Chérubini. Il avait une franchise un peu rude, que plus d'une fois il paya cher. Mais il faut se défendre d'une appréciation superficielle lorsqu'il s'agit d'un homme qui est non-seulement un de nos grands musiciens, mais un des plus grands musiciens qui aient existé. Quant aux qualités du cœur, voici son éloge : il fut aimé de M. Ingres comme d'Adolphe Nourrit. C'était, en outre, un noble caractère. J'en veux donner pour preuve une de ses lettres, peu connue, qui me paraît admirable dans sa simplicité. En 1813, on le désignait pour une place à l'Institut, en concurrence avec Monsigny, compositeur à la science légère, mais aux inspirations sympathiques. Il refusa cette candidature, et l'on va voir en quels termes. La lettre est adressée à M. Lebreton, secrétaire de la quatrième classe de l'Institut : « Ne voulant pas lutter avec un artiste du mérite et de l'âge de M. Monsigny, je prie messieurs les membres de la quatrième classe qui pourroient avoir l'intention de m'accorder leurs suffrages, de les réunir sur le doyen des compositeurs françois, afin qu'il soit élu comme il le mérite, c'est-à-dire à l'unanimité. »

d'ordinaire un subordonné. Il ne manquait jamais l'occasion de lui témoigner les égards les plus délicats, de montrer pour son talent et ses succès de l'admiration et un vif intérêt. Nourrit ne retrouva plus tout cela sous le régime de l'entreprise.

Il faut le redire, en face de prétentions injustes qui se sont produites après la Révolution de 1830 : c'est M. Sosthène de la Rochefoucauld, assisté de Lubbert, le connaisseur entièrement dévoué à cette œuvre, qui a fondé et solidement établi la gloire de l'Opéra. Mais il savait apprécier et honorer ses coopérateurs, et particulièrement le génie rénovateur qu'il avait appelé pour cette réforme. M. A. Azevedo a témoigné, dans son récent ouvrage, de « la vive amitié que M. le vicomte Sosthène de la Rochefoucauld avait vouée à Rossini, et qu'il sut lui témoigner en toute occasion[1]. »

Dès qu'il eut appris, au fond de l'Allemagne, la mort d'Adophe Nourrit, cet homme excellent s'empressa d'adresser à sa veuve une lettre pleine d'une tendre émotion. En voici quelques lignes, qui sont pour l'artiste une belle oraison funèbre. « Ce sont aussi des regrets personnels que je vous offre, Madame ; et ils sont aussi sincères que le méritait celui auquel ils s'adressent. Chacun appréciait en l'admirant un talent si chaud, si vrai et si remarquable ; mais tout le monde n'a pas été à même de connaître comme vous et moi, Madame, cet esprit élevé, délicat, et cette âme noble autant que généreuse, pour laquelle la reconnaissance fut toujours un devoir si doux et si sacré. Longtemps l'heureux protecteur des artistes, je suis resté leur ami sincère ; et je puis presque dire que c'en est un que je perds ; car

1. *G. Rossini, sa vie et ses œuvres*, p. 251.

il est difficile de m'avoir témoigné constamment plus de dévouement[1]. »

Le nombre des correspondants d'Adolphe Nourrit m'a montré combien de cœurs lui envoyaient leur souvenir sur la terre étrangère. Sa perte fut particulièrement un grand deuil pour ses condisciples; aujourd'hui encore, le nom de Nourrit est un des plus chers aux vieux barbistes.

Les étrangers éprouvaient la même séduction. Les représentations données à Paris par une troupe anglaise (1828), et son voyage à Londres, lui fournirent l'occasion, qu'il saisit avidement, de se lier avec les grands tragédiens, Charles Kemble, Macready, Young. Ce dernier, que les Anglais citent comme le plus admirable interprète du rôle d'Hamlet, éprouva particulièrement l'attraction de ce charmant caractère : j'ai vu ces deux artistes liés de l'amitié la plus étroite, et lorsque Young venait à Paris, ils ne se quittaient pas. A voir ces démonstrations d'affection réciproque, on n'aurait pas su dire lequel des deux ressentait le plus vivement le plaisir de se connaître. Il est vrai que, chez le grand artiste anglais, la distinction dans les manières et l'effusion d'amitié étaient bien faites pour captiver.

Les compositeurs italiens recherchaient son commerce. Bellini surtout ressentit pour lui beaucoup de sympathie. Mercadante fut frappé des rares qualités de son cœur. Donizetti disait : « Vous savez comme il est bon, et qu'on ne peut le connaître sans l'aimer. » Le poëte Silvio Pellico ne le vit que quelques instants, et Nourrit s'était fait un ami. Les artistes de Saint-Charles faisaient à l'artiste étranger le meilleur accueil : « Je trouve dans mes camarades, écrivait-il, une bienveillance extrême[2]. »

1. Goritz, 3 avril 1839.
2. Lettre à sa mère, sans date, mais qui est du commencement de

Une de ses plus honorables conquêtes fut celle du roi de Naples. Ce prince, imbu de préventions défavorables contre lui, l'avait vu venir avec défiance. Nourrit ne tarda pas à le convertir[1], et il se loua beaucoup de ses bontés pour lui[2]. Il était souvent appelé à la cour pour chanter des airs français; et lorsque la maladie lui faisait un besoin de retourner en France, le roi aurait voulu le retenir[3].

Nourrit avait des relations étendues; quelques-unes étaient élevées. Mais je me borne ici aux relations plus intimes, et je répète qu'elles se trouvaient parmi les musiciens, les littérateurs, les peintres. Je citerai Casimir Delavigne; Liszt, Hiller, Chopin, Félicien David, Delsarte; Eugène Delacroix, Amaury Duval, Lehmann. Je ne sais si Nourrit avait eu des rapports avec M. Ingres avant son voyage de Rome : s'il ne le connaissait pas, une dizaine de jours auraient suffi pour qu'il inspirât à l'illustre directeur de l'Académie de France un sentiment de véritable sympathie.

Les artistes dans tous les genres sont heureux de trouver des hommes qui sentent les arts avec vivacité, qui les admirent avec enthousiasme, qui en propagent le culte avec ardeur[4]. De tels juges ont un grand mérite : ils ne se passionnent que pour le beau, et n'ont pas de ces exclusions, de ces hostilités d'écoles. Quand à cela se joint une

novembre 1838. — Sa femme écrivait, en étendant cet éloge : « Les Napolitains sont si aimables pour nous ! » (Lettre du 28 janvier 1839.)

1. J'ai su que la reine Amélie, avec sa bonté ordinaire, avait écrit à la reine de Naples et au prince de Salerne, pour leur recommander un artiste dont elle estimait le talent et les qualités personnelles.

2. « Le roi continue d'être on ne peut plus gracieux. » (Lettre de madame Nourrit, Naples, 1er janvier 1839.)

3. Voir t. I, p. 461.

4. « Tous les artistes l'aimaient, peintres, musiciens, écrivains, parce que tous rencontraient en lui l'âme grande et noble d'un artiste. » (Tablettes du *Temps*, 25 mars 1839.)

rare aménité, ils exercent une séduction plus complète encore.

Parmi les amis de Nourrit, quelques-uns se firent remarquer par la vivacité de leur sentiment. Ces affections extraordinaires ne prouvent pas seulement les dispositions aimantes de ceux qui les éprouvent : elles trouvent leur justification dans leur objet; ceux-là seuls les obtiennent qui les méritent. J'ai cité Mme Duchambge, dont la gratitude avait voué à l'artiste une sorte de culte.

Mais voici un exemple particulièrement frappant. Nourrit trouva dans un camarade de Sainte-Barbe un dévouement de tous les jours, presque de toutes les heures. Cet homme était célibataire et à peu près sans famille : il consacra sa vie à cette amitié; il avait fait de Nourrit le centre de ses pensées, comme l'objet à peu près exclusif de son admiration. Plus âgé que lui, maître d'études et inspecteur des récréations au petit collége, il avait été son supérieur, son protecteur. Mais les rôles étaient changés. Commis principal dans un bureau du ministère de l'Intérieur, trop modeste pour prétendre au grade de sous-chef de bureau, il avait dû quelques avantages à la recommandation de Nourrit. La reconnaissance ne put guère ajouter à son affection, qui était devenue une véritable idolâtrie. Tous ses moments libres étaient mis à la disposition de son jeune ami et de sa famille, et l'on savait le rendre heureux en usant de sa bonne volonté. Il fut choisi pour accompagner en Belgique l'artiste qui n'appartenait plus à l'Opéra, et dont le cœur blessé avait besoin de sympathie et de soutien : ce fut là un des grands bonheurs de sa vie.

On devine de quel prix un pareil attachement était pour Adolphe Nourrit. Cet ami était cher à toute la famille; il semblait être de la maison. Les membres de cette famille

qui survivent ont nommé Aristide Dourdain. Je puis parler de cet homme excellent; car, étant un peu plus jeune que lui, j'ai aussi, dans mes premières classes, été l'objet de sa tutèle affectueuse. J'ai le bien vif regret qu'il n'ait pas assez vécu pour jouir du bonheur qu'il se promettait de la publication de cet ouvrage, pour lequel il m'a été fort utile. Les assertions inexactes, les faux jugements l'avaient fait bien souffrir!

Je veux montrer comment cet homme aimait Adolphe Nourrit. J'ai sous les yeux une lettre qu'il écrivait à madame Nourrit mère pour lui annoncer le premier début à Bruxelles : « Que tous vous devez être heureux et fiers de lui, Madame! Et ce que vous éprouvez à l'expression unanime des sentiments qu'on lui porte, je l'éprouve aussi, moi, qui suis son ami depuis vingt-cinq ans, et qui depuis vingt-cinq ans ai appris aussi à connaître tout ce qu'il y a de beau, de grand et d'élevé dans son âme; moi qui l'aime à l'égal d'un frère, oh! plus qu'un frère, car les affections que la nature m'avait données, et qui ne me sont plus permises, je les ai reportées toutes sur lui et les siens! Jugez de mon bonheur à vivre près de lui pendant ce mois, à tous les instants du jour, à l'entendre parler de sa famille, qu'il aime d'une manière si sainte et dont le bonheur le préoccupe sans cesse; jugez de ma joie lorsque je le vois heureux, et heureux surtout de l'idée que la nouvelle de ses triomphes nouveaux doit être un sujet de bonnes joies pour vous tous et ses amis. Que d'actions de grâces je lui dois pour m'avoir permis de l'accompagner dans ce voyage! Je suis parfois mécontent de moi, par la pensée que je ne l'aime point encore à l'égal du bonheur dont je lui suis redevable; et cependant je l'aime de toutes les forces de mon âme[1]. »

1. Bruxelles, 8 avril 1837.

Je puis faire connaître l'opinion de madame Nourrit sur ce compagnon de voyage. « Votre amitié doit être satisfaite, et Adolphe a obtenu tous les succès que vous lui pouviez désirer : là, comme ici, les applaudissements, les couronnes, les beaux articles, ne lui ont pas fait défaut, et je pense qu'on serait mal venu dans ce temps-ci de dire devant vous du mal des Belges. Ce qu'il y a eu encore d'heureux pour Adolphe, c'est qu'il a eu l'oreille d'un ami pour l'écouter et le cœur pour lui répondre. A présent que ce petit voyage approche de sa fin, je pense au voyage plus long qui doit le suivre, et où il n'aura pour consolation que la satisfaction d'amour-propre : ce n'est pas assez pour lui. Il sentira donc un grand vide en vous quittant, et je suis sûre qu'il en sera de même pour vous [1]. »

Voici en quels termes Nourrit écrivait à cet ami : « Ah ! mon cher ami, tu m'as gâté ! Ton amitié, ton dévouement m'ont rendu si facile, si agréable ce voyage de Bruxelles, qu'il faut que je l'oublie parfois pour supporter avec patience les ennuis qui viennent m'assaillir ici. Il est doux d'avoir auprès de soi un cœur qui vous aime, qui vous comprend, une âme pure dont les épanchements sont un bienfait ! Quand je pense à tout le bien que m'a fait ta présence pendant ce premier mois passé loin des miens, il me semble que je ne t'ai pas assez témoigné ma reconnaissance.... Tu t'imagines que tu n'as que de bonnes intentions ! ! ! Mais sache donc que chacune de tes intentions, chacune de tes pensées est une bonne action ; qu'en fait de dévouement aux autres et d'abnégation de soi-même, tu vas au delà de tout ce que commande la loi religieuse la plus sévère [2]. »

1. Paris, 20 avril 1837.
2. Marseille, 11 juin 1837.

J'aurais hésité à trahir le nom d'un homme modeste à l'excès, si quelqu'un ne l'avait fait avant moi. M. Sainte-Beuve, dans un article intitulé : *Mes secrétaires*[1], a consacré à Dourdain un passage extrêmement flatteur. Je ne puis me refuser le plaisir de transcrire un si honorable témoignage, qui ne vient pas d'un barbiste. D'ailleurs on n'a pas à s'excuser, quand on cite M. Sainte-Beuve.

« Entre ceux dont j'ai gardé un souvenir reconnaissant, je dois mettre au premier rang M. Dourdain, homme modeste, instruit, ancien barbiste, ancien secrétaire du vieux et respectable comte de Ségur, et qui, placé, à la recommandation de son fils, le général Philippe de Ségur, dans les bureaux du ministère de l'Intérieur, a toujours et obstinément refusé tout avancement. Être sous-chef et avoir la chance de devenir chef de bureau un jour, eût semblé à cet homme scrupuleux, délicat et timide, une usurpation plus grande et plus terrible que celle qui a fait passer à des héros le Rubicon. Toutes les prières et les instances de ses amis ne purent jamais le déterminer à franchir le degré de commis principal.

« Quand il se trouva avoir pour ministres d'anciens barbistes comme lui, d'anciens camarades qui le tutoyaient ou qui du moins le traitaient familièrement, M. Delangle, par exemple, il fallait le voir plein de honte et d'effroi pour cette intimité forcée, quand il les rencontrait par hasard et qu'il courait risque d'être surpris en leur présence. « On va me « prendre pour un intrigant, » disait-il, et il s'enfuyait au plus vite. La seule chose qu'il demandait à ceux qui lui portaient intérêt, c'était qu'on ne s'occupât jamais de lui. Il n'y avait pas moyen de l'obliger.

1. *Le Grand-Journal*, 2 juillet 1865. — Extrait des *Nouveaux Lundis*.

« Il était cependant resté l'ami intime et familier de son ancien camarade, M. d'Esparbès de Lussan, mort récemment conseiller à la Cour de cassation, et il n'était pas moins intimement lié avec Adolphe Nourrit, l'artiste au cœur sympathique et chaud, un autre enfant de Sainte-Barbe. »

Après avoir apprécié séparément les qualités d'Adolphe Nourrit, j'ajouterai quelques témoignages qui résument l'éloge de l'homme, de même qu'à la fin du chapitre précédent, j'en ai produit qui glorifiaient l'artiste. Je fais ces emprunts aux journaux et aux ouvrages que j'ai sous la main : avec des recherches, il m'eût été facile de trouver, dans le même ordre d'idées, des témoignages autres que ceux-là, et en grand nombre.

« Adolphe Nourrit fut un grand artiste dans toute l'acception du terme, un noble cœur et une belle intelligence, avec toutes les susceptibilités et toutes les faiblesses d'une organisation d'artiste[1]. »

« Il est généralement reconnu que la vie privée des acteurs ne doit pas être révélée au public : ils ne sont nos justiciables que sur la scène ; mais ne peut-on pas réclamer une exception à la règle, en faveur de ceux qui joignent à un beau talent les plus pures vertus sociales? Adolphe Nourrit était de ce nombre[2]. »

« Adolphe Nourrit n'était pas moins estimable comme homme qu'admirable comme artiste.... Interrogez ses amis, ses parents, ses camarades : tous vous diront que sa vie fut une constante pratique du devoir et un tissu de bonnes œuvres[3]. »

« Depuis que l'on sait sa résolution de quitter le théâtre,

1. M. Paul Desmarie, *Mœurs italiennes*, p. 190 (Paris, 1860).
2. Fabien Pillet, *Biographie universelle* (Supplément).
3. Miel, *Notice sur Adolphe Nourrit*, lue à la séance publique de la Société libre des Beaux-Arts, p. 14.

non-seulement on le suit pas à pas, mais encore on lui rend justice comme à un défunt. C'est qu'aussi Nourrit est un grand et noble artiste, et ses qualités personnelles reflètent brillamment son talent[1]. »

« Nourrit, en dehors du théâtre, était un homme d'une haute valeur, un esprit d'une rare intelligence.... Le cœur de Nourrit s'ouvrait à tous les bons sentiments, comme son esprit à toutes les bonnes pensées[2]. »

« Nous avons exprimé, à cette occasion (en rendant compte de *Stradella*), les regrets que nous causait sa perte, l'estime profonde que nous portions à son talent et à son caractère, l'affection que méritaient en lui, à titre égal, l'homme et l'artiste[3]. »

« Nourrit était si estimé, si aimé! Il existait de si vives, de si profondes sympathies entre le public et lui, que chacun, au moment où ces liens se brisaient pour jamais, a ressenti une blessure d'autant plus profonde que ses sympathies ne s'adressaient pas seulement à l'artiste, mais à l'homme, à l'homme aussi honorable, dans la personne de Nourrit, que l'artiste était éminent[4]. »

« Ce n'était pas seulement un grand artiste, c'était un homme d'une instruction solide, chose si rare au théâtre, pays d'ignorance à peu près complète; c'était un homme d'un esprit éclairé, religieux, et qui se faisait aimer autant par ses qualités privées que par la magique puissance de son talent. Étonnez-vous, après cela, de l'enthousiasme qu'il excitait et des regrets qu'il laisse[5]! »

1. *Courrier des Théâtres*, 2 février 1837. .
2. Halévy, *Derniers souvenirs et portraits*, p. 126 et 143.
3. M. Louis Viardot, *le Siècle*, 7 avril 1837.
4. M. Joseph d'Ortigue, *Gazette musicale de Paris*, 9 avril 1837.
5. M. Théodore Anne, *la France*, 3 avril 1837.

« Ce que la plus grande partie du public ne peut pas apprécier dans Nourrit, c'est l'homme : on écoute, on applaudit, on admire l'artiste; mais qui ne le connaît qu'au théâtre ne le connaît qu'à demi.... Son caractère est noble, autant que son esprit est cultivé; il a toute la générosité, tout l'élan, tout le dévouement du véritable artiste[1]. »

Après sa représentation de retraite, le même rédacteur, M. Alph. G..., écrivait : « Honneur à l'artiste qui mérite de pareils adieux et qui en sent aussi bien le prix ! Ils sont rares, au théâtre comme partout, les hommes dont on peut admirer le talent, aimer la personne et estimer la conduite. La société n'a jamais assez d'hommages pour eux : ses acclamations triomphales ne sont que l'acquittement d'une dette publique[2]. »

CHAPITRE IX.

ADOLPHE NOURRIT; LA MISSION QU'IL RÊVAIT.

J'ai dit ce qu'Adolphe Nourrit a fait pour l'art dans sa trop courte carrière. Il me reste à parler d'une chose qu'il n'a pas faite, mais qu'il voulait faire : c'est peut-être là son plus beau titre de gloire.

Nourrit avait deux nobles passions, le culte de l'art et

1. *Journal général de France*, 17 mars 1837.
2. *Journal général de France*, 3 avril 1837.

l'amour de l'humanité. Il se proposait de les faire concourir à un but grandiose : son rêve était de donner à la musique théâtrale une action salutaire, et de la faire servir au développement moral du peuple. Il croyait possible de faire entrer, par le charme de l'harmonie, de bons sentiments dans le cœur des hommes, et particulièrement dans le cœur des masses, de ces classes déshéritées qui n'ont point de part à de telles jouissances.

Sans doute il reconnaissait que tous les arts peuvent avoir une influence utile pour le progrès moral de la société humaine : il n'était pas de ces gens qui pensent que les nobles délassements de l'esprit, quand ils réunissent une foule charmée, doivent être soumis à l'impôt, tout comme les plaisirs immondes. A ce système, d'un prosaïsme étroit et funeste, j'opposerai l'opinion généreuse d'un moraliste distingué. « Loin de reléguer les arts dans la classe des superfluités utiles, a dit Joseph Joubert, il faut les mettre au nombre des biens les plus précieux et les plus importants de la société humaine. Sans les arts, il ne serait pas possible aux esprits sublimes de nous faire connaître la plupart de leurs conceptions. Sans les arts, l'homme le plus parfait et le plus juste ne pourrait éprouver qu'une partie des plaisirs dont son excellence le rend susceptible et du bonheur que lui destinait la nature. Il est des émotions tellement délicates et des objets si ravissants qu'on ne saurait les exprimer qu'avec des couleurs ou des sons. On doit regarder les arts comme une sorte de langue à part, comme un moyen unique de communication entre les habitants d'une sphère supérieure et nous. »

Mais, si Nourrit appréciait et aimait tous les arts, il lui était bien permis de croire à la prééminence de la musique. *La musique est le plus puissant des arts*, a écrit un peintre

célèbre, qui avait bien des raisons pour croire à la puissance du sien, Eugène Delacroix [1].

La musique avait aux yeux de Nourrit un remarquable privilége. Elle excelle, suivant Montesquieu, à inspirer les bonnes passions. Voici l'éloge qu'il en fait : « Mais, dira-t-on, pourquoi choisir la musique de préférence? C'est que, de tous les plaisirs des sens, il n'y en a aucun qui corrompe moins l'âme [2]. » Nourrit avait assurément lu ce passage, et il devait en avoir été singulièrement frappé. Je me rappelle qu'un jour il se laissait aller à me vanter la supériorité de la musique sur les autres arts. Il passait en revue la poésie, la peinture, la sculpture : il trouvait dans leurs œuvres certains écarts, certaines débauches, dont le moraliste, dont l'homme grave, dont le père de famille s'alarment à bon droit. La musique, au contraire, livrée à ses propres forces, ne peut créer des tableaux corrupteurs, faire naître des sentiments que l'honnêteté réprouve. Il était heureux et fier de s'être consacré à un art incapable de souiller l'âme par les yeux ou les oreilles.

Tel est l'instrument dont il prétendait tirer un excellent parti. Et comme, dans le drame lyrique, la poésie vient fixer ce que la langue musicale a de vague, il voulait qu'elle fût tenue en bride, pour que le mal ne vînt pas à s'insinuer par suite de cette alliance. Il avait expurgé les poëmes de plus d'un opéra; il trouvait plus simple de les faire honnêtes tout d'abord; et pour obtenir ce résultat, il était prêt à mettre à la disposition d'un théâtre son imagination, son goût, son expérience, son dévouement. Après avoir indiqué la *mission* de l'art, il se proposait pour en être l'ardent mis-

1. Lettre du 10 mars 1835. Voir t. III.
2. *De l'Esprit des Lois*, liv. IV, ch. VIII.

sionnaire. Amour de la patrie, affections de famille, dévouement à tous les devoirs, sentiments religieux, telles sont les croyances qu'il voulait propager dans les théâtres lyriques faits pour le peuple.

Il est essentiel de noter la date de ces préoccupations de l'artiste

Nourrit avait vu avec beaucoup de peine l'administration de l'Opéra livrée, en 1831, à l'industrie privée. Rossini, Lubbert, qui avaient fondé la gloire de ce théâtre, avaient été sacrifiés. Nourrit comprenait mieux que personne les conditions d'existence d'un pareil établissement; selon lui, la prospérité de l'art, je parle de l'art élevé, demandait des sacrifices, loin de promettre des bénéfices. Malgré la vogue de l'Académie royale de Musique, malgré l'éclat de ses propres succès, il lui manquait quelque chose : l'avenir l'inquiétait. Nous avons montré combien ses appréhensions étaient fondées.

D'un autre côté, l'âge, l'étude et le spectacle d'une grande révolution avaient mûri son esprit. Il fit un travail sérieux sur son intelligence, et il arrêta les principes de sa vie. Alors ses doctrines sur l'art eurent à lutter contre un autre courant, et il crut devoir se prononcer énergiquement pour ce qu'il croyait être bien. Le répertoire des autres théâtres ne le satisfaisait pas; l'Académie royale de Musique, entrée dans un système nouveau, donnait une importance excessive à la mise en scène, et dans ses livrets on mettait sans choix les passions en jeu. Nourrit avait fait sa réputation; son talent avait singulièrement grandi; il en avait étudié et il en connaissait la puissance : il commença son œuvre. Recueillons quelques-unes de ses prédications, en remontant seulement à l'année 1835.

Dans une lettre, dont je vais citer un extrait, Nourrit se

sépare hautement de la direction de l'Opéra. « Mais qu'est-ce que l'art pour un gouvernement constitutionnel? Heureusement que je crois encore plus à l'avenir et à la puissance de l'art qu'à l'avenir et à la puissance du gouvernement constitutionnel : ce qui fait que je travaille encore plus que je n'ai jamais travaillé, parce que j'espère qu'un jour on fera de nous autre chose que ce qu'on en fait. Ce sont peut-être des rêves que mes espérances; mais je les aime, car ils m'aident à m'améliorer.... Quand j'aurai du temps devant moi, je te dirai tous ces rêves, qui me donnent foi dans l'avenir, en me laissant jouir du présent[1] ! »

Dans une lettre à un rédacteur du *Temps*, il formule nettement ses espérances : « Oui, le théâtre peut et doit être autre chose qu'un lieu de divertissement pour les oisifs. Puisque l'action du comédien est souvent puissante, il faut qu'elle devienne *utile*. Éveiller les pensées généreuses, exalter les facultés aimantes, voilà notre mission. Que Dieu nous aide en nous donnant l'appui des hommes de bonne volonté[2] ! »

Ces idées entrèrent pour beaucoup dans le parti que prit l'artiste de dire adieu à l'Académie royale de Musique. Comme il croyait qu'il y avait quelque chose à faire dans une voie différente, il n'était pas fâché de retrouver sa pleine liberté, afin de se livrer à l'étude d'une question qui était depuis longtemps sa question d'avenir. Il le dit à ses correspondants, et il les atteste que déjà plus d'une fois il leur a parlé de sa retraite.

« Je quitte l'Opéra pour toujours, et, après ma grande tournée départementale, je me retire, et je me livre à toutes les

1. Lettre du 27 mars 1835.
2. Lettre du 10 février 1836.

études qui peuvent m'ouvrir une carrière nouvelle. C'est trois années que je gagne pour mon avenir[1]. »

« Tu sais que j'ai toujours parlé de me retirer de bonne heure, pour me livrer à de nouvelles occupations : c'est donc trois ans que je gagne pour mon avenir. *Amen*[2]. »

« Vous savez que j'ai toujours eu l'intention de me retirer de bonne heure, et d'assez bonne heure pour me livrer à d'autres occupations.... Je ne sais pas encore au juste sous quelle forme se produira mon travail; mais il est impossible que, quand je saurai ce que je vais savoir, quand je me serai donné une plus grande valeur individuelle, je ne trouve pas à employer mes facultés au bien-être de ma famille. Sachez bien d'avance que c'est de l'art que je m'occuperai[3]. »

« Ne crois pas les bruits qu'on fait répandre, que je reste à l'Opéra. Il n'en est rien, et il est même plus arrêté que jamais que je n'y rentrerai plus : mon avenir est ailleurs[4]. »

A peine sorti de l'Opéra, il répète à sa sœur quelles sont ses préoccupations : « Et quel bonheur n'est-ce pas pour moi de pouvoir m'élancer, jeune et fort, au-devant d'un avenir qui a été le rêve de mes belles années! Quelque éloigné que soit cet avenir, quelles que soient les difficultés qu'il me faudra surmonter pour y arriver, je crois bien que cet avenir n'est pas une chimère[5]. »

Dans les cinq mois qu'il resta encore à l'Opéra après sa démission donnée, Adolphe Nourrit fit activement de la

1. Lettre du 19 octobre 1836.
2. Lettre du 20 octobre 1836.
3. Lettre à M. Hiller, 26 octobre 1836.
4. Lettre du 16 janvier 1837, adressée à Lille.
5. Lettre du 24 avril 1837 (de Lille).

propagande. Il s'adressait particulièrement aux littérateurs avec lesquels le théâtre le mettait en relation. Il avait besoin de savoir sur quelles sympathies et sur quel concours il lui était permis de compter pour se livrer à une tentative dont il n'ignorait pas la difficulté.

Je lis, à une date postérieure, dans un journal qui, en général, s'occupait assez peu de l'esthétique de l'ancien premier sujet de l'Opéra : « Adolphe Nourrit, avec son âme impressionnable, et d'un esprit, au reste, aussi élevé que cultivé, voyait une belle et noble mission à remplir par le théâtre[1]. »

En allant donner des représentations dans les principales villes de France (il pensait consacrer deux ans à ces tournées). Nourrit avait un double but : il voulait assurer l'avenir de sa famille, et en même temps voir quel effet il pourrait produire sur un public neuf et indépendant. Il allait constater par des expériences nouvelles et plus générales quels sont les sentiments qui font vibrer plus fortement le cœur humain. Si le résultat était le même à Bruxelles et à Marseille, à Toulouse et à Strasbourg, sa conviction devait nécessairement se trouver de plus en plus affermie.

Il emportait avec lui son auteur favori, François Schubert. Ces *lieder*, qu'il avait déjà révélés dans quelques salons, dans des concerts, et risqué dans les réunions solennelles du Conservatoire, il avait résolu de les produire sur la scène. A son admiration pour un beau génie se joignait le désir d'essayer le goût du public pour les choses graves, de s'assurer si des auditeurs habitués aux romances amoureuses ou aux chansonnettes légères, voudraient suivre un interprète

1. *Gazette musicale de Paris*, 12 janvier 1840 (lettre d'une actrice, signée Junie).

convaincu, qui leur parlerait des grandeurs de la création et des nobles aspirations de l'âme. Cet essai avait déjà réussi à Paris, peut-être au delà de son espérance.

J'ai dit ses triomphes dans cette dernière tournée. Il en jouissait vivement, mais il avait toujours devant les yeux un but plus élevé. « Je puis marcher en avant sans regret, sans arrière-pensée. Je dis de l'Opéra ce que Talleyrand dit de l'Angleterre : J'en ai tiré tout ce qu'il pouvait me donner. A d'autres maintenant, et c'est moi qui donnerai. Mais pour cela il faut que je sois riche, et pour cela il faut que je travaille à augmenter mon bagage; et quand ma cargaison sera complète, je demanderai l'aide de Dieu, et Dieu ne me refusera pas; car ce n'est pas pour moi que je travaillerai, mais pour lui, j'espère. D'ici là, améliorons-nous, et tâchons d'être digne de notre œuvre[1]. »

Il fut heureux de trouver aussi dans la province des cœurs qui vibraient à l'unisson du sien. Ces nouveaux prosélytes mirent plus d'une fois le public dans le secret de ses vœux et de ses nobles efforts.

« Dans nos derniers numéros, nous avons exposé une idée que nous croyons féconde, et que nous nous proposons de développer plus longuement en temps et lieu. L'émancipation des masses et la civilisation du monde par l'art ne saurait manquer de trouver un appui dans tous les hommes de cœur et de progrès qui font de la France le pays le plus avancé de l'Europe.... Au milieu des triomphes de la scène et des ovations du public qui illustrent chaque soir la présence du célèbre chanteur Nourrit sur notre première scène; au milieu de cet enthousiasme populaire qui prouve jusqu'à quel point l'art peut se vulgariser par le talent, une marque

1. Lettre à sa femme, Marseille, 19 mai 1837.

d'admiration et de sympathie, bien douce au cœur de l'artiste, vient de lui être donnée par ses compatriotes de Montpellier résidant à Marseille[1]. »

« Adolphe Nourrit n'envisage point la position de l'artiste comme celle d'un homme dont les efforts doivent tendre seulement à se créer un nom, à en consolider la gloire, et à s'assurer un avenir prospère. Pour lui, l'art est une vocation sacrée, que l'on doit poursuivre avec zèle et amour; il s'y est dévoué comme à un sacerdoce de tous les jours et de tous les instants. L'art n'est point à ses yeux un moyen de délassement passager, une cause d'enthousiasme fébrile, dont les effets meurent avec le principe qui leur donna la vie : l'art est une question de haute civilisation, un levier puissant, à l'aide duquel on doit remuer le monde pour le pousser en avant, et nul mieux que Nourrit n'est capable d'imprimer à cette voix du ciel une direction aussi sainte[2]. » Et le rédacteur rapporte des paroles qu'il avait sans doute recueillies de sa bouche : « Les efforts de l'art doivent donc tendre à « réveiller cet enthousiasme primitif, et le culte du beau fera « revivre chez le peuple l'amour des grandes choses. L'art « est le baume qui ferme les blessures; il est le frein qui « dompte les passions mauvaises, et l'aiguillon qui stimule « et fait progresser les âmes fortes. » Telles sont les théories de Nourrit; telle est la cause première de sa passion à populariser l'art. »

Lorsque Nourrit eut passé les Alpes, sa correspondance devient très-active; elle offre, à de très-courts intervalles, le miroir de son âme, et retrace coup sur coup les mêmes impressions. D'abord elle reflète l'enchantement que lui

1. *Le Sémaphore de Marseille*, 4 juin 1837, article de M. Ch. Rouget.
2. *Journal du Commerce*, Lyon, 13 août 1837.

cause l'aspect des lieux et des trésors de l'art. Il voit les principaux théâtres, et, à peine arrivé à Naples, il se livre avec frénésie à l'étude du chant italien. Que veut-il alors? Il a une double espérance : un nouveau développement de son talent augmentera son action sur le public; d'un autre côté, il croit pouvoir suggérer des livrets italiens d'une plus grande valeur : il prétend rendre à l'Italie autant qu'il aura reçu d'elle. Voilà ses uniques préoccupations : le regret de sa haute fortune ne vient jamais troubler sa sérénité.

« Je ne sais si je me trompe, mais en observant bien les impressions du public italien, en écoutant les opinions individuelles et les décisions des masses, il me semble que le moment est venu de leur donner du neuf[1]. »

« Plus j'avance, plus je vois, et plus je tiens ferme dans ma résolution : c'est aujourd'hui un besoin pour moi de me faire artiste italien, et de conquérir les suffrages d'un public dont toutes les allures me plaisent, dont l'organisation est faite pour sentir et exalter le talent, d'un public naïf, d'un public franc, d'un public.... enfin[2]! »

Peu de temps après son arrivée à Naples, il écrit à sa femme : « C'est toujours en vue de l'effet qu'ils doivent produire à Paris que ton père désire mes succès en Italie, tandis que moi aujourd'hui je ne m'en inquiète que pour l'Italie elle-même. Chanter l'italien n'est plus pour mo un moyen d'arriver ailleurs : c'est un but auque tendent tous mes efforts, sans autre pensée que l'assurance que je suis dans une voie de progrès, et que mon talent doit gagner beaucoup aux nouvelles études que je fais.... Je te le répète, j'ai de jour en jour plus de courage, et la carrière que je vois

1. Venise, 30 janvier 1838.
2. Florence, 8 février 1838.

devant moi me plaît tellement que je ne regrette rien, absolument rien, de tout ce qui s'est passé[1]. »

« Depuis mon entrée en Italie, je n'ai pas éprouvé le moindre ennui, le moindre regret; ma santé s'est rétablie; mon esprit est rentré dans le calme; j'ai oublié Paris et les six derniers mois que j'ai eu à y passer; je me sens plus fort de toutes les manières; j'ai plus de confiance en moi, moins d'inquiétude sur mon avenir, et ma carrière, que je voulais borner, je la vois maintenant s'agrandir devant moi[2]. »

Il ne songe nullement à continuer sa gloire de Paris : il veut faire du nouveau, il n'estime que le progrès; et quand il est question de monter *Guillaume Tell* pour son début, cette proposition lui sourit peu. « En vérité, je ne suis pas venu en Italie pour refaire ce que j'ai fait en France; je ne viens pas exploiter l'Italie; je viens me développer au profit de l'Italie, et au profit de l'art italien, si cela est possible[3]. »

Un mois après, il écrit à sa mère : « J'espère que tu seras contente du choix que j'ai fait pour mon début en Italie[4]. Maintenant que j'ai rompu avec mon passé, je veux tâcher de donner à mon talent une direction conforme à mes croyances, et j'espère que Dieu m'aidera à répandre, par le moyen de mon art, des passions bonnes et utiles à l'humanité; j'espère qu'il permettra que mon art se purifie, et que, sous l'attrait du plaisir, il serve à propager l'amour du bien, qui est l'amour de Dieu. Si je veux réussir maintenant, ce n'est pas tant pour recueillir des applaudissements, de la gloire; c'est pour accomplir une œuvre utile, une bonne

1. Lettre du 24 mars 1838.
2. Lettre du 8 avril 1838.
3. Lettre du 25 avril 1838.
4. L'opéra de Donizetti *Poliutto*.

œuvre : Dieu veuille qu'un jour ce soit une œuvre sainte ! J'ai bon espoir[1]. »

Lorsqu'il se croyait à la veille de débuter, son idée fixe n'en revient pas moins dans ses lettres : « Il n'y a qu'une chose qui n'est pas changée en moi, c'est ma foi dans l'avenir de l'art. Mon but est toujours le même, et en m'inoculant la forme italienne, je n'ai fait que me donner une arme de plus pour la conquête que j'espère toujours faire faire au théâtre, en lui donnant un but utile, une action bienfaisante, qui doit tourner au profit du peuple[2]. »

« Il faut me dépêcher bien vite, bien vite, de gagner un peu de réputation dans ce pays, et revenir en France juste au moment où l'on voudra sortir de ce gâchis dans lequel tombent tous les jours davantage les affaires de l'art théâtral[3]. »

Ainsi Nourrit poursuivait son grand projet, tout en faisant sa campagne italienne. Depuis qu'il l'avait conçu, que de faits éloquents, que de suffrages considérables étaient venus l'encourager ! L'accueil brillant et sympathique que lui avaient fait nos départements, l'admiration qu'il avait excitée dans de nobles salons de l'Italie, et surtout et bien plus encore l'approbation de Silvio Pellico[4], dont la voix était pour lui sainte et toute-puissante, il lui était bien permis de trouver dans tout cela non-seulement des aiguillons, mais des garanties de succès.

Après cinq mois, qu'arrive-t-il ? La pièce qui devait le montrer à l'Italie avec ses avantages, la pièce qu'il avait

1. Lettre du 20 mai 1838.
2. Lettre du 10 août 1838.
3. Lettre du 16 août 1838.
4. « Je lui ai fait part de mes espérances, de mes idées d'avenir sur l'amélioration de l'art dramatique et sur le bien qu'on peut faire par lui Toutes ces idées lui ont plu ; il m'a encouragé à suivre le chemin que je me suis tracé. » (Lettre du 8 avril 1838.)

composée avec amour, avec foi, le *Poliutto*, fut interdite. Dès lors il vit tous ses plans détruits et sa carrière italienne terminée. « *Polyeucte* me manquant, tout me manque[1]. » Et encore : « Le refus de *Polyeucte* est un véritable chagrin pour moi, car j'avais tellement compté sur la nouveauté des impressions que cet ouvrage devait donner au public italien, que j'avais bâti dans ma tête tout un avenir sur le succès de ce début.... Maintenant tu comprends que tous mes rêves sur l'Italie se sont évanouis. Si j'ai un avenir, il n'est plus là[2]. » Qui oserait dire que, dans cette circonstance, sa profonde douleur, son découragement ne dussent être attribués qu'à son extrême sensibilité? Ne voyait-il pas renverser les assises de l'édifice qu'il commençait à élever?

Après cette déception capitale, il lui fut impossible de retrouver sa route. Il subit par une sorte de nécessité la gloire d'un brillant début. Ce qu'il faisait pouvait suffire à ceux qui l'entendaient : ce n'était rien pour lui. Ses idées favorites ne l'abandonnaient pas : s'il tourne son regard vers la France, c'est pour leur trouver un asile. Il s'enquiert surtout du Théâtre de la Renaissance, dont le directeur le provoque et le presse si souvent. Cette entreprise avait-elle quelque solidité? Serait-il le maître d'imposer à cette administration l'art comme il l'entendait? C'était là une condition essentielle. Madame Nourrit, peu satisfaite des chances que présentait ce théâtre, écrivait : « Je ne serais peut-être pas si difficile si je n'avais pas toujours présent à l'esprit ce plan d'avenir, ces projets qui sont le but où tend Adolphe.... Il ne pourra plus exercer bien son art qu'en l'appliquant à quelque chose de bon[3]. »

1. Lettre du 25 septembre 1838.
2. Lettre du 13 octobre.
3. Naples, 14 décembre 1838.

Quant à l'Opéra, c'est le dernier théâtre auquel il songe : sa correspondance en convaincra les plus incrédules. « Ce que tu me dis de Paris me donne peu de regrets de l'avoir quitté, et surtout peu d'envie d'y revenir de sitôt. Plus j'y pense même, plus je dois m'applaudir de tout ce qui m'est arrivé. N'est-ce pas un grand bonheur d'être hors de tout ce gâchis [1] ? » Si on veut lui faire envisager des chances de retour, il oppose tout de suite des impossibilités : il faudrait que l'Opéra cessât d'être ce qu'il est. « Il faudrait que le gouvernement voulût réorganiser cette machine qui s'en va se détériorant, se démolissant entre les mains de Duponchel [2]. »

Mais c'est ailleurs qu'il place ses espérances. « Je ne puis penser à revenir à Paris que pour me vouer au bien de l'art, pour fonder ou rétablir quelque institution théâtrale dont l'avenir des artistes ait à profiter. Espérons qu'on y pensera [3] ! »

J'ai dit que Nourrit avait trouvé des sympathies pour ses idées tant à Paris que dans les départements. Mais je dois avouer que toute la presse ne leur faisait pas le même accueil. Bien des gens ne concevaient pas pourquoi un artiste comblé de gloire aimait à se repaître de chimères, et quand sa destinée était si belle, allait se heurter contre des impossibilités. Nourrit était affligé quand ses pensées étaient reçues avec indifférence ; il était froissé quand on lui insinuait qu'il était un songe-creux, un exalté, un illuminé. Alors il refoulait en lui-même ses idées chéries, mais ces mécomptes n'ébranlaient pas sa foi. On voit éclater son bonheur, non sans une allusion amère, dans une lettre de Marseille : « J'ai ren-

1. Lettre du 16 mars 1838.
2. Lettre du 22 novembre 1838.
3. Lettre du 23 novembre 1838.

contré ici quelques hommes, quelques jeunes gens, devant qui j'ai laissé échapper quelques mots sur l'avenir de l'art tel que je l'entends, et j'ai été compris par eux, et ils ne m'ont pas pris pour un fou[1]. »

C'est surtout après la mort de l'artiste que certains littérateurs ont exprimé librement et sévèrement leur avis sur ses doctrines relatives à la mission de la musique théâtrale. On peut sans doute juger à son point de vue une conviction qu'on ne partage pas, mais je ne saurais pardonner le dédain injurieux. Je me garderai bien de reproduire plusieurs appréciations bien dures : je suis persuadé que leurs auteurs les regrettent aujourd'hui. Depuis lors les faits ont certainement modifié leurs idées; Nourrit n'est plus un visionnaire.

On a d'ailleurs, bien à tort, prêté à cet artiste des projets gigantesques. C'était lui supposer un orgueil qui était bien loin de son caractère. Il ne prétendait pas réformer le monde ni convertir le genre humain. Non, il ne se départit jamais de sa modestie. Mais assez de triomphes lui avaient révélé sa puissance sur les assemblées : il voulait se servir de cette puissance pour inspirer à ses auditeurs les sentiments généreux dont il était pénétré. Voilà le succès qu'il ambitionnait. Les approbations, les encouragements qu'il avait reçus lui garantissaient qu'au moment de l'exécution, il pourrait compter sur bien des sympathies. Malgré ses légitimes espérances, il restait fidèle à un de ses principes les plus fortement enracinés : *Fais ce que dois, advienne que pourra;* le peu de bien que chacun fait n'est pas perdu pour l'humanité.

Halévy n'ignorait pas les visées d'Adolphe Nourrit. Sans parler de tout ce qui a été écrit à cet égard avant 1837, il

1. Lettre du 11 juin 1837.

est bien certain que Nourrit avait plus d'une fois entretenu, je crois pouvoir dire importuné son musicien de ses idées sur le devoir de l'art. J'ai vu avec un grand étonnement son biographe garder un silence absolu sur la mission rêvée par l'artiste. Quelle est la cause de ce silence? Halévy accusait-il tout bas le premier sujet de l'Opéra de ne pas se contenter d'un théâtre où il avait une position si brillante? Était-il blessé de voir son ténor concevoir un autre répertoire? Était-ce un crime à ses yeux de parler de quitter l'Opéra dans quelques années? Ou bien Halévy était-il du côté des sceptiques; regardait-il les préoccupations de Nourrit comme des idées mal digérées, et a-t-il voulu n'en rien dire, pour n'avoir pas à en faire la critique?

J'aime mieux cette dernière explication. Toutefois, je trouve qu'il n'aurait pas mal fait de s'associer de cœur, comme beaucoup d'autres, à des pensées généreuses, sauf à leur reprocher de n'être pas réalisables, du moins dans l'état des choses. Je le répète : c'est là une lacune considérable, et que tout le monde regrettera.

Je n'ai pas voulu relever dans la notice d'Halévy bien des inexactitudes qui ont affligé la famille et les amis d'Adolphe Nourrit. Mais l'esquisse qu'il a tracée de l'artiste retiré de l'Opéra est par trop peu ressemblante pour ne pas exiger quelques traits qui la corrigent.

Le biographe ne peint pas avec des couleurs vraies l'état de l'âme du voyageur lorsqu'il était en Italie. « Ce qui frappe surtout dans ces lettres[1] et leur donne un caractère tout particulier, c'est l'expression profonde, quoique contenue, d'un découragement sans remède. Si l'espérance vient briller un moment dans l'âme du malheureux artiste, elle ne jette

1. Les lettres adressées à M. Hiller.

qu'une lueur triste et froide, et ce pâle éclat est bientôt effacé. Il semble que la certitude d'une déception prochaine, inévitable, comprime les battements de ce cœur attristé et en repousse toute joie.... Lorsqu'il résiste à ces impressions pleines de tristesse, on dirait qu'il s'acquitte d'un devoir envers lui-même, car sa conviction est formée il sait que la lutte est impossible, qu'il sera vaincu, qu'il marche à la mort[1]. »

Le lecteur a déjà pu voir, par les citations que j'ai faites, la fausseté de cette appréciation. Depuis longtemps Nourrit roulait un dessein dans sa tête; ce dessein, il en croyait l'exécution encore un peu éloignée. En partant pour l'Italie, il s'abandonnait, avant ses prévisions, au courant de ses chères idées; il allait faire précisément ce que, d'après l'organisation des théâtres d'alors, il ne pouvait faire à Paris. L'avenir semblait se dessiner suivant ses vues; ayant changé de milieu, il espérait prouver aux incrédules que son projet n'était pas insensé. Qu'en cela il se fît illusion, la question n'est pas là : il s'agit de ses pensées, de son espoir, de sa confiance, d'un stimulant énergique, qui aura pour effet de développer, de renouveler son talent. Pendant sept mois, il se montre plein d'ardeur, et il espère pouvoir, à force de travail, cueillir une palme nouvelle sur la scène de San-Carlo; il trouve pour la poursuite de ce but un ressort qu'il n'aurait pas eu sur le trône non partagé de l'Opéra.

On ne peut demander qu'Halévy ait dépeint la disposition d'esprit de l'artiste d'après la correspondance que nous publions, et qu'il ne connaissait pas; mais nous allons voir qu'il a lu les lettres qu'il a fait connaître, les lettres adressées à M. Hiller, avec une opinion préconçue.

1. *Revue contemporaine*, 15 mai 1860, p. 5; *Derniers souvenirs et portraits*, p. 123.

Je reproduis d'abord ce passage où Nourrit atteste son ami, dès l'année 1836, qu'il lui a déjà communiqué son intention de ne pas prolonger fort longtemps son séjour à l'Opéra : « Vous savez que j'ai toujours eu l'intention de me retirer de bonne heure, et d'assez bonne heure pour me livrer à d'autres occupations.... Après cela (après sa tournée départementale), je me livre à des études qui ont toujours été pour moi le but de ma dernière ambition [1]. »

Deux mois après son arrivée à Naples, il lui écrit : « Je compte beaucoup sur le bien que vont me faire les quatre mois de bon travail fait sous le ciel de Naples, au milieu du calme et des douceurs de la vie de famille; et, si Dieu permet que ma femme et mes enfants supportent bien les fatigues du voyage et ne se trouvent pas mal du séjour de Naples, j'entrerai fort et dispos dans ma nouvelle carrière avec un bel avenir devant moi [2]. »

Nourrit, ayant débuté à Saint-Charles avec beaucoup d'éclat, en éprouva une joie très-vive : si son âme ne tarda pas à être troublée, c'est qu'il ne trouva pas, ou plutôt qu'on ne lui accorda pas de nouveaux rôles pour soutenir ce succès. Halévy parle en termes généraux, et sans distinction de temps; il fait croire, et croit sans doute lui-même, à une suite non interrompue de chagrins qui datent de Paris. Mais que disent les lettres à M. Hiller après la première représentation du *Giuramento*? « Mon succès a été au delà de tout ce que je pouvais espérer, et au delà de tout ce qu'il

1. Lettre du 26 octobre 1836.

2. Naples, 5 mai 1838. — Et dans une autre lettre, en date du 6 juillet, on voit qu'il ne perd pas de vue la réalisation de ses idées : « Dépêchez-vous donc : j'ai déjà en tête une demi-douzaine de plans d'opéra qui pourront vous aller; nous n'aurons que l'embarras du choix. »

était raisonnable d'attendre.... J'ai payé ce succès par tant de chagrins, qu'il m'est pardonnable d'en jouir avec abandon[1]. »

Halévy ne dit pas un mot des tribulations que Nourrit eut à souffrir à Naples. « Aucun événement nouveau, dit-il, ne s'était produit dans l'existence de Nourrit[2]. » Nous renvoyons le lecteur à cette lettre du 16 novembre adressée à M. Hiller : il y verra, et avec détail, ce qu'Halévy n'y a pas vu.

Nourrit avait joui grandement de son triomphe à Naples; toutefois, son programme n'était pas rempli. Il s'était concilié la faveur du public italien : c'était beaucoup; mais il l'avait fait avec une pièce du répertoire ordinaire, et non avec un opéra conçu dans ses vues. Il ne se trouvait pas en progrès, et le progrès seul pouvait lui donner une entière satisfaction. Or, l'Italie ne pouvait pas le lui offrir : le départ de Donizetti et la sévérité de la censure le réduisaient à l'impuissance.

« Travailler beaucoup, ce n'est rien quand il s'agit de faire de bonne besogne; mais étudier comme j'ai dû le faire depuis un an pour arriver à me produire d'une façon si imparfaite pour moi, voilà ce dont je ne puis prendre mon parti, malgré le succès dont mes efforts ont été couronnés[3]. »

On conçoit ce regret poignant du grand artiste. C'est là quelque chose de plus digne que le besoin constant et indomptable des applaudissements de Paris.

Malgré toutes ses déceptions, Nourrit persévérait dans ses

1. Lettre du 16 novembre 1838. — Ces *chagrins* sont ceux que lui avaient causés l'interdiction de *Polyeucte* et le malheureux essai de la *Pia*. La correspondance le prouve surabondamment.

2. *Derniers souvenirs et portraits*, p. 198.

3. Lettre à son beau-père, 28 février 1839.

idées; sa conviction restait inébranlable. Un de nos amis communs me disait dernièrement qu'ayant visité Naples vers la fin de 1838, il passa bien des heures avec l'artiste découragé. Lorsqu'ils étaient seuls, et particulièrement dans leurs promenades, Nourrit revenait toujours à lui développer ses vues sur la moralisation du peuple par le théâtre. Il était heureux de trouver des oreilles attentives et un cœur sympathisant.

Il caressa jusqu'à la fin son rêve chéri; et quand ses facultés physiques et intellectuelles fléchissaient, quand il avait la conscience de son déclin, il laissait échapper ce mot de profond désespoir : « J'ai des idées que je crois bonnes, et je ne sais ici à qui les communiquer. Au lieu de grandir, ces idées s'amoindrissent, et j'arrive à y attacher moins de prix chaque jour; je sens que mon esprit perd de son ressort, et ma confiance en moi-même s'en va[1]. »

Toujours réclamé par la vie active, et absorbé par des travaux qui étaient surtout sérieux pour lui, Nourrit n'a laissé que la formule générale de ses idées. *De l'art pour le peuple*[2] ! c'est-à-dire partage entre tous des jouissances qui, en France, sont le privilége de quelques-uns.

Parfois il inclinait avec quelque partialité pour ceux qu'il voyait exclus, et il disait simplement : *L'art pour le peuple*[3]! Il y avait là un peu de mauvaise humeur contre les élégants habitués de l'Opéra, auxquels il imputait la corruption de l'art, parce qu'ils demandaient, pour le plaisir des yeux, tous ces pompeux hors-d'œuvre[4], et que les directeurs-

1. Lette du 14 février 1839.
2. Lettre du 19 juillet 1837.
3. Lettre du 24 avril 1837.
4. Voir l'opinion de Nourrit sur le spectacle déployé dans *la Juive* : lettre du 27 mars 1835.

entrepreneurs recherchaient naturellement leurs bonnes grâces : la location avant tout !

Nourrit avait la fibre populaire. Aussi le peuple le comprenait, l'admirait, l'aimait, et leur sympathie s'augmentait par une action réciproque. J'ai dit combien l'artiste était heureux les jours de représentations gratuites[1], et quand il prenait part à un exercice solennel qu'offrait au public un cours de musique fait à des ouvriers[2]. Il n'est pas rare que les musiciens-exécutants d'un théâtre donnent une sérénade à un compositeur ou à un chanteur célèbre qui fait une apparition dans leur ville. A son arrivée à Marseille, Nourrit reçut deux sérénades. Voici ce qu'il dit de celle qui était exceptionnelle : « C'était une sérénade que me donnaient des amateurs de la ville, amateurs peuple, comme je les aime[3]. » Il louait les théâtres lyriques d'Italie d'être accessibles à toutes les conditions : on y entre pour un paolo (55 centimes). A Naples, sa présence avait probablement fait augmenter le prix des places. Certains jours, ce prix était diminué, et Nourrit s'en réjouissait : « J'ai pour moi toute la noblesse, toute la haute société.... Ce qui n'empêche pas que dans les représentations à moitié prix mon succès ne soit encore plus populaire[4]. »

1. Vers la fin de la Restauration, à un spectacle pour la fête du Roi, on donnait à l'Opéra *le Siége de Corinthe*. Après le final du deuxième acte, l'assemblée, dont on avait vu croître l'émotion, cria *bis* avec frénésie. Madame Nourrit, qui était au fond d'une loge, dit à une amie : « Combien Adolphe doit être heureux ! »

2. « Quand, à l'occasion de quelque fête publique, l'entrée de nos grands théâtres s'ouvrait gratuitement aux classes populaires, il se sentait plus inspiré, et semblait mettre plus de prix aux applaudissements. *Il est temps*, disait-il, *que l'art se fasse peuple*. Il aimait à prendre part aux concerts de simples ouvriers et à diriger leurs chants d'allégresse. » (Miel, *Notice sur Adolphe Nourrit*, p. 6.—1839.)

3. Lettre du 17 mai 1837.

4. Lettre du 23 janvier 1839.

De retour à Paris, en mai 1839, madame Nourrit, fort souffrante, chargeait un ami de répondre à plusieurs lettres, mais à une surtout : « Dites bien que cette lettre, et les vers qu'elle contient, m'ont extrêmement touchée; et ce qui augmente la consolation que j'en ai retirée, c'est que l'auteur se dit de la classe du peuple; car c'était pour cette classe qu'il désirait à l'avenir cultiver son art; c'est d'elle surtout qu'il aimait à être compris; c'est chez elle enfin qu'il souhaitait le plus éveiller de sympathies. »

Nourrit voulait donc, dans un but particulier, *fonder ou rétablir quelque institution théâtrale*[1]. Au milieu de ses triomphes dans les départements, la gloire du présent ne lui faisait pas oublier l'avenir. Il écrivait à un représentant distingué de la presse parisienne, auquel il s'ouvrait en toute confiance : « Ne traitez pas mon espérance de chimère : ce que je veux n'est peut-être pas difficile à obtenir; c'est de l'art pour le peuple et par le peuple, c'est un théâtre à bon marché; c'est un gymnase où se formeront de jeunes artistes devant un public neuf, sans préjugés (sur les questions d'art), un public que l'on peut améliorer et instruire, tout en l'amusant[2]. »

A Lyon, il fit une active propagande, et il entraîna bien des esprits. Voici comment un rédacteur de journal développe pour son compte les idées de l'artiste :

« Les efforts de Nourrit doivent désormais s'adresser au peuple : les hautes classes de la société ont faussé la sainteté de l'art; elles l'ont avili, prostitué, entraîné dans la boue; elles en ont fait l'instrument de viles passions; elles n'en comprennent plus les beautés; elles ont blasé leurs cœurs, et

1. Lettre du 22 novembre 1838.
2. Lettre à M. Théodore Anne, Lyon, 19 juillet 1837.

les coteries ou les critiques empoisonnées ont brisé cette arme de bien. Le peuple, au contraire, est neuf à toutes ces impressions; l'enthousiasme du beau l'exalte et le dévore; il se dépouille de la rudesse de ses formes en touchant le seuil du temple de l'art, et il en sait deviner toutes les secrètes beautés, parce qu'il n'a pas perdu la faculté de sentir. Aussi Nourrit veut-il se faire le prêtre du peuple; et bientôt peut-être le mouvement progressif partira des basses régions de la société pour déborder le monde : et il est impossible que le peuple ne marche pas, lorsqu'il lui suffira d'écouter et de suivre les appels de la voix de Nourrit. Courage au grand artiste! Sa tâche est sainte; les forces ne lui manqueront pas[1]. »

Pendant son dernier séjour dans cette ville, Nourrit causa beaucoup de ses projets et de ses espérances avec un de ses amis dont j'ai déjà parlé plusieurs fois, M. Alphonse Dupasquier. Cet ami convaincu a pu donner à cet égard les détails les plus complets.

« L'autre espérance[2] de Nourrit reposait sur un projet digne de sa haute intelligence. On a parlé vaguement de cette belle conception; aussi le public n'en a-t-il qu'une idée imparfaite. Voici sur ce point ce que nous avons recueilli des confidences du grand artiste.

« Nourrit avait conçu un double projet : c'était de moraliser le peuple par le théâtre et de rendre la musique populaire en France.... Le projet de Nourrit avait les bases les plus larges, ce qui ne l'empêchait pas d'être parfaitement exécutable : il voulait construire un théâtre sur les plus grandes dimensions possibles, et de manière que le grand

1. *Journal du Commerce et des Théâtres de Lyon*, 13 août 1837.
2. La première était d'obtenir les suffrages de l'Italie.

nombre des places pût permettre d'abaisser beaucoup le prix du billet d'entrée. Édifié entièrement pour le peuple, son théâtre devait vivre de l'obole du peuple.

« Sur cette scène, espèce d'intermédiaire entre les théâtres des anciens et nos théâtres modernes, on aurait exécuté de grands ouvrages où la tragédie, le drame, la comédie et la musique se seraient combinés avec les prestiges de l'art du décorateur, avec la science de la mise en scène la plus fidèle et la plus riche, pour donner à ces représentations un éclat, un attrait, une séduction qui eussent dépassé, et de beaucoup, toutes les merveilles de l'Académie royale de Musique.

« Les chœurs auraient joué un grand rôle dans les pièces du théâtre populaire, et eussent puissamment contribué à l'intérêt de ses représentations. Exécutés par deux ou trois cents choristes, exercés à nuancer la musique d'ensemble à la manière des Allemands et des chanteurs des églises d'Italie, ces chœurs eussent été une véritable nouveauté pour la scène française.

« Mais ce qui devait faire le caractère essentiel de ces représentations eût été, avant tout, la tendance morale et religieuse des ouvrages représentés. — Plaire et séduire, tel est le moyen; le but, c'était instruire et moraliser.

« Pour l'exécution de ce plan, Nourrit aurait créé à Paris un grand Conservatoire public destiné à *l'enseignement populaire* de la musique et de l'art dramatique. On y eût été admis en s'engageant à chanter dans les chœurs ou à jouer à l'orchestre du théâtre populaire pendant un temps déterminé. Pour alimenter l'école de la capitale, plusieurs institutions secondaires auraient été établies dans les principales villes de la province. Nul doute d'ailleurs qu'une semblable pépinière d'artistes n'eût fourni au théâtre populaire

des sujets de premier ordre, en même temps que des choristes et des exécutants pour l'orchestre.

« Sans doute un projet aussi grandement conçu, aussi vaste, ne pouvait s'effectuer sans l'assistance du gouvernement; mais Nourrit l'aurait certainement obtenue, tant on avait d'estime pour son caractère et de confiance dans son mérite[1]. »

Ce projet sera repris quelque jour, et l'on n'aura qu'à suivre le programme de Nourrit.

Un essai de ce genre réussissait à la même époque. Un célèbre tragédien anglais, que nous avons vu jouer à Paris, et pour lequel Adolphe Nourrit avait une grande admiration, Macready, avait établi à Londres ce que l'artiste français voulait établir chez nous. C'est dans les mêmes vues qu'il avait pris la direction du théâtre de Covent-Garden. Dans un banquet qui lui fut offert, il reçut de S. A. R. le duc de Sussex, président, cet éloge flatteur : « J'arrive à une partie encore plus intéressante de mon sujet, à celle qui touche la morale publique. Depuis que le théâtre est sous la direction de M. Macready, les pères et mères peuvent y conduire leurs enfants, et les maris leurs femmes, sans les exposer à rencontrer sur la scène l'immoralité qui y régnait précédemment[2]. »

On a vu que Nourrit, en même temps qu'il voulait mettre un ou plusieurs théâtres lyriques à la portée de toutes les fortunes, se proposait aussi de répandre l'enseignement musical. Ces deux choses se tiennent intimement : l'étude de la musique en développe le goût; elle prépare des auditeurs, elle forme des amateurs exécutants, elle fournit des sujets pour le théâtre. C'est des écoles populaires de musique que

1. *Courrier de Lyon*, 31 mars 1839.
2. *Journal des Débats*, 2 août 1839.

Nourrit voulait tirer ses acteurs. « De l'art pour le peuple *et par le peuple!* »

Pour la réalisation de ce dessein, un heureux hasard lui venait en aide fort à propos. Son beau-frère, Eugène Duverger[1], venait de découvrir un procédé très-ingénieux de typographie musicale. Depuis longtemps on imprimait le plain-chant, et plus récemment l'Allemagne s'était mise à reproduire de la même manière beaucoup d'œuvres musicales. Mais cette manière était primitive, imparfaite, disgracieuse: elle consistait à rapprocher des fragments de portées formant un seul caractère avec une ou plusieurs notes; mais il y avait toujours entre ces nombreux fragments une solution de continuité fort choquante. A force de recherches et de sacrifices, Duverger réussit à faire disparaître cet inconvénient, et ses essais arrivèrent à une perfection relative, qui les fit remarquer à une Exposition des produits de l'Industrie. Son procédé consistait à introduire des portées continues sur l'empreinte des notes préalablement déposée sur le plâtre. C'était une double opération de clichage[2].

1. Louis-Camille-Eugène Duverger, imprimeur à Paris, mort au commencement de 1863. Il avait été président de la Chambre des imprimeurs. Il fut toujours avec cœur et courage l'ami des ouvriers. Les typographes de son temps conservent son souvenir. — Qu'il me soit permis d'ajouter que, dans ses relations de famille et d'amitié, Duverger était d'un dévouement sans bornes, et qu'il consacra aux autres une partie de sa vie. Comme barbiste, par exemple, il se prodiguait. Il est peint dans cette phrase d'une lettre que madame Nourrit écrit de Naples à son père : « Il me manque de savoir si les affaires d'Eugène marchent bien. Il s'est tant occupé de nous, que je crains qu'il ne s'occupe pas assez de lui. »

2. On lit dans la *Gazette musicale de Paris*, 7 janvier 1832, un article très-favorable de M. Fétis sur cette découverte : *De la typographie musicale et des nouveaux procédés de M. Duverger pour l'impression de la musique.* — Voici ce que disait *le Moniteur* (22 décembre 1834) en annonçant l'impression de la *Méthode de lecture musicale et de chant élémentaire*, par Wilhem : « Cette nouvelle édition est le premier ou-

Cette belle impression musicale fut accueillie avec empressement pour les albums, les journaux de musique, les méthodes et ouvrages de théorie. Mais le succès fut borné. L'inventeur avait un brevet d'invention [1], qui n'assura que pendant quelque temps sa propriété. Non-seulement Eugène Duverger ne fut pas rénuméré de ses énormes dépenses, mais encore il n'a pas recueilli la gloire de son invention. Son procédé est journellement employé, et son nom n'y est pas resté attaché.

Ainsi Adolphe Nourrit et Duverger, ces deux hommes également passionnés pour le progrès [2], mus par une égale sympathie pour les masses, apportaient chacun son secours à la propagation de l'art musical : l'un faisait pour la partie matérielle ce que l'autre voulait faire pour la partie intellectuelle et morale.

vrage dû aux procédés de M. Duverger pour l'impression de la musique. On peut dire, sans craindre d'être démenti, qu'aucune publication n'a présenté jusqu'à ce jour la réunion d'autant de difficultés surmontées ; à part le mérite de la Méthode, c'est une véritable curiosité bibliographique, digne de l'attention des amateurs. » M. le baron Charles Dupin disait dans son rapport sur les produits de l'Industrie française exposés en 1834 : « Jusqu'à ce jour, on avait fait beaucoup d'efforts pour exécuter par les moyens ordinaires de l'imprimerie la composition et le tirage de la musique. Mais, il faut l'avouer, les plus heureuses tentatives laissaient beaucoup à désirer. C'est à M. Duverger qu'était réservé l'honneur de résoudre le problème, et la solution, nous sommes chargés de le déclarer, *est parfaite*. » M. Adrien de Lafage a fait aussi l'éloge de cette belle invention. Il en signale l'avantage tout particulier : « Un tel procédé convient surtout aux traités, dans lesquels des passages ou exemples de musique sont introduits dans le texte ; et, à cet égard, sa supériorité sur la gravure est immense. » (*Encyclopédie Roret*, *Musique*, Partie III, t. I, p. 204. — 1839.)

1. « Application des moyens typographiques aux cartes géographiques et à la musique : Brevet d'invention de 15 ans, délivré, le 24 novembre 1837, à E. Duverger, imprimeur, rue de Verneuil, 4. »

2. C'est Duverger qui, étant chef des travaux d'art à l'Imprimerie royale, y introduisit d'Angleterre la première machine à vapeur.

Le procédé de Duverger offrait un inconvénient : les frais de premier établissement étaient considérables, et l'on n'obtenait une économie, laquelle était très-notable, qu'à condition de faire de grands tirages. Or, l'enseignement musical était alors trop peu développé pour demander une telle fabrication.

Quel instrument précieux et puissant Nourrit avait entre les mains pour multiplier et répandre les méthodes et les exercices de musique, les morceaux de chant, de la même manière que nous voyons propager les alphabets et les petits livres de lecture! Là devait être le soutien de ses classes, de ses concerts, de son théâtre. Le procédé de Duverger avait brisé la barrière que l'exécution coûteuse par la gravure [1] mettait à la vulgarisation des moyens d'enseignement [2].

Une bonne fortune était également réservée à Nourrit pour l'application de ses idées sur le théâtre. C'est là un secret qu'il ignora, comme tout le monde, et dont j'ai été heureux de recueillir la confidence.

J'ai dit que le roi Louis-Philippe, qui aimait les beaux-arts, les grands talents et les nobles caractères, avait vivement regretté la retraite prématurée de l'artiste; mais la royauté n'avait plus de droit sur l'Académie de Musique. Toutefois il espérait bien que Nourrit n'était pas perdu pour

1. Voici des chiffres bien frappants. On lit dans le rapport de M. Charles Dupin : « Cette composition permet de tirer jusqu'à 25 000 épreuves satisfaisantes, tandis que le procédé de la gravure n'en pouvait donner au plus que 4000. Les frais de tirage sont en même temps plus économiques. Suivant l'ancienne méthode, pour tirer à mille exemplaires une feuille entière de papier jésus, il fallait huit retirations à 15 francs, c'est-à-dire 120 francs ; M. Duverger accomplit le même tirage pour la somme de 3 francs. »

2. Une invention postérieure, les reports sur la pierre d'une épreuve fournie par la gravure, lesquels sont très-répandus aujourd'hui, ont réalisé d'une autre manière le problème du bon marché.

la France et l'art français. Il cherchait à lui trouver un dédommagement, et il lui était venu une pensée aussi délicate que judicieuse. Louis-Philippe se proposait de nommer un jour Adolphe Nourrit DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

Le grand âge de Cherubini donnait à penser que sa succession ne tarderait pas d'être ouverte[1] : le Roi la destinait à l'ancien premier sujet de l'Opéra. Cette intention a été révélée à M. Adolphe de Lanneau, ancien directeur de Sainte-Barbe, par son camarade Vatout, familier du château, à qui le roi l'avait bien plusieurs communiquée, un peu sans doute pour flatter ses affections barbistes.

Cette récompense magnifique, exceptionnelle, à laquelle la modestie d'Adolphe Nourrit n'aurait jamais osé prétendre, lui mettait en main les ressorts avec lesquels il pouvait monter ses écoles, son théâtre. Assurément il aurait été moins fier d'un choix si honorable que préoccupé du bien que ces fonctions lui auraient permis de faire. Il aurait élargi les bases du Conservatoire; les cours populaires y auraient eu leur place à côté des classes qui préparent les virtuoses. Il aurait été en relations perpétuelles avec les directeurs de théâtre, les librettistes, les compositeurs, qui n'eussent pas manqué de recourir à ses conseils : ses idées régénératrices faisaient ainsi leur chemin, son rêve était réalisé, et aujourd'hui les choses auraient changé de face.

L'œuvre que Nourrit se proposait eût été plus facile dans notre temps. Il est un fait qu'il est impossible de ne pas reconnaître : un grand changement s'opère aujourd'hui dans la constitution intérieure de la société en Europe; les éléments s'en répartissent d'une manière nouvelle. J'ai été

1. Il mourut en 1842, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

frappé de ces paroles prononcées par un des hommes les plus considérables de notre époque, alors ministre d'un pays qui n'a pas le suffrage universel, M. Gladstone : « A un certain point de vue, le dix-neuvième siècle est le siècle des ouvriers : c'est un siècle où la position de l'ouvrier a été élevée et améliorée, où un nouvel avenir a été ouvert devant lui[1]. »

Ce mouvement est bien plus prononcé dans la grande famille française. Les différentes classes se sont rapprochées, connues, pénétrées. Outre les besoins matériels et intellectuels, l'homme a des besoins affectifs : ces derniers, il faut aussi les satisfaire, si l'on veut introduire complétement dans la société l'ordre, la moralité. Les gouvernements doivent faciliter l'alimentation, répandre l'instruction : voilà pour le corps et l'esprit; ils doivent aussi populariser l'art, qui est un aliment pour le cœur.

La France est entrée dans cette voie. En principe, les arts ne sont plus aujourd'hui un privilége, et personne n'oserait dire qu'ils ne sont pas faits pour les classes laborieuses. On a reconnu qu'il est très-important que tous les membres d'une nation se rencontrent dans de nobles plaisirs : cela est bon pour l'unité, pour la véritable fraternité. Il est permis de dire que c'est une conséquence de la démocratie.

Nous voyons aujourd'hui cette popularisation de l'art en ce qui touche la peinture, la sculpture, l'ornement. Non-seulement nos musées continuent d'être libéralement ouverts, mais la foule est admise, pour une faible rétribution, dans les Expositions, qui sont fréquentes et diverses, dans les panoramas, etc., et l'on ne voit pas que la foule soit indifférente à ces nobles récréations, qui donnent satisfaction à une partie de notre nature.

1. Discours prononcé à Glascow. Voir le *Journal des Débats*, 4 novembre 1865.

Le théâtre est aussi un plaisir qui, bien réglé, peut inspirer de bons sentiments et élever le sens moral d'un auditoire qui n'est pas rassasié et blasé.

Dans la préface des *Guèbres*, que Nourrit avait lue et méditée, Voltaire parle de l'action salutaire que le théâtre peut exercer. Il dit qu'on doit s'en servir « pour mieux parvenir à jeter dans les esprits les semences de ces vertus nécessaires à toute société. » C'est là une autorité dans laquelle Nourrit avait trouvé un nouvel encouragement.

Dans la dernière session, un jurisconsulte éminent, M. le président Bonjean, a prononcé au Sénat un discours fort remarqué, dans lequel il a fait ressortir éloquemment la précieuse influence des beaux-arts. Voici ce qu'il disait du théâtre :

« On oublie trop que ce ne sont pas quelques amateurs raffinés, quelques dilettanti plus ou moins sincèrement épris, quelques connaisseurs à la subtile analyse, qui donnent la gloire. Les jugements que la postérité a ratifiés sur les pièces de Racine et de Molière ne sont pas ceux de l'auditoire d'élite du royal théâtre de Versailles, — témoin la spirituelle Sévigné, quand elle disait de Racine : *Il passera comme le café*, aussi mauvaise prophétesse en ceci pour l'un que pour l'autre ; — non, les arrêts que la postérité a ratifiés sont les arrêts rendus par le parterre populaire de Paris. C'est qu'en effet, les véritables œuvres d'art, les œuvres du vrai génie, sont celles qui, par leur accord sympathique avec les conditions organiques de la nature humaine, frappent, saisissent, transportent les masses, les ignorants aussi vivement que les savants, plus vivement même peut-être, parce que le sentiment naïf du beau s'y trouve moins altéré par les règles de convention et l'habitude de la critique [1]. »

1. Le *Moniteur universel*, 9 mai 1866.

Pour rendre plus accessibles les plaisirs de la scène, la liberté a été récemment donnée aux théâtres : généralement on n'a pas été édifié de l'usage qui en a été fait. A la dernière session du Corps législatif, un homme qui joint aux études approfondies du philosophe une vive sympathie pour ses semblables, un homme qui ne cesse d'exhorter et de travailler au perfectionnement humain, M. Jules Simon, a fait les remarques suivantes à propos de la section des Beaux-Arts et Théâtres :

« On nous a donné depuis deux ans la liberté des théâtres, c'est-à-dire la liberté des exploitations théâtrales. Il y a cependant un certain nombre de théâtres qui ne sont pas dans la même situation que les autres, je veux parler des théâtres subventionnés. Comme l'État leur fait un présent, et même un présent magnifique, il peut bien, en échange, leur imposer l'obligation de servir les intérêts de l'art et de la morale. Ce sont deux intérêts sacrés, entre lesquels je ne distingue pas. Il y a dans le grand art une vertu morale : on ne peut pas charmer et vivifier l'esprit des hommes sans épurer leur volonté, et tout ce qui nous élève vers le beau nous élève du même vol vers le vrai et le juste. C'est donc tout à la fois dans l'intérêt de l'art et dans l'intérêt de la morale que je demande à l'État d'user des droits que sa munificence lui donne sur les théâtres subventionnés, pour faire représenter plus fréquemment, et d'une manière plus digne d'elles, les grandes œuvres qui, au dix-septième siècle, ont illustré la scène française.

« Nous avons entendu à diverses reprises des hommes de tous les partis parler d'une certaine décadence de l'art, qu'avec bien de la raison ils regardaient comme coïncidant avec la décadence des mœurs. Il n'y a qu'une voix parmi nous pour flétrir les exploitations théâtrales qui demandent aux

mauvais instincts de la nature la raison de leurs succès. Tous les pères de famille, tous les bons citoyens qui m'entendent, demandent qu'on mette enfin un terme à des excès que le Gouvernement a été obligé de flétrir dans les documents qui nous sont fournis. Comment en venir à bout? Est-ce en recourant, comme on l'a proposé, à la censure? Messieurs, la censure ne protége pas les mœurs : elle n'est, en dépit d'elle-même, qu'un instrument politique. Sachons nous confier à la liberté. Compter sur la liberté, c'est compter sur la force même de la vérité. Mais ne négligeons pas, puisque nous pouvons y recourir, la vertu de l'exemple, et demandons aux théâtres subventionnés d'appeler Molière et Corneille à la défense du grand art. Ramenons les grandes traditions pour ramener les bonnes mœurs[1]. »

Mais, dans cette louable tendance à répandre les jouissances des arts, la musique est presque oubliée, la musique, le plus puissant de tous, la musique qui saisit l'âme sans qu'il soit besoin d'études préparatoires. Que sont quelques concerts d'harmonie donnés pendant la belle saison dans nos jardins publics, quelques rares exercices de nos sociétés chorales? Le peuple se montre toujours avide de ce plaisir, jusqu'à suivre longtemps des troupes en marche, jusqu'à se contenter des instruments des rues, souvent discords, et que l'autorité ne tolère que par un abus de la liberté. Je ne reconnaîtrai jamais le droit de jouer faux sur nos places publiques, c'est-à-dire de fausser l'oreille et de pervertir le goût d'auditeurs sans défiance[2]. Où sont les théâtres lyriques à bon marché,

1. Séance du Corps législatif, 25 juin 1866.

2. Le magistrat que je citais tout à l'heure plaidait devant le Sénat la cause des orgues de Barbarie : « Le peuple ne peut aller à l'Opéra; il ne connaît que la musique mécanique de la rue : ne l'en privez donc pas. » Nous sommes loin de vouloir priver le peuple de la musique de la rue :

les théâtres lyriques qui sont faits pour présenter la musique sous la forme la plus séduisante?

Longtemps il a été de bon ton de prétendre que les Français n'ont pas, comme on dit, la bosse de la musique. En théorie, la réponse était facile : l'enseignement musical n'est pas constitué en France. Dire qu'en Allemagne le peuple chante juste, tandis qu'il chante faux en France, c'est dire simplement qu'en Allemagne on enseigne le chant dans les moindres villages. Mais M. Pasdeloup a donné une démonstration péremptoire, en répondant par un fait : il a mis à la portée de tous les œuvres des grands symphonistes, et le peuple, ou du moins la foule qui a pu trouver place dans un vaste cirque, s'est montrée aussi intelligente que sensible. Le triomphe des *concerts populaires* est éclatant. La vogue déjà ancienne de cette belle entreprise a fermé la bouche à ceux qui se plaisaient à calomnier notre nation.

Je ne doute pas que d'autres efforts analogues, concerts de musique vocale, théâtres populaires, etc., ne fussent couronnés du même succès. De précieux éléments sont tout prêts quand il se présentera un homme convaincu et dévoué, qui saura les mettre en œuvre. Les Orphéons ne demandent qu'à offrir un concours actif et dévoué. Peut-être que, pour commencer, et surtout pour faire les choses un peu en grand, les encouragements de l'État seraient nécessaires. Il faudrait, avant tout, abolir les impôts, soi-disant charitables, qui tuent l'initiative, par la perspective de la ruine.

Aujourd'hui Adolphe Nourrit n'aurait pas besoin de faire ses prédications, ou du moins il serait fort secondé dans

nous trouvons, au contraire, que c'est là un excellent moyen de propagande, mais à la condition que les instruments soient justes, ou que les exécutants jouent d'accord. Mais, si nous demandons quelque chose de plus pour le peuple, nous sommes sûr d'avoir M. Bonjean avec nous.

cette œuvre. Plus d'un moraliste proclame le bon parti qu'on pourrait tirer des théâtres lyriques pour l'amélioration de la société.

M. Brierre de Boismont, recherchant dans un intérêt de santé, pour les peuples comme pour les individus, ce qui peut empêcher le désordre des passions, recommande, à côté de l'instruction, les honnêtes plaisirs que les théâtres lyriques peuvent donner.

« Tout en ne perdant pas un seul instant de vue les besoins des classes laborieuses, il faut aussi les éloigner du cabaret et de la débauche, en multipliant les bibliothèques publiques populaires, en établissant des cours sur les matières qu'ils ont intérêt à connaître, en leur créant des distractions dignes d'elles, à l'imitation des Italiens, qui leur ouvrent des théâtres moralisateurs à bon marché, où elles s'empressent de se rendre [1]. »

C'est un malheur de devancer son temps. Valentino, cet excellent chef d'orchestre qui était possédé de la passion de l'art, avait réuni de jeunes musiciens pleins de talent et de zèle, qui sont aussi aujourd'hui l'honneur de nos orchestres, et chaque soir il faisait entendre, parfaitement exécutés, et pour la rétribution la plus modique, les chefs-d'œuvre inconnus des maîtres. C'est avec reconnaissance que je parle de ce noble artiste : il m'a procuré des plaisirs que je n'ai plus retrouvés depuis. Il ne lui a manqué que le succès. Trente ans plus tard, M. Pasdeloup n'a pas fait autre chose que lui.

Adolphe Nourrit est venu trop tôt; il a voulu ce à quoi l'on ne songeait guère : il a été méconnu, quelquefois raillé; c'est là le sort des précurseurs. Mais, lorsque l'opinion pu-

1. *Du Suicide et de la Folie suicide*, p. XVII.

blique vient à eux, lorsque les prétendus rêves sont devenus des réalités, on rend justice à leur clairvoyance, à leurs efforts, à leur dévouement, et, lorsqu'ils ne sont plus, on paye à leur mémoire un tribut de gratitude. Adolphe Nourrit a eu le mérite : il aura la récompense. Cette gloire d'initiateur, je dirai presque d'apôtre, lui restera, plus élevée, moins fugitive que celle de l'artiste qui transportait une assemblée par ses accents inspirés et sympathiques.

JUGEMENTS

SUR ADOLPHE NOURRIT.

Beau — admirable — sublime! Il faudrait, après avoir tracé ces mots, baisser la tête, et tout entier à la méditation et au souvenir, redemander à l'âme ces puissantes émotions, éteintes maintenant, et que la pensée agite, qui jaillissent et brûlent encore, prêtes à renaître, qui étincellent dans l'imagination, qui font palpiter le cœur, battre les artères, qui dans les veines gonflées accumulent et heurtent des gouttes de sang et de feu.

Tout à l'heure Nourrit, Arnold, le grand artiste, le sublime tragédien, le chanteur admirable, remplissait la scène, et la douleur filiale, la fierté, l'amour, l'enthousiasme et le désespoir rayonnaient autour de lui, se pressaient, s'enchaînaient, et volaient à nous, comme des êtres nés de sa volonté, obéissant à son impulsion, vivant de sa vie Ces hardies inspirations qui dominent le péril, ces douleurs profondes qui tordent le cœur, ce délire puisé dans les regards d'une femme, toutes ces délicieuses, riches ou funèbres sensations qui nous dévorent, Nourrit nous les a jetées une à une; Nourrit, dans une soirée, nous les a rendues, dispersées qu'elles étaient dans notre passé ou groupées dans notre souvenir; pour quelques-uns d'entre nous il a formidablement tiré des ans écoulés des peines saignantes, il a embelli le doux bonheur d'aujourd'hui, il a feuilleté notre âme; avec lui, avec Rossini, nous avons pleuré Melchtal, idolâtré Mathilde, arraché et foulé aux pieds l'étendard de Gessler.

Vous redire les enivrements de la solennité qui vient de finir

est impossible. J'ai revu Nourrit, mais plus beau, plus sublime que jamais. Non, Nourrit lui-même n'a jamais été si poétique, si saisissant qu'il est aujourd'hui; il sait les derniers secrets de l'art, et chez lui la plus riche organisation sensitive est servie par toutes les perfections de l'intelligence et du savoir. En Nourrit la musique n'est plus la science des sons, la combinaison des effets mélodiques, le système du rhythme et de la note : c'est une langue divine qu'il parle, ce sont des accents, c'est une voix vivante, c'est l'émotion elle-même ; vous ne sentez ni les efforts du chanteur ni le travail du rôle : il crée, il ne traduit point. En sa présence tout disparaît, et ces violons qui dessinent le chant, et ces basses majestueuses qui le soutiennent, et ces cors qui gémissent, et ces timbales qui grondent, et ces trompettes qui défient et menacent: il n'y a plus ni acteur, ni orchestre, — tout cela n'est que ressources et moyens;—le sentiment, l'effet, la vérité surgissent; le reste a cessé d'être.

Quand on a porté le talent à cette hauteur, quand l'art s'identifie si intimement avec le génie, oh! alors quelle large, quelle fastueuse carrière on s'est ouverte! Nourrit traverse l'arène en triomphateur; les longues acclamations l'y entourent; il ne respire que la gloire et l'encens. — A son entrée en scène, une double salve d'applaudissements s'est élevée ; que de transports ont suivi ce premier hommage!

Quelle animation il a donnée au duo du second acte! Qu'il a bien prouvé pendant ce morceau que la perfection du chant, l'habileté du musicien, l'élégance de l'homme de goût, que toutes les délicatesses de la vocalisation et l'art infini du mezzo forte et du pianissimo, que l'appui de la voix et l'attaque de la note, ne sont en lui que des ressources précieuses, dominées par toute la puissance de son chaleureux entraînement! Comme à travers son immense talent scintillait son âme!

Et dans le magnifique trio qui suit, le mortel accablement d'Arnold était-il admirable de la vérité de Rossini ou de celle de Nourrit? Des deux quel est le créateur ; où est le musicien, où est le poëte, où est l'acteur? — Tous nous n'avons vu que le fils pleurant son père, tous nous avons été étreints de son désespoir.

Et l'air du troisième acte, et sa fougueuse sortie avec le chœur armé! J'entends encore les cris qui tout à l'heure retentissaient

la salle entière allait suivre Arnold en mugissant mort à ses ennemis !

On vient de rappeler Nourrit, et un ouragan de bravos et de trépignements a grondé pendant l'ovation.

Je retourne en tête de ces lignes que j'achève de tracer : Beau — admirable — sublime !

(Bruxelles, *le Franc-Juge*, 4 juin 1836.)

Le nom de Nourrit, reparaissant après sept ans sur l'affiche du Théâtre-Royal, avait produit une espèce de vertige dans les esprits. Tout le monde voulait entendre ce chanteur dans *Robert :* aussi, bien longtemps avant l'ouverture des bureaux, les abords du théâtre étaient envahis par les masses de spectateurs. Au moment de l'ouverture des portes, la foule était si compacte, si serrée, que plus d'une femme s'est évanouie dans cette véritable cohue.... La chaleur était étouffante, mais personne ne se plaignait, dans l'appréhension de manquer la première note de l'ouverture, ou plutôt de l'introduction, car *Robert le Diable* n'a pas d'ouverture.

Depuis bien longtemps le premier chœur n'avait pas été aussi bien exécuté. Ce chœur fut applaudi, mais bien vite, car on s'empressa de respirer et de reprendre haleine, pour ne pas troubler par un simple soupir le morceau suivant. Et Nourrit, ayant senti, dans *Guillaume Tell*, dans *la Muette*, qu'ici il était compris, s'est échauffé. Il s'est livré à son rôle, il s'est abandonné, et a produit des effets que nous n'avions pas encore soupçonnés. Avec quelle douceur, quelle simplicité et quel charme il a dit cette phrase, que d'autres disent avec tant d'emphase : *Chevaliers, c'est à vous que je bois !* Quelle légèreté, quelle finesse d'intonation il a mises dans la barcarole : *L'or est une chimère !...*

Nourrit est un excellent acteur ; avec lui rien ne passe inaperçu, les grands moyens qu'il possède en font le premier chanteur lyrique de notre époque. Quelle parfaite connaissance et des ressources de son art et de celles qui lui sont propres ! Quelles finesses de nuances ! quelle netteté de dessin ! quelle justesse, quelle pureté ! quelle heureuse audace ! quelles magnifiques explosions d'organe ! quelle grâce de demi-teintes ! quelle puissance d'expression musicale !...

Toute la partition a été chantée par Nourrit avec un égal talent,

et chaque morceau demanderait un éloge particulier, si l'espace d'un feuilleton pouvait y suffire. C'est surtout au dernier acte que le grand talent de Nourrit s'est montré sous son plus beau jour. Cette scène de Robert avec son père, qui passait sans être pour ainsi dire appréciée, comme il a su nous la faire comprendre et nous attacher à son jeu ! C'est Hamlet avec l'ombre de son père ; c'est ce délire, cet entraînement. Dans cette scène, Nourrit a rendu les sentiments qui l'obsèdent avec tant d'énergie, et sa voix a laissé échapper des accents qui ont éclaté avec tant de douceur et de force à la fois, que les spectateurs ont témoigné leur étonnement et leur émotion par des applaudissements prolongés. Le grand talent de Nourrit, c'est de ménager sa voix et de conserver sa force pour le moment où tant d'autres chanteurs n'arrivent que haletants et pouvant à grande peine achever leur rôle. C'est au dernier instant que Nourrit donne cours à la force de sa voix ; c'est pour ainsi dire le remorqueur ne ménageant plus sa vapeur, et, à la fin de sa carrière, usant de tous ses moyens sans craindre de s'appauvrir. Aussi comme il a été grand, Nourrit, dans le dernier acte de *Guillaume Tell*, dans la dernière scène de *la Muette*, et à la fin de *Robert !* C'est bien en vérité, comme on l'a dit, le premier ténor existant à notre époque, sans en excepter Rubini, qui a ses moyens sans avoir sa puissance....

(Bruxelles, *Mercure belge, journal de Commerce*, etc., 10 juin 1836. — Signé A. P.)

C'est un fait digne de remarque, que *la Juive* a été plus vite comprise et admirée sur notre scène que sur celle de la capitale. Le succès de cette pièce a été obtenu d'emblée ici ; à Paris, il a fallu du temps pour l'établir. Au premier abord, cette circonstance paraît étrange et invraisemblable, lorsqu'on songe à l'infériorité relative d'une mise en scène de la province. Eh bien, c'est, il faut le croire, et comme je l'ai déjà fait observer, notre infériorité scénique qui a précisément servi les intérêts du compositeur. Aux premières représentations de Paris, la partition s'est trouvée comme étouffée sous les riches armures et les brillants harnais du cortége de Sigismond, et il a fallu en quelque sorte la ramasser de dessous les pas des chevaux qui lui avaient passé sur le corps. Ici, moins surchargée d'oripeaux, elle a presque

aussitôt fait apercevoir de sa taille et de ses proportions tout ce qui lui était possible d'en montrer dans le cadre exigu et avec les ressources bornées dont notre théâtre disposait. Mais, en définitive, un peu plus tôt ou un peu plus tard, la réputation de *la Juive* va grandissant chaque jour et sur tous les théâtres....

Un fait peu connu, c'est que c'est à Nourrit que nous sommes redevables de cette sublime création (la lutte morale du juif Éléazar, qui termine le quatrième acte). Et ici, il n'a pas été seulement créateur de la situation par l'admirable concours de son jeu et de son chant : c'est lui qui l'a conçue, écrite et donnée au compositeur, qui en a reçu l'inspiration la plus élevée peut-être à laquelle le génie musical ait encore atteint.

Et c'est d'hier seulement, il faut bien le dire, que notre public a pu connaître tout le grandiose, toute la portée, toute la sublimité de cette situation. La plume serait impuissante à retracer l'effet que Nourrit y a produit. Je ne crois pas que la salle du Théâtre-des-Arts ait jamais été témoin d'un enthousiasme aussi vrai, aussi électrique, aussi universel, et retenti d'applaudissements aussi unanimes, aussi chaleureux, aussi complétement admiratifs. C'était une ivresse embrasante, pendant laquelle le compositeur, l'acteur et le public n'ont eu qu'un corps, qu'une âme, qu'une pensée ; ou, pour mieux dire, il n'y a plus eu ni compositeur, ni acteur, ni théâtre, ni public : il y a eu une réalité terrible et poignante, dans laquelle tout le monde était à la fois patient et spectateur. C'est à peine si les applaudissements pouvaient laisser place au chant, tant ils le pressaient dans tous les intervalles qui donnaient cours aux manifestations de l'émotion publique ; et, ce qui ne s'était jamais vu à Rouen, au milieu même de la pièce, Nourrit a été rappelé, afin qu'on pût laisser éclater envers lui tous les élans d'enthousiasme qu'on avait eu tant de peine à contenir pendant qu'il occupait la scène. Prodigieux ! prodigieux ! c'est le seul mot qui circulait dans la salle, c'est la seule analyse qu'on eût la liberté de faire, et c'est la seule expression qui se retrouve ce matin sous ma plume pour qualifier et caractériser la magique faculté que Nourrit a déployée hier.... La corde que Nourrit avait fait vibrer au quatrième acte a concentré sur elle toutes les émotions et tous les souvenirs. L'admiration redouble quand on songe que c'est sur l'âme d'une flegmatique population du Nord que Nourrit a remporté ce beau triomphe !

Redonnez-nous, redonnez-nous *la Juive*, *la Juive* avec Nourrit. Nous croyions l'avoir comprise, et c'est d'hier seulement que nous savons ce que c'est que le rôle d'Éléazar.

(*Journal de Rouen*, 29 juin 1836.)

... C'était un grand et beau spectacle que celui de Nourrit dans le rôle de Masaniello ; ce sont de bien nobles scènes, des scènes bien faites pour s'emparer de l'esprit et du cœur, que celles dans lesquelles l'insurrection populaire s'organise, gronde et éclate avec cette puissance de volonté et ce mépris du danger qu'aucun obstacle n'entrave, qu'aucune main, quelque forte qu'elle soit, ne peut arrêter. C'est dans ces situations si vraies qu'il faut chercher le grand succès de *la Muette* et la popularité que Nourrit a conquise dans le rôle de Masaniello. L'opéra de *la Muette* a produit ici dimanche un effet auquel nous n'étions plus habitués depuis longtemps : il a soulevé le parterre, qui s'est laissé aller à de bruyantes acclamations, lesquelles s'adressaient tout à la fois au grand artiste et aux situations si populairement dramatiques dans lesquelles il a su si habilement trouver les principaux éléments de ses triomphes depuis huit années....

Je comptais sur un superbe article de mon spirituel ami M. *H. G.* pour vous initier aux merveilles que nous a offertes, mardi dernier, la représentation de *la Juive*.... Mais il faut que, sans guide, sans appui, sans modèle à imiter, sans lumière pour m'y reconnaître je vous dise toutes ces impressions que Nourrit a fait naître par le talent qu'il a déployé dans le rôle du juif Éléazar. Si vous aviez vu comment toutes les mains s'élevaient pour applaudir, comment toutes les voix éclataient en paroles d'admiration, comment enfin tous les spectateurs s'agitaient comme s'ils eussent été frappés d'une commotion électrique, vous vous seriez cru transporté à deux cents lieues de Rouen, dans un de ces pays où l'imagination est si ardente, l'âme si chaude, la sensibilité si prête à s'éveiller. Nourrit avait métamorphosé tout son auditoire ; il l'avait embrasé, exalté, fasciné ; il le faisait se pâmer sous des émotions dont il ne se rendait plus compte, lui, d'ordinaire si froid, si calme, si réfléchi, si calculateur, lui qui raisonne ses sympathies comme il raisonne son commerce, lui qui compte ses applaudissements comme il compte ses écus et ses bénéfices.

Nourrit a été payé en bonne monnaie d'applaudissements

et de bravos. Il a été rappelé après le quatrième acte de *la Juive* : c'est la première fois qu'un acteur obtient ici une pareille ovation. Assurément Nourrit peut en compter beaucoup de semblables dans le cours de sa carrière, mais nous sommes persuadés que jamais il n'en a obtenu ni de plus franche, ni de plus méritée....

(Rouen, *le Colibri*, 30 juin 1836.)

La reprise de *Don Juan* a été digne de Mozart. La salle était comble, comme s'il se fût agi tout simplement d'une représentation des *Huguenots*, et l'exécution, incomplète d'ailleurs, comme toujours, s'est par moments élevée à des effets sublimes. Le rôle de don Juan convient admirablement à Nourrit : dans tout le répertoire de notre premier chanteur, je défie qu'on en trouve un qui semble mieux écrit pour sa voix et plus fait pour sa taille. Que cela vienne de l'ampleur de cette musique divine, qui se prête sans s'altérer plus que l'or à toutes les transformations qu'on lui fait subir, ou bien de l'art avec lequel Nourrit a su se l'approprier, peu importe : ce que nous savons, c'est que Nourrit en soutient à merveille le rude fardeau, et que nul, depuis Garcia, n'a plus inventé que lui dans ce rôle difficile. Don Juan est le rôle des rôles ; tout ce que les maîtres qui sont venus plus tard ont dispersé confusément dans mille partitions, se trouve là compacte et rassemblé. Pour un acteur de talent et de conviction, il y aura toujours à creuser dans cette mine profonde. Nourrit chante avec grâce, au premier acte, le duo ravissant entre Zerline et don Juan ; au second, il conduit le finale dignement et sans gestes exagérés ; dans la scène de la statue, il est admirable.

(*Revue de Paris*, novembre 1836, p. 76.)

... En somme, le succès (de *Stradella*) a été grand, et tout y a concouru : le poëme, intéressant, malgré quelques longueurs ; la musique, très-agréable, sinon grandiose, et qui n'a, comme le poëme, d'autre défaut grave que d'avoir cinq actes ; puis les acteurs, les danses et les décorations. Nous nous réjouissons de ce succès, et nous aurions souhaité qu'il fût encore plus éclatant, non-seulement parce que c'est le commun début de jeunes auteurs, mais aussi parce que c'est l'adieu qu'Adolphe Nourrit nous adresse.

Lui qui a créé tant de rôles importants, lui qui peut si légitimement revendiquer sa part dans le succès des *Huguenots*, de *la Juive*, de *Robert*, de *Guillaume Tell*, du *Comte Ory*, de *la Muette*, Nourrit va terminer, avec *Stradella*, sa brillante carrière théâtrale. C'est une perte immense, irréparable, que fait notre grande scène lyrique. Nourrit n'y était pas seulement le premier chanteur et l'acteur le plus parfait, aussi plaisant avec les sabots de Guillaume que pathétique sous le manteau d'Arnold : il y était aussi le plus sage et le plus utile conseiller. Administration, auteurs, artistes, c'était à lui qu'on recourait en toute rencontre et pour toute difficulté. Son esprit cultivé, son caractère plein de noblesse et d'élévation, lui donnaient, non moins que son talent, un ascendant que nul autre n'obtiendra peut-être après lui; car la déférence s'accorde à la personne et non pas à l'emploi. Longtemps les regrets du public parisien suivront dans la retraite l'artiste qui honorait sa profession, et ces regrets seront doublement vifs chez ceux qui avaient pu s'enorgueillir de son amitié.

Il a joué tout son rôle de Stradella avec une expression de tristesse qui trahissait le sentiment de la séparation, l'amertume de l'adieu....

(*Le Siècle*, 5 mars 1837.— Louis Viardot.)

Stradella était le dernier adieu d'Adolphe Nourrit au théâtre. Or Nourrit éloigné de la scène, c'est plus qu'un grand chanteur ravi au public, c'est plus qu'un excellent acteur enlevé aux applaudissements qui le saluaient chaque soir : c'est un système qui périt, c'est une école qui se disperse et qui disparaît. Mme Damoreau, c'était la perfection du chant qui se complaît en lui-même, la traduction vivante de l'école italienne; Nourrit, c'était la musique servant de langage aux passions; c'était l'élève de Gluck, l'héritier de Garcia, de Garat, le frère de Mme Malibran; c'était *Robert le Diable* et *les Huguenots*; car, dans l'histoire de la musique, le nom de Nourrit sera désormais inséparable de celui de Meyerbeer.

L'union intime de la musique avec l'action dramatique, l'expression passionnée de chaque note, l'abandon de la forme lyrique et de la symétrie périodique dans les airs et dans les morceaux d'ensemble toutes les fois que le mouvement de l'action et que le besoin de la scène le commandent, et de la part de l'ac-

teur, l'accord du geste avec le chant, la savante recherche des inflexions et de l'accent qui colorent la musique, donnent un sens à chaque invention mélodique et font pénétrer la pensée du compositeur jusqu'à l'âme des auditeurs : voilà les principales conditions du succès pour la musique dramatique en France. Nourrit était un admirable interprète de ce système ; c'était lui surtout qui animait la scène de l'Opéra, et qui savait le mieux répandre dans la salle toutes les émotions dramatiques avec les chants pathétiques de *Guillaume Tell*, de *Robert le Diable*, des *Huguenots* et de *la Juive*.

On se demande maintenant ce que veut un théâtre qui se sépare à la fois de Nourrit et de Mme Damoreau!...

Mais nous aurons souvent occasion de songer à Nourrit bien longtemps après qu'on aura oublié *Stradella*....

(*Le Temps*, 9 mars 1837. — Ch. Merruau.)

... Ce grand chanteur n'a jamais été exclusivement italien dans sa méthode, même sous l'influence des ouvrages de Rossini qui ont précédé *Guillaume Tell*. La déclamation et l'expression dramatique ont toujours paru être pour lui en première ligne. Aussi jamais il ne ressemble à lui-même dans les divers rôles qu'il a créés. Tantôt c'est un brillant étourdi, à la voix légère, au geste bref, viveur, insouciant, élégamment impie : il s'appelle le comte Ory ou don Juan ; tantôt c'est un fourbe fanatique, à la parole humble et hypocrite, couvant, sous ses cheveux gris, une implacable ardeur de vengeance, exhalant tout le fanatisme de la haine : on le nomme Éléazar. Quelquefois il nous paraît bon et jovial paysan, chantant à pleine voix, simple, crédule, grand enfant, à la face réjouie, prenant du vin de Champagne pour un philtre amoureux, et acceptant pour lui la tendresse qu'on a pour ses écus. Un autre jour, c'est Robert, chevalier normand, dur, intraitable, ne connaissant que la force et son épée, pleurant au souvenir de sa mère, dominé par Bertram, et traduisant avec sa voix et son admirable pantomime le drame déchirant qui se passe dans son cœur.

Toutefois, une même pensée a semblé dominer depuis quelque temps Nourrit dans toutes ses créations dramatiques, à travers l'extrême diversité de caractères et de personnages composés par lui. Cette pensée grandissait et se développait chaque jour, et ap-

paraissait plus éclatante dans chacun de ses nouveaux rôles. Il est évident que Nourrit cherchait un but moral à son art; il s'efforçait de passionner la masse du public pour quelque idée grande, religieuse, héroïque, et c'est en excitant dans la foule de telles sympathies qu'il a produit ses plus grands effets. Inspiré par la scène, penseur hors du théâtre, il s'était donné une noble mission, celle d'élever l'art de l'acteur et du chanteur jusqu'à en faire une prédication constante de sentiment religieux, de patriotisme ou de vertu. Il s'était dit que l'action sympathique exercée par l'artiste sur une foule émue de plaisir ou de terreur, que le rayonnement de la passion dramatique et l'expansion communicative de son âme devaient nécessairement produire des impressions plus durables que la représentation même, et qu'il se trouvait ainsi dépositaire d'une sorte de pouvoir dont il devait compte à sa conscience et à sa raison.

Cette pensée ne semble-t-elle pas l'inspirer dans son grand air du *Siége de Corinthe*, dans le trio de *Guillaume Tell*, dans celui de *Robert le Diable*, dans le grand air de *la Juive*, dans le quatrième et le cinquième acte des *Huguenots?* C'est l'exaltation du patriotisme, de la religion, du martyre, du sacrifice, du sentiment du devoir, qu'il exprime avec le plus de talent et le plus d'énergie....

Tour à tour interprète de Gluck, de Rossini, de Meyerbeer, c'est surtout dans l'exécution des œuvres de ce dernier maître qu'il a pu développer toutes les ressources de son immense talent d'acteur et de chanteur dramatique. Il y a deux jours, il jouait *les Huguenots* pour la dernière fois, et le public, enthousiaste, et comme voulant lui donner en ce jour tous les applaudissements qu'il aurait pu lui prodiguer en une année, le rappelait à grands cris après le quatrième acte, et commençait ses adieux par un triomphe.

Aujourd'hui, ces applaudissements, inouïs peut-être à l'Opéra, se sont renouvelés après le quatrième acte de *la Juive*, qui est aussi un de ses plus beaux rôles.

Il est fâcheux qu'il ne puisse se faire entendre encore une fois dans *Guillaume Tell*.

Chacun de nous l'a senti à la mort de Mme Malibran : un grand artiste qu'il faut renoncer à voir et à entendre, c'est plus qu'un plaisir qu'on perd : c'est un ami dont on se sépare, c'est, à en

juger par les récits des vieillards qui parlent de théâtre, un long regret qui ne s'efface pas.

(*Le Temps*, 23 mars 1837.— Ch. Merruau.)

.... Cette suite non interrompue de concerts spirituels n'a pas empêché le public de se porter cette semaine à nos deux théâtres de musique. Ici c'est une troupe qui s'éloigne pour six mois; là c'est un chanteur chéri et fêté pendant dix ans, celui qui nous consolait de l'absence des *Italiens*, c'est Nourrit qui nous fait ses adieux; il nous quitte pour ne plus revenir. Lundi dernier, la salle de l'Opéra était comble; on jouait *les Huguenots*. Jamais le chef-d'œuvre de Meyerbeer n'avait produit un effet plus grand sur une plus magnifique assemblée. Au quatrième acte, l'enthousiasme du public a éclaté avec les masses d'harmonie. Il faut dire aussi que Nourrit s'est élevé, pendant le duo, au plus haut degré de son talent. On sentait en lui, ce jour-là, comme une force surnaturelle, que lui inspirait moins encore la musique que les approches du moment de quitter son théâtre et son public. Nourrit devait terminer sa carrière dramatique avec *Guillaume Tell* et *Don Juan;* on ne sait par quelles circonstances contraires il a été réduit à se contenter de *la Juive* et de *Stradella*. Nous avons la plus haute admiration pour les noms illustres d'Halévy et de Niedermeyer; cependant il est permis de penser que les noms de Mozart et de Rossini eussent plus convenablement figuré dans une occasion aussi solennelle.

(*Revue de Paris*, mars 1837, p. 300.)

Représentation de retraite. — .... Cette soirée était la dernière où Adolphe Nourrit venait recueillir les bravos d'un public qui l'avait adopté depuis longtemps, et avec lequel lui-même s'était en quelque sorte identifié, d'un public où l'homme privé comptait pour ainsi dire autant d'amis que l'artiste pouvait y rencontrer d'admirateurs. Aussi l'émotion a-t-elle été vive et partagée des deux côtés. Si les gestes et la voix d'Adolphe Nourrit disaient assez haut combien cette séparation lui était pénible, en revanche, rappelé trois fois par les cris de toute la salle, il a pu juger, par les longues acclamations parties de toutes les loges et de tous les

bancs, combien étaient profonds et sincères les regrets qu'il laissait après lui.

M. Adolphe Nourrit n'était pas seulement un chanteur du plus rare talent et un grand acteur; il ne réunissait pas seulement en lui le double et si rare mérite de *jouer* et de *chanter* le drame lyrique comme très-peu ont encore réussi à le faire : M. Adolphe Nourrit était, en outre, un de ces artistes qui honorent leur art, et auxquels cette qualification n'est donnée que dans son acception la plus noble et la plus large. Il se retire jeune encore; il quitte la plus magnifique scène de l'Europe dans toute la force de son talent : sans doute il a voulu que les regrets fussent plus longs et plus mérités.

(*Le Messager*, 3 avril 1837.— Signé Z.)

Les amis des arts se rappelleront longtemps l'imposante et touchante solennité qui a eu lieu hier, samedi, 1er avril, à l'Académie royale de Musique. Un grand acteur, un chanteur admirable, un artiste éminent, depuis quinze ans chéri du public, faisait ses adieux au public. Adolphe Nourrit, à peine âgé de trente-cinq ans, vient de se retirer, dans toute la puissance de son talent! C'est donc pour la dernière fois que nous avons vu et entendu cet acteur dont le jeu et la voix nous avaient tant de fois offert les plus belles manifestations de ce que le sentiment a de plus noble et de plus vrai, de plus pur et de plus profond!... Nous conservons une espérance meilleure : Nourrit nous reviendra ; tôt ou tard il nous sera rendu.

Nous ne ferons pas ici le détail de cette représentation. Le spectacle s'est ouvert par le deuxième acte d'*Armide*. Nourrit jouait le rôle de Renaud. A ce fragment d'un des chefs-d'œuvre de Gluck ont succédé les trois derniers actes des *Huguenots*. Presque malade de fatigue et d'émotion, l'artiste a néanmoins trouvé dans cette émotion les inspirations les plus sublimes. Aussi a-t-on dit dans cette circonstance ce qu'on avait dit si souvent avec raison, qu'il s'était élevé au-dessus de lui-même, surtout dans la belle scène du quatrième acte.

Après avoir été rappelé trois fois sur la scène, Nourrit a reparu une quatrième fois, entouré de toutes les illustrations des grands théâtres. La main sur le cœur, il a reçu les félicitations et les regrets qui lui étaient adressés de toutes les parties de la salle. Il

s'est dérobé ensuite à cette scène d'effusion et d'attendrissement, dans laquelle le public tout entier était acteur.

(*Journal de Paris*, 3 avril 1837.)

Représentation de retraite de Nourrit. C'était hier une grande et douloureuse fête à l'Opéra, et peu de lignes m'ont autant coûté à écrire que celle qui commence cet article. C'était grande fête parce que l'Opéra rassemblait tout ce que Paris contient de plus noble et de plus élégant ; douloureuse fête, parce que Nourrit faisait ses adieux à ce public éclairé et intelligent qui comprenait si bien cet artiste distingué. Cette dernière soirée laissera de longs souvenirs dans l'âme des spectateurs. Contrairement à l'usage des représentations à bénéfice, celle-ci a paru trop courte. Nourrit avait choisi son spectacle en homme habile et en véritable artiste. Un acte d'*Armide* (le second) lui a permis de déployer, dans la musique de Gluck, cette grâce, ce charme et cet entraînement qu'il apporte dans l'exécution de ses rôles, et qui ont élevé si haut sa réputation dramatique.

Nourrit a mis de la coquetterie dans ses adieux. Nourrit, qui chante avec tant d'âme, qui joue comme jouait Talma, cet autre grand artiste, sur les genoux duquel il fut élevé, et qu'il étudiait avec tant de goût et d'assiduité, Nourrit a électrisé l'assemblée, à tel point que deux ovations n'ont pas suffi pour bien exprimer cet enthousiasme. A la fin du quatrième acte des *Huguenots*, il a fallu qu'il reparût, et on l'a rappelé de nouveau à la fin du cinquième. Cette fois il était accompagné de Levasseur, ce chanteur si puissant aussi, et de Mlle Falcon, actrice de passion, d'énergie, d'entraînement, actrice inégale, qui vous saisit, vous émeut et s'élève si haut par moments, mais pour retomber quelques pas plus loin et de manière à vous faire douter de cette intelligence dont, quelques minutes auparavant, elle semblait avoir donné de si grandes preuves.

Nourrit a obtenu un troisième triomphe quand, au bal de *Gustave*, où s'était donné rendez-vous l'élite des théâtres de premier ordre, il a paru donnant la main à Mlle Mars : alors a grondé derechef un tonnerre d'applaudissements ; une pluie de fleurs et de couronnes est tombée aux pieds de ces deux artistes si justement et si unanimement appréciés par le public....

C'est une grande perte que l'Opéra fait en perdant Nourrit. Ja-

mais chanteur n'a reculé aussi loin les bornes de l'art ; jamais, depuis Talma, artiste n'avait déployé d'aussi grandes ressources dans les scènes dramatiques. Et ce n'était pas seulement un grand artiste : c'était un homme d'une instruction solide, chose si rare au théâtre, pays d'ignorance à peu près complète ; c'était un homme d'un esprit éclairé, religieux, et qui se faisait aimer autant par ses qualités privées que par la magique puissance de son talent. Étonnez-vous, après cela, de l'enthousiasme qu'il excitait et des regrets qu'il laisse !...

(*La France*, 3 avril 1837. — Th. A., initiales de Théodore Anne.)

La soirée d'hier a offert aux amis des arts une de ces solennités qui se perpétuent dans leurs souvenirs, une de ces scènes touchantes où le public est acteur autant que spectateur. Une assemblée composée de l'élite de la société parisienne, c'est-à-dire de la société européenne, venait rendre un dernier hommage au talent ; tous les rangs se sont montrés jaloux de venir faire à Nourrit et de recevoir de lui des adieux qu'on espérait ajourner longtemps encore. Princes, pairs de France, ministres, députés, hommes de lettres, financiers, artistes, étrangers de distinction, tous les pays en un mot, tous les âges, toutes les professions, se pressaient à cette fête mêlée de plaisir et de tristesse....

Tout ce que le théâtre peut avoir de prestige et de mouvement est déployé dans les trois derniers actes des *Huguenots*. Nourrit, et son élève, Mlle Falcon, rayonnaient de ce feu sacré qui fait les grands artistes ; ils ont électrisé toute la salle par le grand duo du quatrième acte. Une émotion, dont l'empire n'a pas encore cessé pour moi, s'est emparée de toutes les âmes, et il y avait autant de larmes que de bravos dans les applaudissements universels. Jamais tragédiens n'ont poussé le pathétique plus loin que Nourrit et Mlle Falcon dans cette admirable scène. Aussi est-ce avec un enthousiasme vrai, un enthousiasme de cœur, que Nourrit a été immédiatement redemandé, et qu'au milieu des transports de toute l'assemblée, le théâtre a été en un moment couvert d'une pluie de bouquets et de couronnes partis de toutes les loges. A la fin du cinquième acte, redemandé une seconde fois, Nourrit est venu recevoir les mêmes témoignages, qui semblaient prendre un nouveau degré de vivacité.

Enfin, dans le ballet de *Gustave*, où les artistes des Français et de l'Opéra-Comique avaient voulu paraître par affection pour le bénéficiaire, au moment où Nourrit revint, entouré de ses camarades, il fut salué par des applaudissements si prolongés, si passionnés, qu'il cherchait en vain à exprimer l'émotion dont ses larmes faisaient foi. La gloire d'un si beau triomphe, la vue d'un public si sincèrement admirateur, la présence des amis, les tristes sensations d'un adieu à des lieux si pleins pour lui de si beaux souvenirs, c'en était trop pour un cœur aussi bien placé, pour une sensibilité aussi profonde : avant d'avoir pu regagner la coulisse, Nourrit avait perdu connaissance entre les bras de ses camarades.

Honneur à l'artiste qui mérite de pareils adieux, et qui en sent aussi bien le prix ! Ils sont rares, au théâtre comme partout, les hommes dont on peut admirer le talent, aimer la personne et estimer la conduite. La société n'a pas assez d'hommages pour eux ; ses acclamations triomphales ne sont que l'acquittement d'une dette publique.

(*Journal général de France*, 3 avril 1837. — Al. G., initiales de Alphonse Grun.)

. . . . . Adolphe Nourrit s'en va : rien n'est plus positif. Il s'en va ! Et pourquoi s'en va-t-il? demande-t-on toujours. Eh ! mon Dieu ! Nourrit ne le cache à personne, mais il n'est pas également compris de chacun. Il s'en va parce qu'un autre arrive, parce qu'il a senti que cette lutte de tous les jours, qu'il lui faudrait subir, après tant d'années d'un règne paisible, lui serait insupportable et tuerait son talent. D'abord il avait cru que le combat lui serait possible, et même profitable : il n'a pas tardé à se désabuser ; et si l'on connaissait les mystères de l'âme d'un artiste, si l'on savait combien à quelques-uns le doute d'eux-mêmes est fatal, surtout après une longue sécurité, on ne demanderait plus pourquoi Nourrit s'éloigne, pourquoi il renonce à l'Opéra de Paris, sans renoncer encore au théâtre et à son art.

Nous pourrions résumer ici en peu de mots cette carrière brillante et si bien remplie ; mais ce que nous dirions n'est-il pas dans le souvenir de tous?... La révolution musicale était à nos portes, et elle s'accomplit avec *le Siége de Corinthe*, *la Muette de Portici*, *Moïse*, *le comte Ory*, *Guillaume Tell*. Faut-il rappeler qu'Adolphe

Nourrit fut le principal pivot du mouvement lyrique ? Il avait devancé Mme Damoreau et Levasseur, qui se rallièrent à lui : sur cette mélodieuse et puissante trinité Rossini fonda l'édifice de sa gloire française. Rossini s'arrêta pour se reposer ; Nourrit continua sa marche avec Auber, avec Meyerbeer, avec Mozart, avec Halévy. On l'applaudit et on l'admira tour à tour dans *le Dieu et la Bayadère*, *le Philtre*, *Robert le Diable*, *Gustave*, *Don Juan*, *la Juive*, *les Huguenots*. Quelques mois, quelques jours avant celui de sa retraite, il voulut encore prêter l'appui de son talent à deux nouveaux compositeurs, à Mlle Bertin dans *Esmeralda*, à M. Niedermeyer dans *Stradella*.

Voilà la vie du jeune artiste ; voilà ce que, en seize années, il a fait pour le théâtre, sans parler de ses services comme professeur au Conservatoire, sans rien dire de son amour pour l'art en général, ni de l'intelligence avec laquelle il en cultivait les diverses branches et le poussait toujours dans la voie du progrès. Pour ne citer qu'un exemple, entre cent, n'est-ce pas à Nourrit que le pauvre Schubert doit les plus lumineux rayons de son auréole posthume ?

La voix de Nourrit s'est modifiée depuis ses débuts : en perdant quelque chose de son argentine pureté, de sa fraîcheur printanière, elle avait gagné quelques notes de tête fort brillantes. Son jeu s'était de plus en plus élevé, animé ; susceptible de nuances très-opposées, il atteignait souvent le dernier degré du pathétique. On n'oubliera jamais le trio de *Robert le Diable*, l'air d'Éléazar au quatrième acte de *la Juive*, le duo des *Huguenots*. Hier, on a pu le voir et l'entendre encore dans ce dernier morceau, l'une des plus grandes créations lyriques ; hier encore, il s'y est montré sublime, et l'émotion extrême qui lui avait nui jusque-là n'a servi qu'à doubler l'expression de son désespoir.

Que dire du reste de la représentation ? Après le quatrième acte des *Huguenots*, on a redemandé Nourrit ; on l'a couvert de fleurs et de couronnes ; on l'a redemandé encore à la fin de la pièce, et la pluie de fleurs s'est renouvelée. Après le bal de *Gustave*, dans lequel Mlle Taglioni a dansé la Napolitaine, ce qu'on appelle la Cérémonie a commencé. Presque toute la troupe des Français, celle de l'Opéra-Comique et celle de l'Opéra ont défilé. On a surtout applaudi au passage Mlle Mars, Mme Damoreau et Nourrit ; puis on a encore rappelé Nourrit, qui suffoquait de sanglots et de larmes.

Adieu donc Nourrit! Nous savons ce que nous perdons en vous perdant. Nous ignorons encore ce que nous allons gagner.

(*Le Courrier Français*, 3 avril 1837. — Éd. M., initiales de Édouard Monnais.)

La soirée d'adieux de Nourrit surpassait en intérêt autant qu'en splendeur toutes celles de ce genre dont les annales de l'Opéra ont conservé le souvenir. Aussitôt qu'elle avait été annoncée, chacun voulait y assister, et les retardataires ont employé tous les moyens possibles pour tâcher d'être admis à cette brillante solennité, et pour rendre un dernier hommage au talent d'un grand, d'un véritable artiste. Rien ne prouve avec plus d'évidence et plus éloquemment le pouvoir magique qu'il exerce sur la masse émerveillée, que cet empressement plein d'ardeur pour entendre et applaudir une dernière fois celui qu'on était venu entendre et applaudir si souvent, celui auquel chacun de nous est redevable de si pures et si douces émotions.

L'intérêt que Nourrit excitait allait grandissant à mesure que les sons de sa voix, encore si jeune et si fraîche, s'évanouissaient, pour ne plus être entendus. Peu d'artistes laisseront d'aussi vifs, d'aussi sincères regrets, car peu d'artistes ont autant de droits à notre sympathie.

Nourrit est du petit nombre de ceux qui ont bien compris la mission de l'artiste et s'en sont profondément pénétrés. Aussi irréprochable comme homme que grand comme chanteur dramatique, il exerçait son art avec plus de sincérité, plus de conscience et avec des vues plus vastes que d'autres n'en apportent à l'exercice d'un sacerdoce. Éveiller chez ses auditeurs, par la musique et par la vérité de l'action dramatique, de nobles sensations, de grandes et belles pensées; exciter leur sympathie pour la vertu, la grandeur, et produire ainsi une impression durable, telle a toujours été la tendance de Nourrit.

Dans cette profonde conviction de la haute portée de l'art et de sa grande influence sur la masse, les accents de Nourrit ont trouvé une force qui donnait une grande puissance à sa voix et une onction qu'aucun autre ne peut lui disputer. Elle nous pénétrait jusqu'au fond de l'âme, en nous faisant partager les sentiments qu'elle exprimait.

Dans les temps de foi et de croyance, les peintres, les sculp-

teurs faisaient des *Christ* et des *Madones;* les musiciens chantaient des hymnes et des cantiques. Un Fiesole, un Palestrina, avant de se mettre au travail, s'agenouillaient et adressaient avec ferveur leur prière à Dieu : de là le but élevé et durable de leurs œuvres, devant lesquelles, pleins d'étonnement et d'admiration, nous nous arrêtons saisis d'un saint respect. A d'autres époques, on vit naître d'autres sentiments, soit dans les temps de foi, soit dans les temps de guerre. Il n'est pas étonnant que l'artiste soit petit dans les périodes dépourvues de grandeur; qu'il soit égoïste quand son art est devenu mercantile. Mais, à travers tant de médiocrités, car l'égoïsme n'est pas favorable à l'inspiration, il se révèle pourtant parfois une tendance vers un autre avenir, et il faut mal connaître l'art, et avoir peu étudié la nature humaine, pour douter de cette influence, de ce pouvoir. Nourrit l'avait compris, et son exemple ne sera pas sans retentissement. C'est là le plus beau fleuron de sa couronne ; c'est à ce titre qu'il devra sa plus grande gloire, comme c'est ce qui le fera vivre longtemps dans notre souvenir, non moins que l'empressement avec lequel on l'a toujours vu prodiguer son beau talent, soit pour encourager la propagation de la musique, soit pour concourir à des œuvres de bienfaisance....

Nourrit, dans sa dernière représentation, s'est montré dans tout son éclat, dans toute sa jeunesse. Dans *les Huguenots*, il s'est surpassé lui-même : jamais nous ne l'avions vu si beau, si entraînant....

(*Le National* de 1834, 3 avril 1839.—J. M...er, Joseph Mainzer.)

C'est dans tout l'éclat de son talent et de sa gloire que Nourrit nous a fait ses adieux; sa dernière représentation a moins ressemblé à une abdication qu'à un triomphe. Dès qu'il est entré en scene, une couronne est tombée à ses pieds ; on l'a ramassée pour la poser sur sa tête ; mais, de peur de céder à l'attendrissement qui le gagnait, il l'a repoussée, et, secouant le bouclier de Renaud, qu'il tenait dans ses mains, il s'est mis à chanter ces paroles de Quinault : *Il faut partir!* qui retraçaient sa propre histoire, et cette vigoureuse musique de Gluck, qui peignait tout le courage de sa résolution. Qui aurait pu voir sans émotion ce grand artiste renoncer, si jeune, aux applaudissements de son public, et aux créations qu'on attendait de lui? On eût dit un de ces héros de la vieille Rome qui se dévouaient alors qu'ils étaient encore pleins

d'espérance, et qui trouvaient une mâle volupté à mourir, lorsqu'ils auraient pu vivre comblés de fortune et d'honneurs.

Il est arrivé à Nourrit ce qui n'est arrivé peut-être à aucun autre de ses contemporains : il a assisté à une révolution sans se laisser déconcerter par elle. Il débuta, en 1821, dans *Iphigénie en Tauride;* ce chef-d'œuvre de Gluck était la plus haute expression d'un système musical tout autre que celui qu'on a adopté aujourd'hui.... *Moïse*, *le Comte Ory*, *la Muette de Portici*, *Guillaume Tell*, *le Philtre*, *Gustave*, *Robert le Diable* et *les Huguenots*, pour ne citer que les œuvres importantes, se succédèrent rapidement, ruinèrent le crédit de la méthode ancienne, et établirent à sa place, sinon quelque chose de plus grand, du moins quelque chose de plus piquant, de plus savant, de plus vif et de plus neuf. C'est dans ce nouveau répertoire que Nourrit a acquis sa belle réputation, et qu'il a donné les plus grands développements à son talent; mais s'il a brillé dans la musique nouvelle, il le doit à l'étude qu'il avait faite de l'ancienne. En subissant l'influence de Rossini et de Meyerbeer, il n'a point imité l'inconstante légèreté du public; il n'a point, comme ce public ingrat, oublié Gluck; il a, au contraire, entretenu son culte, et a, pour ainsi dire, continué ce grand génie dans ses successeurs; il a prodigué à ceux-ci toutes les fleurs, toutes les broderies, tous les flots de notes brillantes qu'ils lui ont demandées; mais il a gardé, comme un héritage sacré, l'énergie, la précision, l'austérité de son premier maître; et c'est de lui qu'il a reçu ce pathétique simple et grand qui faisait passer dans toutes les âmes le patriotisme d'Arnold de Melcthal et de Masaniello, la terreur religieuse de Robert, l'inspiration et le dévouement de Raoul.

Adolphe Nourrit n'est point un artiste ordinaire; ce n'est pas seulement à sa voix, au parti qu'il en avait tiré, au charme de sa méthode, à la pureté de son goût, à la puissance dramatique de son jeu, que nous donnons aujourd'hui nos regrets. Nourrit s'était placé, par la force de son intelligence et de sa sensibilité, au nombre des artistes créateurs; il ne se bornait pas à chanter parfaitement son rôle, il créait vraiment le personnage qu'il devait représenter; il donnait à l'idéal du compositeur le corps, la voix et l'accent que le compositeur avait oublié de lui donner; il inventait la forme visible de l'œuvre du musicien; il s'élevait aussi haut que lui par l'inspiration. Aussi, dès qu'il paraissait sur la

scène, ce n'était pas l'acteur ni le chanteur que vous voyiez : c'était le héros lui-même, dans toute sa beauté et dans toute sa grandeur, qui se montrait à vous et qui vous imprimait un saint respect. L'art était si puissant que vous ne pensiez pas à l'artifice; vous éprouviez toute l'émotion que donne le spectacle réel de la vertu; vous ne songiez plus ni à la musique, ni à la scène, ni à la parole, tous ces admirables interprètes de l'âme humaine; vous étiez face à face avec l'âme elle-même, vous la sentiez se manifester à vous sous sa forme la plus auguste. Et, lorsque le spectacle était fini, et que, sortant du théâtre, vous rentriez dans le courant ordinaire des choses, l'impression donnée par l'acteur survivait à la perte de toutes vos autres illusions, et la glorieuse image que sa personne avait laissée dans votre esprit vous accompagnait, vous parlait et vous enflammait sans cesse ; elle ne vous quittait plus, elle devenait une des formes essentielles de votre intelligence, un des conseillers assidus de vos actions, un des modèles de votre pensée et de votre vie.

Voilà ce qu'on ne remplacera jamais. On trouvera des gosiers brillants, des voix exercées, des notes étincelantes, des sons merveilleux, mais on ne retrouvera pas ce que nous perdons avec Nourrit. La nature est avare de ces intelligences qui parlent en souveraines à la foule, de ces âmes qui se partagent à deux mille spectateurs à la fois, de ces véritables poëtes qui créent des formes et qui réalisent des types nouveaux. Pour atteindre à cette puissance, il ne suffit pas d'avoir étudié les arts et pratiqué leurs méthodes ; il faut surtout penser, sentir, et enfin être homme. Quelle dure pensée que celle-là ! On trouve abondamment des artistes, des écrivains, des gens de goût, d'esprit, de travail et de talent; mais rien n'est plus rare parmi les hommes que l'homme lui-même ! Adolphe Nourrit n'est pas seulement artiste; il est homme, et c'est pour cela qu'il est un si grand artiste ! Il est homme, il pense, et il s'est montré partout où quelque idée nouvelle a pris germe, partout où s'est fait sentir un de ces mystérieux tressaillements qui annoncent l'avenir. Il aime son pays avec une sainte piété filiale, et nous l'avons entendu, après la révolution de Juillet, exciter, par la magie de sa voix, l'enthousiasme si beau et si grand de ces temps-là. S'il a prêté tant de force à toutes les pensées de sacrifice et de vertu qu'il a représentées, c'est qu'il les cultivait dans son cœur. S'il a si admirablement inter-

prêté les partitions de Rossini et de Meyerbeer, c'est qu'il n'a eu, pour les rendre, qu'à donner passage à ses nobles sentiments, qu'à réaliser l'idéal de sa propre vie. C'est un exemple pour tous les artistes! c'est un regret éternel pour nous!....

Mlle Mars donnait la main à Nourrit, et l'a accompagné jusqu'au bord de la rampe; le public a couvert de ses applaudissements ces deux héritiers suprêmes des véritables traditions de l'esprit français. Célimène et Robert, deux générations différentes, mais deux générations sorties du même sein.... Lorsque Célimène et Robert se donnaient la main hier au soir, c'étaient ces deux siècles qui se donnaient la main. Lorsque le public a applaudi Célimène et Robert, il applaudissait deux des plus illustres représentations que l'art ait données de ces deux siècles. Mais ce n'était pas assez pour le public : il les a rappelés encore une fois, et encore une fois il a voulu les applaudir. L'attendrissement le plus douloureux était peint dans toute la personne de Nourrit; sa main pressait sa poitrine pour faire comprendre tout le serrement de son cœur. Il n'a pu résister à l'émotion; il est tombé évanoui dans les bras de ses camarades, dont le groupe l'a aussitôt dérobé en se refermant. La musique ne continuait pas moins à sonner les fanfares du galop de *Gustave*. Voilà la vie des artistes : la fête au dehors, les larmes au dedans ; jusqu'à la dernière heure Nourrit aura subi le sort! Ah! nous aimons à conserver l'espérance qu'il reviendra quelque jour parmi nous, se dévouer encore à ce glorieux supplice!

(*Le Monde*, 3 avril 1837.—Signé H. F., initiales de Hippolyte Fortoul.)

.... Il y eut pour nous tous, à ce grand et dernier triomphe, à ces tristes et solennels adieux de l'Académie royale de Musique, un moment d'inexprimable émotion. Ce fut quand Nourrit, debout sur le devant de la scène, au milieu des acclamations qui le saluaient à son entrée, et parmi les couronnes qui tombaient de tous côtés à ses pieds, leva les yeux en haut comme pour chercher au-dessus de lui la force de sa résolution, et avec un accent où l'on retrouvait une tristesse infinie sous les mâles accords de Gluck, son vieux maître, fit entendre les paroles de Renaud : *Il faut partir!...*

Et il est parti en effet, notre grand, notre cher artiste! parti dans la force de l'âge et de son admirable talent, au milieu du

triomphe le plus entier, le plus éclatant qu'ait vu peut-être la scène française! Il est parti entouré de ce concert unanime de regrets et d'admirations dont la presse tout entière a voulu se faire l'interprète depuis deux mois, alors que la première nouvelle nous est venue de cette triste et imminente séparation! Il nous a fait ses adieux samedi ; avec quelle grâce ! vous l'avez vu. Artiste de cœur comme de puissance, homme de tact et d'exquise convenance de talent, il a voulu, comme à son départ, saluer en même temps et les mâles accords où s'étaient d'abord formée sa voix, et la riche et puissante harmonie de ses dernières créations. Un souvenir au vieux Gluck, un adieu à Meyerbeer ! Ces vieilles traditions passées que, fils reconnaissant, il a gardées au fond de son cœur et sauvées de l'oubli, cette jeune et puissante musique qui a trouvé dans son talent et son âme une si haute, une si noble expression, c'était toute sa vie, toute sa carrière d'artiste qu'il déployait devant nous : *Renaud* et *Raoul*....

(*La Mode*, 8 avril 1837.)

Il y a déjà plusieurs mois que la nouvelle de la retraite prochaine d'Adolphe Nourrit a été annoncée. Il semblait que, depuis cette époque, le public aurait eu le temps de se familiariser avec l'idée d'une perte semblable et de se préparer à une séparation que l'on savait inévitable, et dont l'acteur et l'administration avaient pris leur parti. Telles étaient en apparence les dispositions du public. Mais aujourd'hui que cette séparation vient d'avoir lieu, elle paraît si brusque et si subite, à force d'être cruelle, que l'imagination se refuse à s'y faire, et que, tout en enviant le sort de nos voisins qui possèdent Nourrit en ce moment, nos yeux le cherchent involontairement sur cette scène à laquelle il prêtait tant de vie et d'animation.

Et, franchement, le spectacle d'un acteur qui se retire à l'âge de trente-cinq ans, dans toute la force et la puissance du talent, est chose si rare qu'il est bien permis de s'en étonner. Il y a, sans contredit, dans une pareille résolution une grande énergie de volonté et de caractère ; peut-être aussi est-ce une combinaison d'un homme qui se sent maître de son avenir. Une démission aussi hâtive est néanmoins un événement triste, aussi triste que cette obstination avec laquelle d'autres acteurs persistent à rester au théâtre par un besoin irrésistible d'applaudissements, sans songer

que ces applaudissements ne sont qu'une aumône qu'on jette à leur vieillesse, en considération de leurs services passés. Et puis, Nourrit était si estimé, si aimé! Il existait de si vives, de si profondes sympathies entre le public et lui, que chacun, au moment où ces liens se brisaient pour jamais, a ressenti une blessure d'autant plus profonde, que ses sympathies ne s'adressaient pas seulement à l'artiste, mais encore à l'homme aussi honorable, aussi noble, dans la personne de Nourrit, que l'artiste était éminent....

Le lendemain, Nourrit n'était plus à Paris; maintenant Bruxelles le possède. Heureux ceux qui, après après avoir vu cette cérémonie du 1er avril, le reverront et l'entendront de nouveau sur un théâtre étranger ou sur nos scènes de province! Il nous reviendra pourtant dans une année, dit-on ; mais ce ne sera plus pour reparaître à l'Opéra; et nous n'applaudirons plus à ces nobles manifestations de ce que le sentiment a de plus pur et de plus vrai, de plus élevé et de plus profond. Et pourtant, que les amis de l'art se consolent: si l'artiste renonce de si bonne heure à cette vie brillante et parfois orageuse, c'est, nous le savons, pour se faire une existence non moins active et plus réellement utile peut-être. Nourrit n'est pas seulement un acteur et un chanteur, c'est encore un homme qui a un but moral, qui médite sérieusement, qui a, en un mot, une pensée, et qui en conçoit la réalisation par des moyens autres que ceux qu'il a mis en œuvre jusqu'à ce jour. Serait-il téméraire de présumer qu'il croit sans doute avoir rempli sa tâche dans la carrière qu'il a tant honorée, et qu'il sent que, pour être plus puissante, son action doit s'exercer désormais dans une nouvelle sphère?...

(*Revue et Gazette musicale de Paris*, 9 avril 1837. — J. d'O..., initiales de Joseph d'Ortigue.)

. . . . . Élève de Choron, Duprez ne put faire adopter au parterre de l'Odéon, ni plus tard à celui de l'Opéra-Comique, la méthode correcte et froide de son maître. Il partit alors pour l'Italie, où il resta quelque temps obscur; mais bientôt, le soleil et la nature aidant, il sentit se développer en lui des ressources inconnues : l'étendue de sa voix de poitrine lui donna dès lors accès sur les grands théâtres de l'Italie ; il en prit, autant qu'il put, les

haditudes. Si sa voix manquait de la légèreté nécessaire pour exécuter toutes les fioritures usitées au delà des monts, il y suppléait par des cris qu'il arrachait fréquemment du fond de sa poitrine; enfin il fit si bien que les Italiens l'adoptèrent comme un de leurs chanteurs nationaux, et le proclamèrent, dit-on, après Rubini, le meilleur ténor qu'ils eussent entendu. Cependant, on ne peut dire, en toute vérité, que Duprez soit un chanteur italien : la méthode de Choron s'est conservée en lui, et cette glace primitive a résisté au soleil d'Italie....

La méthode de Choron et la méthode italienne semblent s'exclure par quelques points : autant l'une cherche la simplicité, autant l'autre vise à briller; autant la première a la prétention d'être austère, autant la seconde prodigue les richesses, les broderies et les fusées. Mais, si nous ne nous trompons pas, ces deux méthodes ont aussi des points communs : toutes deux, elles accordent à la note une valeur absolue, indépendante de l'image qu'elle exprime; pour toutes deux, bien chanter, c'est chanter la note écrite, sans s'inquiéter du sentiment qu'elle représente. Toutes deux enfin elles ne donnent au chant d'autres règles que celles du chant lui-même; et, comme les romantiques ont fait de l'art pour l'art, elles aussi veulent qu'on chante pour chanter. *Il est facile* de comprendre ce que cette manière de considérer la musique a tout ensemble de faux et d'avantageux. On arrive par elle à une exécution plus précise, plus exacte, plus mathématique; mais on s'écarte en même temps de la véritable inspiration; on néglige nécessairement le sentiment et l'intelligence, qui ne font pas partie de la note elle-même, mais qui sont indispensables pour lui donner la vie. Dès lors, le chanteur n'est plus un artiste dont l'âme devine et exprime celle du compositeur : c'est une sorte de serinette qui rend un son plus ou moins juste, sous une certaine pression, et le chant cesse d'être un art pour devenir un métier....

Qu'est-ce donc enfin qui manque à la méthode italienne, et, à la fois, à la méthode de Choron? Une chose assez essentielle, l'intelligence de la vie! Les chanteurs formés par l'une ou l'autre de ces deux méthodes n'ont pas le don de la personnification; ils ne savent pas composer un rôle, ni donner à ses parties diverses l'unité d'un même sentiment; ils ne se mettent pas à la place du héros qu'ils représentent; ils ne jouent aucune espèce de person-

nage; ils ne savent pas créer une forme visible à la musique de l'auteur, ni prêter un corps à sa pensée; ils sont impuissants à rien inventer; l'habitude étouffe en eux l'intelligence; le chant immole l'art en leur personne. Je ne veux pas dire seulement que, tout occupés de poser leurs notes et de filer leurs traits, ils négligent le geste et la pantomine; je dis plus que cela : je dis qu'ils donnent des notes qui n'ont qu'une valeur musicale, et auxquelles l'âme ne prête pas son accent divin; je dis qu'au lieu de chanter un sentiment ou une idée, ils ne chantent que des sons.

Ceci est, à vrai dire, le grand reproche que nous avons à faire à Duprez. Chanteur admirable, il nous semble dépourvu de la faculté que Nourrit avait au suprême degré, de se transfigurer dans un personnage poëtique, et de le réaliser pour nos yeux et pour nos esprits. Il a dit avec un talent merveilleux, et avec un organe plus merveilleux encore, les diverses parties dont se compose le rôle d'Arnold du *Gaillaume Tell;* mais il n'a pas chanté le rôle lui-même. Il a dit avec une grande perfection le *duo* du premier acte; il a déployé dans le *duo* et dans le *trio* du second acte une vocalisation ravissante et sûre de ses effets; il a montré dans l'air transporté du quatrième au troisième acte une pureté et une douceur que le cri, tout physique, qu'il a su jeter à la fin a fait paraître plus admirable encore. Le public a salué avec transport toutes ces qualités éclatantes, et nous les avons de grand cœur applaudies comme lui; mais le public n'a pas aperçu, au milieu de ces prodiges de chant, qu'Arnold avait disparu, et que Duprez avait pris sa place. Où donc sont les agitations qui troublent le cœur d'Arnold? où est son indécision? où est le combat que l'image de Mathilde et l'amour de la patrie se livrent dans sa conscience? Et, s'il a un peu mieux senti le charme que sa maîtresse lui imposait, s'est-il aperçu que la mort de son père et les désastres de son pays avaient sérieusement changé ses résolutions, et déterminé enfin son âme? Si on avait restitué les cinq actes du chef-d'œuvre de Rossini, ces défauts se seraient fait apercevoir plus clairement encore....

Après avoir comparé Duprez à tous les chanteurs que nous avons entendus, le comparerons-nous à Nourrit? Il y a des critiques qui pensent que cette comparaison ne prouve rien, et qu'en général tout parallèle est une puérilité. Nous avons entendu répéter cette opinion dans une foule d'autres circonstances, et nous n'avons jamais pu comprendre sur quelle raison elle s'appuyait.

La comparaison nous paraît être, au contraire, la seule base de tout jugement équitable; et on serait bien en peine de nous citer non pas seulement une idée saine, mais encore une idée quelconque, qui ne reposât point sur une comparaison. Mais est-ce à nous qu'il appartient de comparer Duprez à Nourrit? Le public serait bien injuste et bien ingrat s'il avait besoin que nous fissions ressortir toute la distance qui sépare ces deux artistes. Non, le public n'a pas oublié Nourrit : après avoir applaudi les qualités brillantes de Duprez, il fera, comme nous, ses réserves pour les qualités supérieures que Duprez n'a pas, et que Nourrit possède à un si haut degré ; les succès du chanteur ne pourront altérer la gloire de l'artiste.

Si ce n'est point par reconnaissance et par goût, c'est au moins par prudence que le public doit être fidèle au souvenir de Nourrit. Il ne s'agit pas seulement ici de la rivalité de deux hommes et de deux talents, mais bien du sort de notre musique : c'est le génie français qui est en cause dans cette affaire. Si Duprez règne seul à l'Opéra, l'essor que la musique semblait prendre depuis quelques années est à jamais interrompu ; nous aurons sur la scène française de la musique brillante, mais plus de musique expressive; le souffle de notre poésie nationale sera étouffé sous les fleurs de l'art étranger. Les grandes inspirations seront désormais interdites, et la France, qui, à l'heure présente, garde le seul foyer du véritable enthousiasme, et qui seule encore tient déployé le victorieux étendard du spiritualisme, verra son sein envahi par le matérialisme universel, et livrera ses dernières retraites à l'insouciante folie qui sert de génie aux autres nations de l'Europe.

Si ce malheur devait arriver, il en faudrait sûrement attribuer une grande partie à l'absence de Nourrit. Mais Nourrit, exilé du pays qu'il honore, pourrait encore prendre une résolution digne de lui-même : il pourrait hardiment aller défier la méthode italienne sur la terre même où elle règne sans partage. Peut-être en est-il aujourd'hui comme du temps de Mithridate :

On ne vaincra jamais les Romains que dans Rome.

Le jour où l'Italie entendrait Nourrit du haut de la Scala ou de San-Carlo, elle aurait lieu d'être surprise. Elle reconnaîtrait aussitôt le génie français, principe de la civilisation européenne; elle

le verrait briller dans toute sa noblesse et dans toute sa grandeur. Ce ne serait pas la première fois qu'elle aimerait à lui rendre les armes! Elle nous renverrait notre grand artiste sur un char de triomphe. Il serait beau que Nourrit allât faire consacrer son talent dans la patrie de Rossini : Talma revint couronné du pays de Shakespeare!

(*Le Monde*, 24 avril 1827. — H. F., initiales de Hippolyte Fortoul.)

Dernière tournée. — Le nom magique du grand chanteur, encore entouré de l'auréole de gloire qu'il venait de recueillir à Paris, a produit son effet ordinaire. Salle comble, chambrée complète, ne rendent pas l'entassement que l'on remarquait hier dans toutes les parties de la salle du Théâtre-Royal.

A voir les loges encombrées de toilettes resplendissantes, le parterre où l'on ne pouvait se remuer, à entendre les explosions de bravos, les trépignements de joie, c'était à croire que l'écho, passant la frontière, nous apportait l'enthousiasme et les regrets de Paris. Aussi, quand on joint, comme Adophe Nourrit, aux charmes de la voix la puissance du meilleur tragédien, n'est-il pas désespérant de songer que les Arts sont menacés de perdre leur plus noble interprète?

Nous craindrions d'être traités de profanes, nous ne pourrions éviter de tomber dans les banalités, si nous osions nous permettre d'analyser le talent d'Adolphe Nourrit. D'ailleurs, lorsque la perfection est arrivée à son dernier terme, il n'y a plus ni examen ni éloges.

Le rôle d'Arnold, de *Guillaume Tell* [1], a servi, nous ne dirons pas de début, mais de nouvelle intronisation à Adolphe Nourrit, tenant encore pour longtemps le sceptre du chant. L'œuvre de Rossini n'a point de secrets pour l'organe flexible de Nourrit; les intentions des auteurs sont rehaussées par des accents, des poses, des gestes que Nourrit seul a pu créer. Dans tout son ensemble il y a du Talma, plus le pouvoir de remuer toutes les sensations

1. Nous constatons l'effet produit à Bruxelles par la première audition d'Adolphe Nourrit. *Guillaume Tell* lui procurait partout un triomphe éclatant. Mais, comme nous avons longuement parlé de son talent dans cette partition, nous emprunterons plus volontiers aux journaux de province des extraits relatifs à d'autres pièces.

par une diction musicale sans efforts, toujours en harmonie avec les situations. Qu'il est plein de piété filiale cet Arnold revenant devant la demeure de son père! Qu'il vous pénètre de sa douleur l'enfant de la Suisse qui, rêvant la liberté de sa patrie, demande vengeance pour l'affront de sa famille! Les dix lignes de l'air : *Asile héréditaire*, deviennent pour Adolphe Nourrit un opéra dramatique entier. Voyez-le, après vous avoir fait verser des larmes, comme il anime ses compagnons : tout est naturel, rien d'étudié; vous êtes tenté de marcher sur ses traces, il brandit son épée avec tant d'aisance; sa physionomie inspirée vous représente le lion prêt à combattre ; sous un pareil chef de conjurés on est sûr de la victoire.....

Après la chute du rideau, toute la masse des spectateurs poussa un seul cri : Nourrit! Nourrit! Celui-ci vint recevoir l'ovation.

(Bruxelles, *Mercure belge, journal du Commerce*, 6 avril 1837.)

.... Plus les représentations du grand artiste augmentent en nombre, plus notre tâche devient difficile, et nous avouons que nous ne trouvons pas d'expressions dignes de rendre ces palpitantes émotions qu'on éprouve en l'écoutant, et qui se prolongent si longtemps après que sa voix a cessé de se faire entendre. Non, il est impossible de louer Nourrit d'une manière qui soit digne de lui, et il faut se borner à l'admirer.

D'ailleurs, de quels éloges a-t-il besoin après les triomphes qu'il vient d'obtenir sur la scène qu'il a illustrée si longtemps et qui le regrettera plus longtemps encore, et ceux que lui prodigue chaque soir le frénétique enthousiasme de nos compatriotes?...

Disons, pour ceux qui n'ont pu trouver de place, que vendredi *la Juive* a été représentée devant une assemblée aussi brillante que choisie. La salle était pleine jusque dans les combles, et Nourrit, rappelé après les quatrième et cinquième actes, est venu recevoir le témoignage de l'admiration des spectateurs. Tous nos artistes, électrisés par la présence du *sublime ténor*, ont joué d'une manière digne des plus grands éloges, et Mme Stoltz s'est surpassée dans le rôle de Rachel.....

Dimanche, *le Philtre*. Dans ce charmant opéra, Nourrit ne nous a pas semblé moins étonnant, sous le vêtement grossier du paysan Guillaume, que sous l'armure de Robert et la robe sévère du juif Éléazar. Dans *la Muette*, nous avions admiré l'air franc, gai et

plein de bonhomie du pêcheur napolitain, mais dans lequel se révèle l'homme des révolutions. Dans *le Philtre*, au contraire, ce n'est qu'un naïf paysan, peut-être même un peu niais, mais avec Nourrit, c'est le génie de la niaiserie; et un vieux monsieur, qui se trouvait mon voisin, me disait, à la fin de la représentation : « Il y a quarante ans, jeune homme, que je vais au spectacle, mais je n'ai jamais entendu chanter comme cela, et je donnerais volontiers une année d'abonnement pour voir M. Nourrit jouer *le Devin de village;* c'est bien vieux, c'est bien rococo, comme vous dites, mais croyez-moi, jeune homme, c'est beau, et la musique de Jean-Jacques vous arracherait des larmes, et moi, je serais bien heureux. » Je crois, en effet, que mon vieux voisin avait raison; car Nourrit a prouvé, en jouant *le Philtre*, que, dans quelque genre que ce soit, il se placerait toujours au premier rang.

(Bruxelles, *Esméralda, revue littéraire, artistique et fashionable*, avril 1837.)

On l'a dit il y a longtemps : il est des choses qu'il faut renoncer à peindre. Nous venons d'entendre Nourrit, et nous sommes plus que jamais pénétré de cette vérité. Où trouver, en effet, des mots qui puissent exprimer l'émotion, l'entraînement, l'enthousiasme de cette foule accourue pour entendre le grand artiste qui a fait pour l'opéra ce que Talma a fait pour la tragédie, une révolution dramatique? En applaudissant Nourrit, on se surprend à se demander si ces applaudissements sont adressés au chanteur ou au tragédien qui, par la puissance de son talent, donne à l'idéal du compositeur le corps, la voix et l'accent que le compositeur avait oublié de lui donner.

Nourrit est admirable de vérité dans Éléazar : c'est bien là ce sombre fanatique, préparant et consommant la plus implacable vengeance. Qu'il a été terrible dans la scène de la malédiction! Comme il s'est élevé par la puissance de l'inspiration à la hauteur de ce rôle si difficile! Avec quelle effrayante vérité il a su peindre les divers sentiments qui animent le juif Éléazar! Comme son chant est pur et suave lorsqu'il parle de Rachel! Il a des larmes dans la voix lorsqu'il se prend à penser que sa fille adoptive va être jetée au bourreau; mais le fanatisme l'emporte, et alors on oublie et le compositeur et l'acteur; on ne voit plus que le juif Éléazar, dont les accents terribles glacent d'effroi le spectateur.

Redemandé après la chute du rideau, Nourrit a été couvert d'applaudissements enthousiastes.....

(Lille, *le Nord, journal constitutionnel du département*, 25 avril 1837.)

.... Nourrit, semblable à l'Apôtre, nous a touchés du doigt, et nous nous sommes relevés du cercueil où nous étions ensevelis, musicalement parlant. Jusqu'alors le chant avait été, pour nous, chose fort incomprise : soit ignorance, soit défaut d'organisation, nous n'y avions guère vu autre chose qu'une enfilade de sons plus ou moins agréables, plus ou moins purs, plus ou moins voilés; mais là s'étaient bornées nos observations sur la voix humaine; pour nous un crêpe funèbre s'étendait sur toutes ces belles partitions de *Guillaume Tell*, de *la Muette*, du *Comte Ory*, de *la Dame Blanche*, et Nourrit a soulevé le voile; il nous a ouvert les yeux; il nous a fait comprendre et sentir; il est le Messie que nous attendions. Nous avions deviné par intuition que la musique, que la voix, que le chant, étaient autre chose que ce que nous avions entendu jusqu'alors, et Nourrit a confirmé notre pensée; nous en conserverons une éternelle reconnaissance au grand artiste; il nous a procuré plus qu'une jouissance du moment, plus qu'un ravissement, plus qu'une extase, il nous a doué d'un sixième sens: le sens musical; il a complété l'œuvre que Dieu avait laissée inachevée.....

Maintenant que nous sommes arrivés à une révélation complète du talent de ce grand artiste, disons que jamais rien de plus surprenant, de plus inattendu ne s'était présenté devant nous. Comment! cet homme arrive, un tourbillon de poussière et un effroyable mistral le jettent au milieu de nous; une ovation préparée pour lui faillit se changer en tumulte par l'excès de l'enthousiasme même; un enrouement le prend traîtreusement à la gorge et lui enlève une grande partie de ses moyens; une tempête effroyable est soulevée contre les artistes qui concourent à ses représentations; tous les malheurs, toutes les entraves fondent à la fois sur lui; eh bien, sans se troubler, confiant dans sa force, il se présente devant le public, et le public bat des mains; il chante, il parle, il joue, et le public d'admirer, de s'attendrir et de trépigner au comble de l'enthousiasme! L'artiste électrisé se surpasse, et nous avons le qua-

trième acte de *Guillaume Tell*, ce grand chef-d'œuvre tel que Nourrit nous l'a fait; car habitués à entendre chanter le morceau qui se termine ainsi : — *Suivez-moi !* d'une façon entièrement vulgaire et fausse, nous sommes restés pétrifiés d'admiration, et la salle entière a été bouleversée [1].

Mais un triomphe plus éclatant encore l'attendait à sa seconde représentation. L'affiche annonça *la Muette*... Cette fois Nourrit était attendu avec une vive impatience; on avait hâte de comprendre enfin cette ravissante création du pêcheur napolitain, comme on avait compris celle d'Arnold. Délivré en partie de son enrouement, Nourrit a rendu avec un rare bonheur d'intonation toutes les nuances si délicates de son rôle ; nous ne nous arrêterons point aux couplets du deuxième acte : *Amis, la matinée est belle*, ni à tous ces mille détails de délicatesse et de goût qu'il répand à profusion sur ses rôles lorsqu'il se plaît à jeter, au milieu des passages les plus difficiles, les perles et les diamants précieux de sa belle voix; nous oublierons même le morceau du Sommeil, chanté avec un sentiment et une élégance si parfaits; nous avons hâte d'arriver au cinquième acte. Jamais rien dans la tragédie antique ni dans le drame moderne ne nous avait paru plus satisfaisant. Au moment où il fait son entrée, et où, traversant le théâtre, il fait reculer d'effroi la foule qui l'entoure, sa physionomie avait pris un tel caractère d'égarement et de passion que l'effroi s'est communiqué de proche en proche comme une étincelle électrique, la salle entière était suspendue sur le chanteur; il semblait qu'un fil invisible liât toutes ces âmes : une invincible terreur, une épouvante inexplicable saisit chaque spectateur; et lorsque Nourrit, au plus fort de son délire, s'écrie : Fenella!!! un rugissement de douleur a éclaté de toute part, et la foule s'es débattue longtemps sous l'oppression puissante de la plus cruelle angoisse.

Il semble que rien ne soit plus possible après cela; que l'acteur doive se voiler le front et pleurer son triomphe, parce que son triomphe est le signal de sa ruine. Eh bien non; après avoir joué *la Muette*, le 22, Nourrit nous a donné *le Comte Ory*, le 24; après le pêcheur napolitain, le chevalier français, après l'homme

1. Par suite de la réserve que nous nous sommes imposée relativement à la partition de *Guillaume Tell*, nous avons à regret passé sous silence un article très-important de M. Gustave Bénédit sur la première représentation de cette pièce (*le Sémaphore de Marseille*, 25 mai 1837).

aux intrigues politiques, l'homme aux intrigues amoureuses; et Nourrit a été aussi grand comédien, aussi spirituel chanteur, qu'il avait été tragédien sublime. Quelle finesse, quelle caustique bonhomie sous la robe du moine! Avec quelle pureté de voix il a chanté la prière du second acte! Quelle fraîcheur dans le timbre, quelle clarté dans l'émission de la note; et quelles ressources de vocalisation il possède!...

(*Le Sémaphore de Marseille*, 30 mai 1837. — Signé C. R., initiales de Charles Rouget.)

Robert le Diable, sous les traits de Nourrit, a eu un succès prodigieux dans la soirée d'hier. Nous sommes encore sous l'impression que nous a laissée le fameux trio du cinquième acte. Nourrit y a été grand chanteur et surtout tragédien admirable. Jamais l'œuvre de Meyerbeer ne nous était apparue sur notre théâtre aussi puissante, aussi majestueuse. Nourrit y a été parfait d'un bout à l'autre..... Nous devons signaler le morceau du troisième acte : *Des chevaliers de ma patrie*, comme ayant produit une sorte de frémissement dans la salle. Nourrit y a été sublime.

(Marseille, *l'Entr'acte, journal des théâtres et des salons*, 1er juin 1837.)

.... Le rideau se lève : on avait hâte d'entendre le grand chanteur. Après les premières mesures : *Le jeu, le vin, les belles*, Nourrit parut. Sa voix claire et vibrante reprit les dernières phrases du chœur et arriva graduellement et avec un art parfait au joli morceau qui le termine : *Chevaliers, c'est à vous que je bois!*

Il est une chose qu'il convient d'établir avant tout : c'est qu'indépendamment de son talent comme chanteur, Nourrit en possède un autre peut-être plus grand encore, talent de comédie, talent de drame et d'action; talent admirable et qui réunit en lui toutes les écoles, tous les genres. La meilleur preuve de ceci est dans l'admiration et l'enthousiasme qu'il inspire. Jamais la *Sicilienne* du premier acte n'avait produit sur l'auditoire un semblable effet; avouons que nous n'avions aussi jamais rien entendu de plus gracieux, de plus coquet et de plus spirituel que les notes échappées en foule du gosier de l'artiste.

Nourrit possède une si grande flexibilité de moyens, qu'il se

joue vraiment des plus grandes difficultés avec une facilité et une aisance qui tient du prodige; ainsi, nous considérons comme un merveilleux tour de force, d'avoir abordé avec autant de verve et d'entraînement le joli motif de la *Sicilienne*, surtout après la scène déchirante et cruelle dans laquelle il venait de briser notre cœur, en nous faisant assister aux angoisses et à la douleur d'un fils qui vient de perdre sa mère. Si nous voulions analyser ici tout l'opéra, nous verrions que toujours Nourrit se tient à cette hauteur, qu'il ne reste jamais à côté du vrai, et que l'effet qu'il produit est toujours électrique....

Arrivons au cinquième acte : ici toutes les paroles sont impuissantes, tous les mots sont faibles et décolorés, toutes les images sont pâles; il faut voir pour comprendre. Oh! Nourrit possède un bien grand génie, une bien grande puissance, pour produire un effet aussi magique, et faire croire à une fable aussi grossière que celle-là. Eh bien, pourtant, nous avons cru à la réalité de cette fiction, et pour nous les flammes de l'enfer ont existé, et Bertram a été Satan. Mais, je le repète, ces choses ne peuvent se dire : allez voir *Robert*, allez voir Nourrit au cinquième acte, et, si vous n'en sortez pas pulvérisé, anéanti, vous pourrez dire que vous n'avez pas d'âme, ou que votre cœur est cuirassé d'une triple enveloppe d'airain.....

(Marseille, *l'Avant-Scène*, 4 juin 1837.)

.... Nous n'avons point encore parlé de cette fameuse représentation de *Guillaume Tell*, dans laquelle Nourrit a rallié à lui le reste de ces intelligences paresseuses ou inquiètes qui se faisaient rétives à son appel. Disons-le, parce que cela est vrai, et sans crainte de nuire aux succès passés de l'artiste : jamais il n'avait réalisé une aussi grande puissance de moyens et concentré en lui une aussi grande masse d'électricité. Jamais, dans aucun rôle, ni dans ses plus beaux jours de l'Opéra, ni dans ses plus beaux triomphes de la scène, il n'avait rendu avec une telle énergie, une telle sensibilité, un tel magnétisme expansif, l'amour, la douleur et la haine, ces trois grandes puissances du cœur, qui, réunies, suffiraient pour soulever le monde....

Depuis que je vois Nourrit, une chose m'a frappé, c'est que c'est toujours la plus récente de ses représentations qui le place le plus haut à mes yeux : il arriva, je vis *la Muette*, et je déclarai qu'il

ne pouvait aller plus loin ; je vis *Robert*, et je crus que *Robert* était son apogée ; voilà qu'aujourd'hui que je me surprends à penser qu'il n'a jamais été plus beau que dans *la Muette*. Étrange puissance du talent ! A quoi tient une semblable impressionnabilité ? Est-ce à l'organisation du critique ou au talent de l'artiste ? En présence de l'enthousiasme excité dimanche dernier par l'illustre tragédien, j'ai résolu la question en faveur de ce dernier. Nourrit possède une faculté attractive qui tient à la fois de son caractère comme homme et de son talent comme artiste. C'est cette sorte d'attraction qui agit sur les masses, qui excite cet enthousiasme frénétique auquel jusqu'à ce jour nous avions été tout à fait étrangers. La barcarole du second acte, le morceau du *Sommeil* au quatrième, la scène de folie au cinquième acte, ont fait sur nous une telle impression que nous renonçons à rendre par des mots ce que nous avons éprouvé....

Si les quelques lignes que l'on vient de lire n'étaient composées depuis longtemps, et si leur suppression n'entraînait un long retard dans l'apparition de notre feuille, elles eussent été certainement effacées, pour faire place à un compte rendu pur et simple de la première représentation de *la Juive :* ce serait là le plus bel éloge de l'artiste sublime qui nous a initiés à tous les mystères de cette âme impressionnable, et de cette inspiration puissante, qui donne à chacun de ses rôles un tel degré d'exaltation et de vérité que l'acteur et le personnage se confondent. Le trio du second acte, chanté par M. Nourrit, a électrisé l'assemblée ; une énergie surhumaine a centuplé, à l'instant de la malédiction, la puissance instrumentale du chanteur, et du milieu des tempêtes de l'orchestre, sa voix s'est élancée si impétueuse, si sonore et si frémissante, que la salle entière a poussé un cri d'admiration et de terreur, comme il n'en existe pas de semblables dans l'histoire des triomphes de la scène. Le rideau venait à peine de descendre sur le finale du second acte que l'enthousiasme a éclaté en trépignements, en rugissements, en applaudissements frénétiques ; jamais le délire n'avait été aussi loin, et Nourrit, rappelé par les voix entrecoupées et émues de tous les spectateurs réunis, est venu, chose unique sur notre théâtre, recueillir immédiatement le prix de son génie. Un léger accident de voix, survenu vers la fin, a fait voir combien était grande chez l'illustre chanteur la puissance de la volonté, puisqu'il est parvenu à emporter d'assaut et à pleine poitrine le

finale du quatrième acte. La chaleur excessive qui régnait dans la salle et les variations de notre température ont déterminé cette affection passagère, qui ne doit nuire en rien à l'éclatant succès qu'il a obtenu mardi soir.

(*Le Sémaphore de Marseille*, 15 juin 1837. — Signé C. R.)

.... Il faut avoir vu Nourrit tour à tour dans *Guillaume Tell*, dans *Robert* et dans *la Juive*, pour se faire une juste idée de l'étendue et de la flexibilité de son talent comme acteur, de ses ressources comme chanteur. Cet admirable artiste saisit ses auditeurs, les captive, les impressionne à son gré, et leur fait éprouver, sans qu'ils puissent se soustraire à sa magie, toutes les impressions qu'il est appelé à rendre. On rit de sa joie, on pleure de ses larmes, et toute la salle, attentive et muette, reste, pour ainsi dire, suspendue à sa puissante parole. Oh! que Nourrit a été bien dans le juif Éléazar! Comme il nous a bien rappelé la haine fanatique des fils d'Israël pour leurs bourreaux, à cette époque d'anti-civilisation, où les chrétiens se croyaient obligés de maudire et de brûler ceux qui n'adoraient pas Dieu de la même manière qu'eux! Comme il a été sublime quand il crie : *Anathème!* sur le séducteur de sa fille adoptive, de sa fille bien-aimée, de cette Rachel qu'il a arrachée à un bourreau pour la jeter plus tard à un autre! Comme le fanatisme se peignait bien dans ses yeux, dans ses traits, dans le son de sa voix! Avec quelle indéfinissable expression il a ensuite murmuré l'air si suave : *Rachel, quand du Seigneur!* Comme on lisait bien alors sur sa belle figure le combat que le fanatisme livrait dans son cœur à l'amour de père qu'il avait voué à sa fille d'adoption, à sa fille qu'il immole cependant en holocauste à la haine qu'il porte aux chrétiens! Nourrit a été si admirablement sublime dans cette scène, que tous les spectateurs ont battu des mains, et que toutes les bouches l'ont redemandé au moment où le rideau tombait sur une si poignante émotion; et il est revenu, et on a applaudi avec une frénésie qu'un pareil artiste peut seul justifier.

Nourrit pourrait jouer vingt fois *la Juive*, que vingt fois la salle serait comble. C'est un beau talent que celui qui remplit ainsi, par trente degrés de chaleur, la vaste salle du Grand-Théâtre! A

demain la quatrième représentation de Nourrit ; à demain donc de nouveaux plaisirs pour nous et un nouveau triomphe pour lui !

(*Journal du Commerce et des Théâtres de Lyon*, 16 juillet 1837.)

.... Adolphe Nourrit, c'est la réunion de toutes les qualités qui constituent les grands talents.... Adolphe Nourrit, c'est l'artiste par essence et par vocation.

Et si, des qualités qui composent le grand talent, qui constituent le tragédien, nous passons à celles du chanteur par excellence, toutes aussi nous les trouverons réunies dans le transfuge regretté, dans l'artiste inimitable de l'Académie royale de Musique. Quelle voix pure, brillante et bien timbrée, quel admirable fausset, quel savoir musical, quelle science du chant, quelle habileté d'exécution, quel goût pur, quel sentiment délicat des nuances et de la valeur des contrastes ! Au milieu des plus vives émotions, quand l'acteur, de peintre, devient modèle et sujet, quand il s'incarne à l'œuvre du compositeur et du poëte, quand son cœur bat, quand son sang bouillonne, quand ses nerfs souffrent de cette passion factice comme d'une passion réelle et véritable, jamais le tragédien n'oublie qu'il est chanteur ; toujours il reste maître de sa voix, qu'il dirige, esclave soumise et obéissante, comme s'il s'agissait tout simplement d'exécuter un point d'orgue ou de solfier une leçon de vocalise [1].

(*Le Courrier de Lyon*, 16 juillet 1837.)

Talma n'est pas mort, ou du moins, il nous est momentanément rendu et prêté par le ciel. Seulement il a changé de nom : il s'appelle Nourrit ; seulement encore il ne joue pas la tragédie classique, c'est la tragédie lyrique dont il est l'interprète. Nourrit, qui est admirable comme chanteur, est vraiment incomparable comme tragédien (depuis que Talma n'existe plus). Allez entendre ses trilles si purs, ses transitions vocales si nettes, ses enjambées chromatiques si hardies, mais ne négligez pas non plus d'examiner sa physionomie si expressive, ses gestes si vrais, ses poses si justes, sa démarche si naturelle ; car à négliger de voir toutes ces choses, vous perdriez la moitié de votre plaisir, peut-être même perdriez-vous

1. Cet article, d'un journal important, est surtout consacré à un compte rendu très-étudié et très-flatteur de *Guillaume Tell*, pièce dans laquelle Nourrit avait paru avec sa supériorité ordinaire. Il fut reproduit par *le Moniteur*.

le meilleur. Talma, à une époque déjà reculée, donna vingt-trois représentations à Lyon, sans lasser son public. Nourrit, qui ressemble à l'immortel tragédien sous les rapports que j'ai dits, paraît destiné à renouveler ce prodige, prodige pour Lyon, entendons-nous bien. — Déjà la foule n'a manqué ni à *Guillaume Tell*, ni à *Robert*, ni à *la Juive*, pièces qu'a jouées Nourrit, qu'il a enlevées, devrais-je dire, cette semaine, et la foule se gardera bien de faire défaut aux pièces qu'il enlèvera encore, y en eût-il deux douzaines. L'atmosphère a beau être chaude, les temps ont beau être mauvais et infertiles pour le travail : il y a un sentiment qui domine en maître ces considérations, c'est le plaisir, j'ai failli dire l'orgueil, de voir et d'entendre un artiste qui fait, trop tôt pour les connaisseurs, ses adieux à la scène, un artiste tel qu'on n'en voit ni entend point, tel peut-être qu'on n'en verra ni entendra plus. — Aussi à ces trois représentations, la salle était-elle comble, mais plus encore à la dernière qu'à la première, et cette progression se comprend. — Nourrit n'est pas Nourrit, c'est-à-dire un citoyen Français à la scène : c'est un franc Suisse dans *Guillaume*, un fier chevalier dans *Robert*, un juif renforcé dans *la Juive*, et il est tout cela avec un accent, avec une voix, avec un jeu de gestes et de physionomie, tels qu'il en est délirant. Dans le cinquième acte de *Robert*, il a arraché des larmes à un de mes voisins, vieux capitaine de la vieille garde, qui s'en voulait de pleurer. Quel triomphe !... — Je vous l'ai dit : puisque Nourrit vit, Talma n'est pas mort.

(Lyon, *le Carillon*, 16 juillet 1837. — Alexandre Bret.)

La création du rôle d'Éléazar fait le plus grand honneur à M. Adolphe Nourrit; dans aucun rôle il ne se montre plus profond observateur, plus habile comédien, et cela sans cesser d'être un chanteur admirable ; *la Juive* est à coup sûr un des opéras auxquels il a consacré le plus de méditations; elle ressort, cette étude sévère, dans les moindres parties du rôle d'Éléazar, que l'artiste, toujours identifié à son personnage, rend avec autant de vérité et de perfection que les passages les plus dramatiques.

Tout est vrai, simple, naturel dans le personnage d'Éléazar, tel que nous l'a montré notre grand artiste ; l'effet qu'il pouvait produire, en laissant dans beaucoup de passages son organe se développer avec toute sa force, il l'a sacrifié aux exigences de la vérité.

Point d'éclats de voix, point d'enflures et d'exagération mélodramatique ; l'artiste qui, avant tout, voulait être vrai, s'est bien gardé de donner l'attitude et la chaleur d'un héros à un pauvre et malheureux vieillard accablé du poids d'une vie toute d'angoisses et de souffrances, brisé autant par l'injustice et la méchanceté des hommes que par le progrès de l'âge et l'affaiblissement naturel du corps.

S'il sort quelquefois de cette simplicité de chant, de jeu et d'expression, c'est quand le vieillard sent vibrer en lui ses deux seules passions, sa haine des chrétiens et son amour de père pour sa fille d'adoption, pour sa Rachel. Mais alors avec quelle chaleur, avec quelle énergie il exprime des sentiments que l'âge, loin d'amoindrir, ne fait qu'accroître et développer ! — Voilà l'art vrai, l'art puissant, l'art vraiment rival de la nature ; toute autre interprétation du caractère d'Éléazar serait fausse et mensongère ; changez quelques coups de pinceau à cette étude exacte autant que sincère, vous n'y retrouverez plus le type que vous connaissez ; vous ne pourrez plus vous laisser aller à une illusion devenue impossible, car vous n'aurez devant vous qu'une nature factice, qu'une caricature au lieu d'un portrait fidèle.

Comme chanteur, Nourrit n'est pas moins admirable dans *la Juive* que comme peintre dramatique. Avant de l'avoir entendu, nous ne connaissions pas le beau trio final du premier acte, qui disparaissait étouffé sous le bruit des clairons et le retentissement du trot des chevaux ; nous pouvons dire aujourd'hui ce que nous avions ignoré jusque-là, que c'est un des morceaux les plus remarquables du bel opéra d'Halévy. — Quelle pureté de voix et quel sentiment religieux dans la prière qui ouvre si heureusement le second acte ! Quel mordant et quelle vérité d'intention comique dans le trio bouffe avec Rodolphe et la princesse Eudoxie ! — Comme l'artiste lyrique arrive à toute l'élévation du compositeur dans le magnifique trio qui termine si dramatiquement le second acte !

Mais qui pourrait dire tout ce que le grand artiste apporte de talent et de sensibilité vraie dans l'exécution de l'air du quatrième acte ? Pour nous, nous devons y renoncer, cette tâche est trop au-dessus de nos forces ; il faut avoir entendu Nourrit dans cette mélodie si fraîche et si pure, si plaintive et si touchante, si exaltée ensuite et si enthousiaste, pour savoir tout ce que la voix humaine

a de charme et de puissance, tout ce que la musique peut exprimer d'amour, de douleur et de fanatisme. — Oh! si vous n'avez pas entendu l'admirable chanteur dans cette scène, qui lui appartient plus encore qu'au poëte et au compositeur, ne manquez pas la dernière représentation de *la Juive :* vous y trouverez des sensations dont le souvenir sera ineffaçable, et vous vous leverez et vous battrez des mains, et vous pousserez un cri d'enthousiasme avec cette salle ébranlée de la même émotion, et dont la grande voix retentira longtemps à votre oreille.

(*Le Courrier de Lyon*, 23 juillet 1837.)

. . . . . Dramatiquement parlant, Lyon est plus heureux encore que toutes les villes françaises que je viens de citer, puisqu'il possède Nourrit, Nourrit la personnification, si l'on peut parler ainsi, de l'art de chanter les compositions lyriques, Nourrit l'élève secret, le zélateur heureux de Talma, et trop probablement la dernière tradition vivante du faire et du *sentir*, qu'on me pardonne le mot, de l'immortel tragédien. Aussi la foule ne fait-elle défaut à aucune des représentations de Nourrit, qui s'est montré cette semaine dans *la Muette de Portici*, *la Juive* et *Guillaume Tell*. Le grand tragédien lyrique s'était déjà manifesté au public dans les deux dernières pièces; il n'importe : le public a voulu l'y revoir, l'y réapplaudir, et se bien pénétrer d'un fait impossible au premier coup d'œil, c'est qu'un grand artiste a beau jouer plusieurs fois le même rôle, il n'y est jamais, grâce à l'imprévu de la verve et aux sublimes instincts de son âme, un calque fidèle et monotone de lui-même. Cependant le cours de nos jouissances n'est pas prêt à tarir, il s'en faut. *Gustave*, *le Comte Ory*, *le Siége de Corinthe*, *les Huguenots*, etc., font appel au talent de Nourrit, et Nourrit certes n'y sera pas sourd, pas plus que ne l'est le public aux appels qu'il lui adresse trois fois par semaine. Que si dix représentations, pour lesquelles est engagé Nourrit, ne suffisent pas, il en donnera dix autres, s'il le faut : Lyon tient Nourrit, et Lyon ne le laissera aller que lorsque Nourrit l'aura initié à toutes les richesses de son répertoire. Il est à croire que Nourrit se laissera faire cette douce violence....

(Lyon, *le Carillon*, 23 juillet. — Alex. Bret.)

Enfin, nous connaissons *les Huguenots ;* enfin nous pouvons ju-

ger cette colossale et magnifique partition, dont nous n'avions eu jusqu'ici qu'une indigne parodie, qu'une misérable caricature....

Mais aussi quel interprète que Nourrit, quelle belle et riche nature d'artiste, quelle science musicale ! Quelle étonnante habileté de chanteur, quelle puissance de voix, quelle excellence de méthode, quel jeu de physionomie, quelle intelligence de la scène et du cœur humain, quel talent de peindre la passion avec tout ce qu'il est possible de lui donner de vérité et d'énergie! Nourrit, c'est le phénomène de notre époque artistique; en lui il résume au plus haut degré de perfection les deux seuls éléments qui soient restés vivaces sur la scène française, le drame et la parole lyrique. Où trouver un second exemple d'un artiste complet comme Nourrit? nulle part. Les hommes aussi richement organisés que cet excellent chanteur sont rares comme le génie : Talma n'a pas été remplacé ; Mars, à sa sortie du théâtre, laissera longtemps une place vide; la perte de Nourrit sera irréparable et mortelle pour l'Académie royale de Musique. — Mais Nourrit est jeune, mais Nourrit est encore dans toute la force, dans toute la vigueur de son talent ; dans l'intérêt de l'art autant que de l'artiste, il faut espérer qu'il reviendra sur sa funeste détermination d'abandonner à toujours l'Opéra, dont il fit la gloire et la fortune, l'Opéra où il reçut si souvent et d'une manière éclatante des témoignages de la faveur et de l'admiration de la foule.

Le succès de Nourrit dans *les Huguenots* a été plus grand et plus complet encore que dans les rôles qu'il avait précédemment joués; mais il faut dire aussi qu'il n'a rien, absolument rien laissé à désirer, depuis son entrée au premier acte jusqu'à la chute du rideau à la fin du cinquième. — Impossible de dire d'une manière plus simple, plus nette, plus vraie, avec plus d'esprit et de bon ton, ces paroles d'introduction : *Sous ce beau ciel de la Touraine*, et tout le récitatif du premier acte. — Dans la romance, *Plus blanche que la blanche hermine*, quelle perfection de chant; que de pureté, de douceur, de suavité dans les sons ! Les applaudissements nombreux qui ont accompagné chaque couplet revenaient de droit au chanteur, qui a su donner de la chaleur et de la vie à ce cantabile plus célèbre qu'il n'est remarquable, seule mélodie un peu faible de la riche partition des *Huguenots*.

Le duo du second acte avec Marguerite, qui a été chanté avec une grande perfection par Nourrit et par Mme Sallard, a fourni à notre inimitable artiste une nouvelle occasion de prouver qu'il n'excelle pas moins dans les scènes qui demandent de la grâce et de l'esprit que dans l'expression du drame et de la passion ; grâce à lui le trio du serment et le septuor du duel ont produit un effet qu'on n'avait pas soupçonné aux premières représentations des *Huguenots*. — A la dernière reprise surtout, à ces mots : *Que le fer seul juge entre nous*, la voix de Nourrit s'est élevée éclatante, aux applaudissements frénétiques de toute la salle, que cette puissance de son frappait d'étonnement et de surprise.

Dans l'admirable duo du quatrième acte, et dans le trio final, l'artiste s'est élevé à toute la sublimité que peut atteindre le talent le plus parfait, réuni à l'organisation la plus riche et la plus impressionnable, en se faisant l'interprète d'une passion vraie autant que profonde et énergique. Ce que Nourrit a déployé d'habileté musicale, d'intelligence, de vérité dramatique et de sensibilité dans ces deux derniers actes, ne peut se faire comprendre à ceux qui n'ont pas éprouvé l'angoisse qui faisait haleter toutes les poitrines, pendant que Raoul de Nangis s'arrachait aux efforts désespérés de Valentine pour aller secourir ses frères, dont le beffroi de Saint-Germain annonçait le massacre. L'enthousiasme qu'a excité Nourrit peut seul donner une idée de l'immense effet qu'il a produit. Rappelé deux fois sur la scène, à la fin du quatrième acte et après la chute du rideau au cinquième, il a été accueilli par un concert de bravos et d'applaudissements comme jamais on n'en entendit sur nos théâtres de Lyon....

La recette a dépassé 5000 francs : jamais directeur n'en avait touché une pareille au Grand-Théâtre. Toutes les loges sont louées pour deux représentations.

(*Le Courrier de Lyon*, 29 juillet 1837.)

Quatre représentations presque consécutives des *Huguenots*, de cet admirable opéra, qui est admirablement exécuté, n'ont fait que stimuler la curiosité publique et accroître la foule, dont chaque soir le talent merveilleux de Nourrit excite les transports et l'enthousiasme.

Au reste, ce que nous avons rapporté, d'après le récit que l'on nous en avait fait, sur la manière dont *les Huguenots* sont repré-

sentés, s'est vérifié complétement lorsque nous avons été enfin admis à les entendre. Nous n'aurions donc rien à dire de plus à ce sujet s'il était possible de garder le silence sur le prodigieux effet que Nourrit produit dans le beau rôle de *Raoul de Nangis*. Il le chante, comme tout ce qu'il chante, avec une pureté de sons, un goût, une légèreté, une méthode, et bientôt après avec une puissance de moyens, une force, une âme, que nul autre que lui ne réunit à un tel degré; il le joue avec une noblesse, une élégance, une grâce exquises, qui s'allienton ne peut mieux aux manières chevaleresques, et qui se transforment tout à coup en une vérité sublime de passion, d'amour, de courage, de désespoir et du plus héroïque dévouement. Tout est d'une perfection inouïe dans la composition de ce rôle; mais au quatrième et au cinquième actes, Nourrit y révèle le plus grand talent tragique et lyrique que la France ait encore possédé. Ce n'est point un éloge que nous lui adressons; c'est un fait qu'il importe de consigner dans nos annales.

(*Le Vigilant lyonnais*, 6 août 1837. — J. F. P.)

.... Certes, si Nourrit eût voulu n'être qu'un chanteur, qui sait, avec son admirable méthode, à quel degré de perfection sa voix eût pu atteindre? Mais, homme de progrès et de pensée avant tout, il a voulu mettre, pour ainsi dire, sa voix au service d'une idée, celle de faire descendre la pensée dans le chant; et là est sa gloire la plus incontestable. Aussi quelle puissance a sur la foule cette voix où se confondent, dans un admirable ensemble, et la pensée et l'harmonie, miroir fidèle des passions du personnage qu'elle traduit avec leurs manies si variées et si multiples! Nul, avant Nourrit, n'avait porté à un plus haut point la réunion si rare de ces deux éminentes facultés : l'accentuation dramatique et l'expression musicale. Permis à ceux qui se contentent seulement d'écouter avec l'oreille, de critiquer quelques sons plus ou moins nets; mais ceux qui savent écouter avec leur âme diront que Nourrit est le chanteur de l'époque qui interprète le mieux la pensée la plus intime du musicien et du poëte, et qui la grave dans l'esprit avec le plus de profondeur et de relief. Ne craignez pas aussi d'oublier de sitôt toute individualité, tout type artistique qu'il aura produit devant vous; car, en suspendant toutes vos facultés au charme de sa voix, il a aussi agrandi votre pensée en vous ini-

tiant à l'intelligence d'un grand caractère ou d'une noble passion. Votre oreille peut oublier sa voix; mais votre âme gardera profondément le souvenir d'une impression fécondante, d'une pensée généreuse.

Une passion principalement que Nourrit rend avec une perfection admirable, et sur laquelle il semble avoir concentré toutes ses facultés d'artiste, comme étant celle qui agit le plus puissamment sur les masses, c'est la passion du dévouement et du martyre. Oh! c'est alors qu'il s'élève au sublime de l'art et qu'il est vraiment sans égal! En effet, écoutez-le dans *la Juive*, dans *Guillaume Tell*, dans *Robert*, dans *les Huguenots*, et dites tout ce qu'ont d'inouï et d'étrange ses accents parlant le martyre ou le dévouement. Vous écoutez moins alors que vous ne pensez; l'enthousiasme remplit votre cœur, tout égoïsme fait silence; vous comprenez, vous sentez le beau, et, à votre tour, un instant vous vous sentez capable de grandes choses.

Voilà pourquoi Nourrit est essentiellement l'acteur du drame, et aussi l'acteur du peuple; car le drame, c'est le peuple, être bas ou sublime, tout de spontanéité, réunissant les extrêmes, et plus impressionnable à la voix du cœur ou des passions qu'à toutes les subtilités de l'esprit; face de l'art qui n'appartient qu'aux époques calmes et posées, et où règnent de puissantes aristocraties oisives....

Les Huguenots ont été joués vendredi avec beaucoup d'ensemble. Nourrit s'y est montré admirable plus encore que de coutume; aussi, jamais encore à Lyon l'opéra de Meyerbeer n'avait-il été plus applaudi. Notre public commence à comprendre cette musique si large et si grandiose. Nourrit a été rappelé deux fois dans cette représentation et accablé de couronnes et de fleurs.

Il va nous quitter, lui, l'idole des Lyonnais depuis un mois. Puisse notre enthousiasme pour son talent, nos sympathies pour son noble caractère, nos manifestations vives et sincères pour tout ce qui peut lui être cher, avoir un instant affaibli ses glorieux souvenirs encore récents de son beau pays d'artistes, de ce Paris, sa véritable patrie!

(*Le Censeur, journal de Lyon*, 14 et 15 août 1837. — Eugène D.)

Nourrit quitte le théâtre de ses triomphes dans toute la force de

son talent. Pour ce qui est de ses facultés *tragiques*, nul ne met en doute que, bien qu'elles paraissent portées à leur plus haut point, elles ne soient susceptibles de se montrer sous des faces nouvelles et plus saisissantes encore. Il est incontestable que ce grand artiste était seul appelé à continuer l'impulsion nouvelle imprimée, sous ses auspices, au drame lyrique. L'école dont il est le chef n'a, jusqu'à ce jour, de représentant bien marquant que dans Mlle Falcon ; c'est pourquoi nous craignons très-vivement que cette école n'ait pas une séve assez forte pour donner suite à la régénération de l'opéra français comme Nourrit l'a comprise. C'est sous ce point de vue surtout que nous déplorons sa retraite ; car il ne sera pas remplacé de ce côté-là. Duprez est, dit-on, un chanteur vraiment extraordinaire ; c'est une acquisition précieuse et une bonne fortune pour la capitale ; il est même, sans nul doute, excellent acteur ; mais ses habitudes, sa méthode, la nature de sa voix éclatante et tout extérieure, l'entraîneront toujours à sacrifier le jeu au chant ; avec lui nous aurons l'opéra italien en français, mais il ne nous rendra pas l'Académie *nationale* de Musique rêvée par Nourrit.

Il faut *chanter* certainement à l'Opéra. Serait-il vrai, ainsi qu'on le murmure, que la voix de Nourrit se trouve près d'être en décadence ? Ceux qui l'ont entendu le mois passé répondront très-positivement et en souriant : NON. Et, en effet, pour la fraîcheur et la suavité, quoi de comparable à la voix de Nourrit, par exemple, dans le deuxième acte de *Guillaume Tell*, l'air de *la Juive : Rachel, quand du Seigneur*, et les nombreux motifs tendres et doux des *Huguenots ?* Certes, Nourrit apporte un art infini à l'exécution de ces charmantes phrases musicales ; mais une perfection pareille n'implique-t-elle pas la présence d'un instrument complet et doué de toute sa vigueur ? D'ailleurs ce qu'on prend quelquefois pour de la fatigue n'est qu'une sorte d'adresse de la part de l'artiste qui ménage ses forces pour leur donner à propos tout leur essor. Aussi, quelle énergie, quelle puissance, lorsqu'une situation se présente où il faut déployer une violente passion et faire déborder en flots tumultueux les impressions qui remplissent et tourmentent l'âme ! Dans ces moments, Nourrit laisse à sa voix tout son développement, et l'on sait quel effet il produit. A certains endroits, écueil de presque tous les chanteurs, et que quelques-uns ne rendent même d'une manière incomplète qu'à l'aide d'immenses

efforts, cette voix acquiert la sonorité et le timbre d'un instrument de cuivre. C'est ainsi que les phrases si connues : *Des chevaliers de ma patrie*, *Malheur à nos tyrans*, *Suivez-moi*, *Dieu veille sur ses jours*, *Dieu secourable*, électrisent et transportent tout un auditoire lorsqu'elles sortent de la bouche de Nourrit.

Cet artiste, si recommandable par son talent et par ses qualités d'homme privé et de citoyen, parcourt aujourd'hui la province, et y popularise les œuvres musicales auxquelles il a su donner un si grand éclat.

(*Revue du Lyonnais*, septembre 1837.— Amédée Roussillac.)

Juger un artiste comme Nourrit n'était pas chose facile; et quelque bonne volonté que nous ayons, quelque soin que l'on ait mis à écouter l'ouvrage qu'il vient de jouer avec tant de distinction (*la Juive*), nous sommes certain d'être bien au-dessous de notre tâche[1]....

Il est vraiment extraordinaire qu'après tant de fatigues, tant d'émotions diverses, la voix, cet organe si fragile, ne soit point fatiguée. Voilà trois heures que le chanteur est en scène, que les diverses passions que comporte son rôle ont passé dans son âme, qu'il s'en est vivement pénétré, qu'il a chanté avec cet entraînement, cet élan qui n'est donné qu'au véritable artiste, et pourtant il n'est pas encore au bout : il se présente à la fin du quatrième acte une scène tout entière où l'artiste est seul, dans laquelle il faut qu'il chante un *andante*, qu'il dise un récit de force, et qu'il finisse par un *cantabile;* c'est vraiment à n'y pas croire! Il a fallu que M. Halévy eût une grande confiance dans les moyens de son principal interprète, pour oser écrire un rôle aussi fatigant et aussi long. Il est heureux pour la scène du grand Opéra que Nourrit ait paru: sans lui nous n'aurions jamais vu un *Robert*, un *Éléazar*, un *Raoul*.

L'*andante* du morceau final du quatrième acte commence par un solo des plus délicieux de cor anglais; jusqu'à ce jour on avait

1. Tout cet article, un des meilleurs qui aient été écrits sur *la Juive*, mériterait d'être transcrit en entier. Nous regrettons d'être obligé de supprimer les judicieuses et fines observations faites sur chacun des morceaux de la pièce, et de constater seulement l'impression générale.

eu la barbarie de le passer. Pendant ces trente et quelques mesures de chant d'instrument, observez la physionomie d'Éléazar, et convenez avec nous que rien n'est plus expressif que cette scène muette! C'est le mime par excellence, et toutes les passions qui l'agitent dans ce terrible moment y sont peintes avec une vérité sans égale.

Écoutez-le poser les premières notes de ce chant si expressif et si suave : *Rachel, quand du Seigneur*. Comme l'artiste a su maintenir sa voix, chose si difficile dans l'art de chanter! Écoutez comme il phrase, comme il trouve des contrastes, comme il file le son, comme il est pénétré de l'amour qu'il a pour sa fille. Quelle âme! quelle expression!

Après le chœur du peuple qui demande le supplice du juif, et quand ce juif, reprenant toute sa haine première contre les chrétiens, vient offrir sa fille en holocauste, en s'écriant : *Dieu m'éclaire!* le chanteur devient sublime, et l'enthousiasme est à son comble. Il attaque des *la bémol*, des *si bémol*, avec une puissance de moyens extraordinaire; il nuance avec un art parfait; sa voix est vibrante, forte; son accentuation vous enlève; et quand il chante : *Et pardonne S'il te donne La couronne Du martyr*, jamais effet ne fut plus puissant, et les spectateurs en masse, se levant avec enthousiasme, l'accablent de bravos et d'applaudissements....

Enfin tout est admirable dans cet admirable acteur; les expressions sont trop faibles pour rendre ce qu'il fait éprouver; vous ne rencontrez, en parlant des sensations qu'il vous procure, vous ne rencontrez pas un mot qui rende votre pensée; votre cœur bat plus vite en l'écoutant; vous tremblez d'émotion, et tel est le prestige de son talent que des heures s'écoulent comme des minutes, et que vous vous retirez pénétré d'admiration pour celui qui sait ainsi élever l'art qu'il exerce et le porter à une perfection désespérante.

(*Journal politique et littéraire de Toulouse et de la Haute-Garonne*, 2 septembre 1837. — L. DE BRUCQ.)

L'arrivée du grand chanteur, du grand acteur lyrique, était un événement pour notre cité. La brillante renommée de celui qui, depuis tant d'années, faisait les délices des habitués de l'Opéra, de celui qui réveillait avec tant de puissance l'admiration chez tous les étrangers, toujours empressés à aller payer leur tribut d'en-

thousiasme à toutes les merveilles des arts réunies dans le premier théâtre du monde, la retraite si inopinée enfin de M. Nourrit, tout excitait l'empressement, stimulait la curiosité; tout le monde voulait entendre cette célébrité, belle entre les plus belles de l'Europe musicale....

M. Nourrit doit s'être aperçu qu'il avait à se faire juger par un public instinctif et connaisseur en musique. J'étais du nombre de ceux qui l'avaient admiré, qui l'avaient applaudi à Paris avec un enthousiasme toujours puissamment excité par son rare talent; mais la masse accourue pour l'entendre ne connaissait de lui que sa colossale renommée; et, comme elle n'accepte sur parole aucune réputation de cette nature, il a fallu que l'artiste venu de l'Opéra, si grand qu'il fût, exhibât ses titres à son admiration, et consacrât, par le triomphe de l'art, les ovations accordées rarement, mais toujours accordées à qui sait les mériter. La tâche devait être facile pour notre célèbre ténor, et la résistance de notre public devait céder à l'entraînement délirant avec lequel il sait faire éclater les bravos et les battements convulsifs. Quel silence à son apparition! Quelle attention scrutatrice accueillit ses premières notes! Mais bientôt avec quel bonheur s'accrut graduellement l'espérance d'avoir trouvé un enfant de plus, un de ses glorieux enfants du génie qui s'est plu à répandre avec tant de profusion ses faveurs sur les âmes arrivées à la vie sous notre beau ciel méridional! A peine eut-il chanté un petit air qui pût faire pressentir son beau talent, que l'étude cessa, le doute disparut, et sur tous les traits, où se révélaient les premières jouissances d'un bonheur naissant, s'épanouit aussitôt le pressentiment non équivoque de plus grandes jouissances encore. Alors, rassurés sur les promesses si brillantes d'une immense renommée, nos dilettanti se mirent à leur aise; ils s'abandonnèrent au charme irrésistible du magique enchanteur, qui, sans doute blessé d'une hésitation qu'il rencontre si rarement, s'en vengea en remuant son auditoire par le levier si puissant de son double et prodigieux talent.

Dans la première partie de l'air d'Éléazar, il versa toutes les émotions de la sollicitude la plus paternelle; et, dans la seconde partie du même air, il fit passer dans toutes les âmes l'exaltation de la sienne. Toutes les fibres du cœur vibraient avec sa belle voix; la chaleur de son inspiration, les élans de sa verve religieuse, devinrent électriques; on se sentait frissonner et brûler

à la fois; le cœur bondissait à briser la poitrine; la sérosité arrivait dans le regard fixe et magnétisé, et les trépignements et les cris frénétiques purent à peine suffire à exprimer tout ce qu'éprouvait cette foule ravie, qui passa le dernier entr'acte à se communiquer ses brûlantes émotions ou à se raconter les traits anecdotiques de sa glorieuse carrière dramatique. L'enthousiasme durait encore après la fin de la pièce, et il fallut relever le rideau pour témoigner encore à celui qui venait de nous enchanter toute notre sympathie, et soulager ainsi notre cœur d'un besoin impérieux.

Ces premiers triomphes de M. Nourrit à Toulouse seront placés par lui, nous en sommes sûrs, auprès de ses succès les plus chers, et, j'ose dire, les plus honorables. Si on mesure le prix de la victoire sur l'échelle des difficultés à surmonter, M. Nourrit a obtenu le triomphe le plus complet; il a mis au rang de ses nombreuses conquêtes lyriques un public aux oreilles italiennes, et chez lequel le sentiment musical ne transige jamais avec la médiocrité. Le nom de Nourrit vibrera longtemps dans les souvenirs des dilettanti toulousains.

(Toulouse, *France méridionale*, 2 septembre 1837.— Cr Gau.)

Enfin nous l'avons vu, celui pour qui Paris ne trouvait pas, il y a quelques mois, assez de regrets et de couronnes; nous l'avons entendu, le grand chanteur qui semblait emporter avec lui l'âme de l'Opéra; nous avons commencé le grand mois de vie musicale vers lequel étaient depuis si longtemps tendus nos espérances et nos désirs : Nourrit, le roi du lyrisme français, nous a jeté, mercredi dernier, ses premiers trésors dans *la Juive*.

Quelle belle fête que celle où toute une population vient apporter ses frémissantes attentes devant un seul homme! Comme c'est une sainte chose, l'art qui donne cette immense souveraineté devant laquelle tous s'inclinent, et que personne n'ose jalouser! Avez-vous fait attention à ce moment de suprême enthousiasme qui parcourt la foule et qui la met en communication avec l'artiste qu'elle ne connaît pas encore? Il se fait un religieux silence; chacun se recueille en lui-même; puis un murmure s'élève faible, et se gradue vivement jusqu'à une explosion universelle de bravos; tout ce monde est subjugué, entraîné dans une magnétisation spirituelle qui part de tous et réagit sur tous; les faibles s'inspirent des plus forts, les tièdes se réchauffent par les exaltés, l'organisa-

tion mobile des femmes s'électrise d'elle-même, tous, en un mot, cèdent à une innervation générale et irrésistible, qui fait de la foule comme une seule pensée et un seul corps....

Nourrit est le type le plus complet des chanteurs que la France a possédés; c'est le binôme heureux et longtemps inespéré de la perfection dramatique et lyrique. En même temps que son chant admirable vous ravit et vous captive, il vous remue, vous bouleverse par son jeu pathétique, ardent, terrible; il vous tient toujours haletant et enivré sous sa double puissance; il vous poursuit sans relâche, vous accable sans pitié; si sa voix vous entraîne vers le ciel, l'homme arrive aussitôt, qui vous jette son émouvante tragédie sur le cœur, et vous criez presque merci devant ce fardeau qui vous écrase. Nourrit est le Talma de la tragédie chantée, et ce sera un de ses plus éclatants titres de gloire dans l'avenir d'avoir ouvert à l'Opéra l'exemple des inspirations dramatiques.

(Toulouse, *Revue du Midi*, 3 septembre 1837.)

.... M. Nourrit, qui ne crée un rôle qu'avec le tact profond des convenances théâtrales qu'on lui connaît, a mis dans celui de Robert tout ce que pouvaient lui inspirer les ressources d'un art qu'il possède à fond. Dès le début, il s'est montré pénétré de cet esprit de chevalerie qui était la gloire de la jeune noblesse du moyen âge. Dans le morceau d'ensemble : *Au seul plaisir fidèles*, il a dit surtout avec un abandon insoucieux et plein de grâce : *Le vin, le jeu, les belles, Voilà nos seuls amours*....

Au troisième acte, dans le duo : *Des chevaliers de ma patrie*, M. Nourrit s'est toujours montré grand tragédien et grand chanteur. Il a attaqué avec une verve saisissante ce cri d'honneur et de bravoure. Il a dit surtout avec une inspiration communicative : *Ce rameau vénéré Pour moi va se changer en palme triomphale*....

Le bel air : *Grâce !* est venu mettre le comble à l'enthousiasme excité par Mme Miro. M. Nourrit, pendant cette scène longue et touchante, où Meyerbeer a versé les trésors d'une harmonie si pathétique, M. Nourrit a toujours été sous l'impression des sentiments vivement excités par celle qui le supplie de l'épargner; son jeu muet, son incertitude, sa contrainte, sa résistance même, tout fait prévoir qu'il cédera à la prière d'Isabelle; et, attendri enfin par celle qu'il aime, il brise le rameau qui lui donnait une puissance surnaturelle....

Au cinquième acte, lorsque Robert tient dans ses mains le testament que lui a remis Alice, M. Nourrit a triomphé avec un rare bonheur des difficultés dramatiques que présente cette scène fort longue. Quelle horreur dans son regard, quelle indignation dans ses mouvements! Il a été sublime surtout au moment où Bertram est englouti et disparaît : jamais Talma n'a mieux exprimé l'effroi, l'épouvante convulsive, le désordre de tous les sens....

M. Nourrit a été redemandé à cris redoublés et au bruit des plus flatteuses acclamations.

(*France méridionale*, 10 septembre 1837. — Cr Gau.)

Nourrit a Naples. — Nourrit vient enfin de débuter hier soir. Son succès a dépassé les espérances les plus ambitieuses : il a été colossal, frénétique, malibranesque enfin. La cour, débordée par les frémissements du public, a dû lâcher le frein aux applaudissements d'une foule telle que, n'ayant pu me fourrer au parterre, j'ai entendu presque tout l'opéra dans les coulisses, où j'étais à côté de madame Nourrit. L'émotion de Nourrit était telle que ses jambes fléchissaient sous lui; mais son chant et son jeu ne s'en sont presque pas ressentis. Sa voix a prodigieusement gagné dans le médium, à ce qu'on m'assure. Sa méthode est excellente, sa prononciation superbe et sans le moindre défaut, son jeu admirable....

(Lettre de Guglielmo à un de ses amis; Naples, 15 novembre 1838.)

Nourrit, précédé d'une grande réputation, et si impatiemment attendu de notre public, a su, par son mérite, échapper au danger du désappointement qui souvent succède à une attente trop prolongée. Au contraire, il n'y a pas eu une seule phrase de son chant qui n'ait été accueillie des spectateurs par de bruyants applaudissements, bien que ce fût la première fois qu'il chantait de l'italien, tant il s'était étudié à oublier l'accent de la musique française. L'âme que cet artiste met dans son chant et son action, jusqu'à le faire paraître exagéré et comme oubliant son rôle pour céder à la violente impulsion de ses propres sentiments, fait de lui un acteur hors ligne, et le distingue de tous ceux qui sont avec lui sur la

scène. Mais ces mouvements ne sont pas le produit de l'art; ils sont spontanés, naturels, et l'on peut dire irrésistibles. Voilà ce qui assure à Nourrit l'admiration et les applaudissements de tous ceux qui savent ce que veut dire *sentir* et *émouvoir*. Nourrit, enfin, est l'artiste perfectionné par la culture littéraire; son génie est relevé et ennobli par l'instruction. Nous approuvons donc de tout point le jugement porté sur lui hier par le public de Saint-Charles, lequel a rappelé l'artiste avec des applaudissements frénétiques après chacun de ses morceaux [1].

(*La Toletta, giornale di mode, belle arti, amena letteratura, notizie, varietà et theatri*, 15 novembre 1838. — P. S. Mancini.)

Il Giuramento, depuis si longtemps attendu et tant de fois promis, a enfin été joué le 14 courant....

En même temps que cet opéra, l'on vit apparaître Adolphe Nourrit, le premier ténor de la scène française, qui a créé les grands rôles de *Robert le Diable* et de *la Juive*, et pour qui Rossini a écrit *Guillaume Tell*. Ce jeune homme, avide de gloire, passionné pour son art, aimé et fêté à Paris, parvenu au faîte de la gloire, avait renoncé à cette position si digne d'envie pour s'aventurer dans la poursuite d'un glorieux mais bien difficile avenir. Il voulut devenir ténor en Italie; il voulut disputer la palme à Rubini et la conquérir sur Duprez. Nourrit vint à Naples. Lorsqu'il était maître dans son art, il se soumit à toutes les difficultés d'un apprentissage, et la soirée du 14 devait décider si son entreprise était généreuse ou téméraire, si une double palme devait le rendre au plus haut point un objet d'envie, ou s'il devait rester accablé sous le poids de sa présomption. L'artiste était tremblant, et non sans raison, car en ce moment deux nations avaient les yeux fixés sur lui.

Ainsi l'on était en suspens, lorsque la toile se leva dans cette soirée mémorable dans les fastes de notre théâtre, et une magique métamorphose s'opéra à nos yeux. Nous nous trouvons tout à coup transportés devant un autre goût, un autre système. La mu-

1. J'avais espéré pouvoir donner, et j'avais transcrit le texte italien. L'espace me manque : je regrette cette suppression, ainsi que d'autres, qu'il a fallu faire. Nourrit avait envoyé à sa mère des fragments d'articles qu'il avait traduits : j'ai profité de ces traductions, qui sont toutes littérales. J'ajoute que plusieurs de ces articles ont, dans le temps, été publiés en partie dans quelques journaux de Paris.

sique du *Giuramento* ne ressemblait pas à celle que nous avions entendue jusqu'alors....

Nourrit a triomphé de toutes les difficultés et de tous les périls, et maintenant il peut avec un noble orgueil se montrer sur la scène italienne. Sa voix claire et mélodieuse se prête également aux élans dans la force et aux accents de la tendresse. Il chante ses deux romances avec une suavité qui fait éprouver aux sens quelque chose de divin. Ses notes aiguës sont très-belles ; et si parfois l'on remarque dans l'émission des sons quelque chose de nasal, nous dirons que ce défaut, qui est inhérent à l'organe des Français, n'est sensible que dans le récitatif et dans quelques notes du chant ; mais dans les mouvements larges, où Nourrit peut déployer toute sa voix, il montre combien chez lui l'étude a déjà triomphé de l'habitude, et que bientôt il possédera la prononciation parfaite d'un Italien.

Mais que dire de l'expression de son chant, de sa déclamation, de son jeu? La vérité et la nature apparaissent seules et toutes nues dans ses gestes; et pourtant l'art le plus approfondi, avec tous ses préceptes, ne pourrait en suggérer de plus parfaits et de plus convenables à la scène. Quand l'ardeur de la passion s'empare de lui, il est transporté et s'abandonne aux mouvements de son cœur, et cependant dans ces transports la raison ne pourrait jamais trouver matière à critique. Son genre de déclamation a peut-être trop de chaleur, mais cette chaleur vient d'un sentiment profond et vrai, et n'est pas empruntée à l'art et à la convention; et si quelquefois Nourrit peut paraître exalté, c'est l'exaltation de l'homme et non de l'acteur, l'exagération de la sensibilité et non de la méthode. Jamais il ne s'oublie : il s'approprie toujours les sentiments de la scène, et l'on voit le drame marcher et se précipiter vers la catastrophe rien qu'à le regarder tout seul. Sa voix et son chant conservent toujours cette vérité d'expression qui fait comprendre comment les générations ont entouré d'une si grande vénération les noms de Garrik, de Talma et de de Marini. Nourrit est un acteur qui chante et non un chanteur qui joue. Le *Giuramento* avait été représenté à Milan, à Turin, à Venise : le ténor avait toujours été un rôle effacé. A Naples, ce rôle a paru la partie la plus importante de l'ouvrage, et celle à laquelle la scène doit donner le plus de relief. Voilà le véritable éloge de Nourrit....

Louons notre public, dont la courtoisie accompagne toujours la

justice et la saine appréciation du beau. Il a fêté son concitoyen (Mercadante), et par là il a ajouté un nouvel éclat à la gloire nationale; mais il n'a pas moins fêté l'étranger qui est venu avec confiance soumettre à notre jugement lui et son avenir. Nourrit a surpassé l'attente du public, mais le public, par ses applaudissements unanimes et redoublés, a plus encore surpassé les espérances de Nourrit, qui versait des larmes de reconnaissance. C'est ainsi que dans cette soirée l'hospitalité et la gloire nationale ont eu tour à tour leur triomphe.

(*Salvator Rosa, album artistico, scientifico e litterario*, 18 novembre 1838. — L. Tarantini.)

.... Dans le duo (entre Elaïsa et Viscardo), M. Nourrit, qui débutait sur notre scène, a déployé une énergie peu commune : le public, qui l'avait salué avec chaleur à son entrée, réitéra ici les applaudissements avec un enthousiasme extraordinaire, et le rappela deux fois sur le devant de la scène pour une nouvelle ovation. Son geste est fort animé; on y entrevoit quelquefois un peu d'artifice, et si nous osions donner un conseil à cet artiste, nous le prierions de ne pas si souvent porter les bras en avant. Son intonation est forte, mais non assourdissante, sa prononciation distincte. Cet éloge, grand pour un chanteur étranger, devient plus grand encore si l'on considère que cet organe puissant ne manque ni de suavité ni de souplesse. Le défaut d'étendue dans la voix, qui est manifeste chez Nourrit, est racheté par la facilité et le charme avec lesquels il sait la conduire et pour ainsi dire l'éteindre. Nos lecteurs savent que ce ténor du premier mérite a fait pendant deux lustres les délices de la scène parisienne : à son départ, elle craignait qu'aucun successeur ne pût la consoler. Duprez a réussi au gré de ses désirs; mais il ne fera pas taire les regrets laissés par son prédécesseur si justement célèbre.

(*Il Lucifero, giornale scientifico, artistico, industriale*, 21 novembre 1838. — Domenico Anselmi.)

Le ténor Nourrit a chanté avec tant d'âme et a joué avec tant de force et de vérité, que, du commencement jusqu'à la fin de l'opéra, dans tous les morceaux, on ne savait distinguer si l'acteur ou le personnage même était là présent sur la scène. Sa voix, sonore et forte, se prête volontiers au chant vibré et déclamé,

comme au chant passionné et pathétique. Quand il aura acquis une plus grande facilité dans la prononciation et le chant italiens, notre théâtre pourra se glorifier de posséder un nouveau champion d'un mérite supérieur. Dans la dernière scène, au moment où il chanta : *Mia raggione s'offusca, delira*, on vit sur son visage cette colère et cette fureur qu'à Talma seul et à de Marini il était donné de manifester. Alors Nourrit se concilia la sympathie d'un auditoire choisi, qui, frappé de surprise, le proclama bon chanteur et acteur hors ligne par des applaudissements interminables et de bruyants vivat. Jamais Saint-Charles n'avait retenti de pareilles manifestations [1].

(*L'Interprete*, ... novembre 1838.)

Le 14 (novembre) a été enfin donné à notre Grand-Théâtre *il Giuramento*, dont la représentation avait été si longtemps retardée, je ne sais pourquoi. La salle était comble, et ce concours imposant était bien fait pour troubler quiconque aurait paru pour la première fois devant un public impatient de voir toutes les nouveautés qui lui étaient offertes ce soir-là, et impatient d'apprécier les jugements opposés répandus d'avance. Jamais succès ne fut plus brillant. Dans tout le théâtre régnait un silence religieux, que pas un bruit, pas un souffle ne venait interrompre; mais on entendait éclater des *bravo*, des *vivat*, avec les applaudissements les plus vifs à la fin et même au milieu de chaque morceau; alors l'immense salle retentissait d'un bruit que mes oreilles n'avaient pas entendu depuis que nous avons perdu la reine de la scène lyrique, Maria Malibran....

Je dois aussi te parler de deux autres nouveautés pleines d'intérêt, du ténor français Adolphe Nourrit et de la Salvi-Speck. Tu sais déjà que le premier était le ténor de l'Opéra de Paris, et qu'il a voulu venir en Italie, pour confirmer sur nos théâtres la haute renommée qu'il avait acquise dans la capitale de la France et dans celle de l'Angleterre. Nourrit (Viscardo) est un artiste tel que depuis bien longtemps nous n'en voyons plus sur nos théâtres. On peut dire que c'est plutôt un acteur-chanteur qu'un chanteur-acteur. Doué d'une rare intelligence, possédant une âme ardente

1. Je n'ai que la traduction de ce numéro d'un journal qui ne paraissait que tous les quinze jours. Il doit se placer aux environs du 25 novembre.

et enthousiaste, il exprime sur la scène des transports qui, dans certains moments, peuvent paraître exagérés. Mais combien je désirerais voir dans tous les chanteurs ce que de mauvais juges appellent exagération! Nous qui chaque jour voyons sur les théâtres lyriques des automates, qui ne diffèrent des statues que par la faculté d'ouvrir et de fermer la bouche, nous sommes portés à croire que ceux-là font trop qui ne font que le vrai, le raisonnable. Oui, je te répète que Nourrit est un véritable artiste, parce que, pour prétendre à ce titre, il faut être à la fois chanteur et acteur, et celui qui ne sera pourvu de ces deux qualités sera toujours un artiste médiocre, un demi-artiste. Mais j'entends quelqu'un me dire : Nourrit oublie quelquefois qu'il est chanteur pour être acteur; je réponds : Malheur à l'artiste lyrique qui, après la Pasta, Lablache et la Malibran, n'en est pas venu à comprendre que sur la scène il doit représenter le personnage d'un drame et non plus un chanteur. Que s'il veut seulement exécuter avec la voix les notes écrites par le maestro, il restera au-dessous du dernier instrumentiste de l'orchestre, lequel exécutera toujours avec plus d'exactitude et de précision la note même.

La voix de Nourrit est forte et suffisamment étendue. Dans les morceaux passionnés ou gracieux, elle est émouvante et a un grand charme; dans les morceaux énergiques et qui demandent de l'élan, elle vous transporte au point de vous faire oublier la fiction de la scène et crier au prodige. Il faut avouer qu'elle a quelque chose de *nasal;* mais on se souviendra que Nourrit est Français, et que c'est là un défaut de prononciation qui disparaîtra dès qu'il sera mieux familiarisé avec le chant italien. Son action est naturelle et sentie; ses gestes et ses attitudes ont une noblesse et une majesté dignes du pinceau d'un peintre. Si j'étais Français, je l'appellerais le *Talma du chant;* mais comme je suis Italien, je l'appellerai le *de Marini du chant.*

Il est applaudi chaque soir dans tous ses morceaux; quelquefois même, sans chanter, il excite les bravos par la beauté de ses attitudes, chose rare dans un théâtre lyrique!...

(*Il Sibilo*, 29 décembre 1838. — Louis Mira. Fragment d'une lettre adressée à ce journal par l'auteur après son départ de Naples.)

... Nourrit s'est corrigé de son défaut de prononciation, que

nous trouvions un peu nasillarde. Sa voix limpide et puissante, ses accents expressifs et passionnés font que la pauvre Adalgise ne peut résister à ses séductions. Jusqu'ici nous n'avions pas vu de Pollione aimable; le public transporté applaudit chaleureusement à leurs amours. Tous deux ont été rappelés deux fois à la fin de la pièce.

(*L'Omnibus*, 2 février 1839. — Dans une courte revue des théâtres.)

.... Quant à Nourrit, ce qu'on peut en dire de plus flatteur, c'est qu'il est le meilleur de tous les *Pollion* que nous ayons vus, et celui qui a le mieux su enflammer la belle Adalgise. Il s'est montré supérieur à lui-même et a surpassé l'attente que son nom avait excitée; enfin il s'est placé hors ligne par cette déclamation chantée, si vibrante et si pathétique, qui est le caractère du rôle. Il avait étudié les sentiments de son personnage, et il a su les exprimer de manière à être applaudi jusqu'à l'enthousiasme par tous ceux qui ont un cœur et des oreilles, et qui sont capables de reconnaître que son chant est le véritable chant vivifié par l'action....

(*L'Interprete, giornale di lettere, arti e teatri*, 2 février 1839. — G. Gioja.)

... Nourrit était arrivé à Naples. Notre Barbaja ne laissa pas échapper une aussi belle occasion, et il s'empressa de l'engager pour deux saisons comme premier ténor de nos théâtres royaux. L'artiste se mit à étudier le chant italien avec le maestro Donizetti, qui commença d'écrire une partition expressément pour lui. Mais l'impatience de l'entendre redoublait chaque jour. Comme il avait une rare modestie, il hésitait à affronter une épreuve d'où devait dépendre la paix de sa vie : chose étonnante, quand on songe combien il y a eu et il y a tous les jours d'artistes d'une bien moindre valeur qui bravent imperturbablement cette *hydre* à mille têtes qu'offre la vue d'un public, et d'un public comme celui de Saint-Charles, qui se regarde en fait de musique comme un aréopage souverain. Mais cette âme grande et délicate avait des sentiments si élevés, que, sous ce rapport, aucun artiste au monde ne peut lui être comparé.

Enfin il débuta à Saint-Charles le 14 novembre de l'année der-

nière, dans le *Giuramento* de Mercadante. Il n'est pas nécessaire de répéter ce que nous avons dit bien des fois relativement au brillant succès obtenu par cet artiste dans une pièce qui n'avait eu sur aucun théâtre une chute plus bruyante qu'à Saint-Charles : ce succès fut dû principalement au talent de l'artiste, qui s'y montra non moins acteur que chanteur. Pendant nombre de soirées la salle fut comble. Tout autre que lui se serait porté aux nues dans son opinion ; mais il pensait qu'il avait encore peu fait pour l'art, et que le public était en droit d'attendre de lui bien davantage. Qui le croirait ? Mais cette idée, qui s'empara tristement de lui, commença à empoisonner de jour en jour la paix de son âme : rien ne fut capable de le distraire de cette cruelle mélancolie, ni les conseils, ni les encouragements de ses amis, ni les bruyants applaudissements et les triomphes nouveaux qu'il obtint à une représentation d'*Elena da Feltre*, où seul il obtint cet accueil flatteur, et dans l'opéra de la *Norma*, dans lequel tous les soirs il était rappelé. Son imagination malade lui faisait croire quelquefois que le public avait pitié de lui, tant les applaudissements étaient bruyants : il n'était plus capable de goûter ce bonheur; car son cœur tout français le reportait sans cesse vers cette France chérie dont il ne s'était éloigné que de corps. Il y était souvent rappelé dans les journaux ; son nom et son portrait étaient reproduits dans tous les monuments des arts. Mais tous ces honneurs, toute cette gloire ne pouvaient le distraire de la pensée qu'un autre en France occupait sa place.

Le 7 de ce mois, il dit qu'il était indisposé et ne pouvait chanter ce soir-là. Mais une partie de la recette était destinée à quelques artistes du théâtre. On lui fit entendre que sans lui l'affluence serait bien moins considérable. Cela suffit pour déterminer son consentement. Cette soirée fut pour lui la dernière!...

(*La Toletta, giornale di modi, belle arti, amena letteratura, notizie, varietà e teatri*, 15 mars 1839.)

L'artiste qui depuis trois mois faisait merveille chez nous, celui qui nous avait fait pleurer et frémir aux amours et au délire de Viscado, dans le *Giuramento*, qui avait transporté notre âme en nous révélant, dans le chant et la déclamation, un idéal qui nous était entièrement inconnu, Adolphe Nourrit, le grand artiste de l'Académie de Musique de Paris, a cessé de vivre dans notre ville, à

peine âgé de trente-sept ans. Il était accablé depuis plusieurs jours d'un chagrin profond et indéfinissable, que sa raison fut impuissante à dominer....

Qu'il nous suffise pour le moment d'annoncer sa mort, et de dire qu'elle a été sentie par tous les Napolitains comme une calamité publique. Plus tard nous présenterons avec détail sa biographie et le tableau de sa vie.

(*L'Interprete, foglio periodico*, 26 mars 1839.)

.... Plus d'une fois j'ai eu occasion de rendre justice à la pensée qui a présidé à la conception de *Robert le Diable*. De tous les opéras de M. Scribe, c'est celui qui réunit, sans conteste, toutes les qualités du genre. Le drame est bien posé, bien conduit, et la double pensée de la lutte de l'ange du bien avec l'ange du mal y est dessinée avec un tact qu'on ne retrouve pas malheureusement dans tous les ouvrages de l'auteur. Et c'est encore ici qu'il est bon de faire remarquer la puissance dramatique de Nourrit, tout en rendant justice aux physionomies hardies d'Alice et de Bertram ! Avec Nourrit, Robert était le principal personnage de la pièce. Ce grand artiste savait si bien nous initier aux douleurs intimes de cette nature inculte, aux fluctuations de cette âme incertaine, à cette lutte entre les deux pensées qui sont la base du christianisme, que devant ce tableau, devant cette toile vivante tout empreinte de la pensée de Michel-Ange ou de Raphaël, Bertram et Alice étaient rejetés au second rang. L'insouciance de Robert qui faisait place à une froide cruauté, puis cette nature barbare qui cédait au bien pour le repousser ensuite au profit du mal, ce courage indomptable qui procédait de celui d'Ajax, ce mépris de la vie, cette confiance en son épée, ce sourire de dédain qui suffisait pour contenir tant de chevaliers, cette ardeur de vengeance qui, au quatrième acte, faisait place à une soumission entière aux volontés d'Isabelle, ce cri de désespoir au cinquième acte : *Si je pouvais prier !* cette exclamation de repentir adressée au ciel qui l'entend et qui enfin termine la lutte ; ce : *Prenez pitié de moi !* agonie de la puissance satanique, tout cela avec Nourrit vous saisissait, vous tenait en émoi. Cette belle physionomie n'avait pas un éclair qui ne fût un éclair de haute intelligence ; chaque

muscle avait son expression particulière; les paroles étaient inutiles avec la perfection de cette pantomime; car Nourrit parlait avec sa figure et avec ses mains, et on comprenait tous ses gestes!

(Théodore Anne, *la France*, 3 décembre 1838.)

La perte que les arts viennent de faire sera vivement sentie, et de tous, on peut le dire; car, dans cette douleur, les querelles d'école n'ont rien à voir. A quelque opinion qu'on appartienne, on regrettera toujours cet homme intelligent, laborieux, dévoué, honnête, épris jusqu'à l'ivresse des nobles sentiments du cœur et des belles choses de la pensée, qui ne vivait que pour l'œuvre à laquelle il s'était consacré dès ses premiers jours, et que le découragement vient d'abattre au pied de la Muse. Certes, si jamais un nom fut populaire en France, ce fut le sien; jamais le nom d'un chanteur n'était descendu si avant dans le peuple. Tous l'ont entendu, tous l'ont applaudi; le nommer, c'est réveiller dans l'esprit de chacun les plus beaux souvenirs de l'Opéra; et cette consécration unanime du succès, il la devait non-seulement à son talent si élevé, à son intelligence si prompte à saisir les intentions du génie, à sa voix si puissante à les rendre, mais encore à la dignité de sa personne, à la noblesse de son caractère, qui relevait sa profession aux yeux du monde, à cette activité généreuse, à cette fougue sympathique à laquelle il ne faisait jamais défaut, même dans les plus rudes fatigues du répertoire, et qui l'entraînait, au péril de sa voix et de son avenir, partout où il y avait quelque service à rendre, quelque gloire ignorée à produire, quelque hymne patriotique à célébrer!...

Une des plus nobles qualités qui distinguaient Nourrit, c'était l'empressement singulier avec lequel il se portait au-devant de toute gloire naissante ou méconnue, de toute idée nouvelle et féconde. Il ne s'est pas accompli, de son vivant, une révolution, qu'elle vînt d'Italie ou d'Allemagne, à laquelle il n'ait voulu prendre sa part d'homme et d'artiste. Jamais il ne faisait défaut au talent; et lorsqu'il s'agissait du génie, c'était une ardeur de bonne foi, un enthousiasme loyal et sincère, qui ne reculaient devant aucune peine, aucun sacrifice.... Tel Nourrit s'était montré à l'égard de Rossini, tel Meyerbeer, en venant à son tour, le trouva, zélé, actif, intelligent, plein de conviction et de bonne volonté. Il faut dire aussi qu'en se vouant de la sorte à la cause

de l'auteur de *Robert le Diable*, Nourrit, sans s'en douter peut-être, et par un instinct naturel à tous les chanteurs, travaillait à sa propre renommée. En effet, c'était de l'illustre maître de Berlin que le chanteur français devait tenir ses plus beaux rôles; c'était Meyerbeer qui devait le produire pour la première fois dans le vrai jour de son talent[1], dont il avait étudié avec un admirable soin toutes les faces radieuses et ternes, et jusqu'aux moindres inégalités.

Robert le Diable fut le plus beau triomphe de Nourrit. L'acteur partagea la fortune du chef-d'œuvre, fortune à laquelle il avait aussi contribué. On n'oubliera jamais sa voix énergique et fière, son attitude imposante, son enthousiasme sacré dans les magnifiques scènes de la fin. Ce rôle lui restera toujours, car il est son bien, sa conquête, sa gloire inaliénable. Le peuple de Paris ne se figure pas plus *Robert le Diable* sans Nourrit qu'il ne se figure l'Opéra sans *Robert le Diable*....

(Henri Blaze de Bury, *Revue des Deux-Mondes*, avril 1839, t. XVIII, p. 145.)

Quel rôle que celui de Robert le Diable! Quelle effrayante responsabilité pèse durant cinq heures sur l'homme qui s'en empare! Depuis Nourrit, que de talents sont venus s'y briser, talents de novices et de maîtres! Nourrit seul s'est tiré, d'un pas ferme, des inextricables labyrinthes de cette œuvre, à la fois opéra, tragédie et drame; seul il avait compris ce personnage pénible et tourmenté, où le chanteur et le comédien se livrent une lutte continuelle, assez semblable à cette lutte entre l'ange et le démon, qui fait le fond du caractère du héros. Le rôle de Robert, sans avoir de ces morceaux par lesquels un chanteur se produit, renferme des difficultés terribles, d'autant plus insurmontables qu'une foule d'accessoires, autre part secondaires, les viennent compliquer. Il s'agit moins ici pour le chanteur de se mettre en évidence que de se fondre dans l'ensemble et dans l'harmonie de l'ensemble, et d'en être comme l'âme et la force motrice. Or c'est cela justement

1. Nous citons, nous ne discutons pas. Il nous est impossible cependant de paraître accepter ce jugement : nous ne connaissons pas d'opéra qui ait mis le talent de Nourrit *dans son vrai jour* mieux que *Guillaume Tell*; le rôle de Robert ne le produisait pas sous tous ses aspects.

ce que Nourrit comprenait à merveille. Aussi, en le voyant marcher avec tant d'aisance à travers les périls de ce rôle, se doutait-on à peine de ce qu'il dépensait d'énergie et de puissance physique, indépendamment de ses qualités de chanteur et de comédien, que chacun admirait en lui. Pour qu'on sentît l'immensité de cette tâche, il a fallu que d'autres, et des plus forts, y vinssent échouer. Il en est un peu du rôle de Robert comme de ces armures forgées à la taille de certains héros, et dont on n'apprécie le poids qu'en les voyant porter par d'autres....

Élevé sous l'influence du génie de Gluck, Nourrit avait passé à Rossini, mais en ménageant la transition; et de cet assemblage de la déclamation ancienne, trouvée pour ainsi dire en son berceau, et d'une certaine allure italienne prise dans la familiarité de Garcia, il s'était fait un genre à lui, un genre après tout assez harmonieux, et qui se trouvait parfaitement en rapport avec les sympathies et les goûts du public. Nourrit est un des rares comédiens dont le nom restera dans l'histoire de l'Académie royale de Musique, parce que ce nom signifie quelque chose, et ne peut se séparer du mouvement accompli dans l'art pendant les quatorze années qui viennent de s'écouler. Aussi Meyerbeer et Nourrit devaient-ils s'entendre à ravir, et former, en se rencontrant, une alliance féconde dont on a vu les résultats dans les magnifiques soirées de *Robert le Diable* et des *Huguenots*. Nourrit était un chanteur français dans la plus sérieuse acception du mot. Tout au rebours des Italiens, qui vont tout sacrifier à un moment donné, il portait son activité dans les moindres parties de son rôle, et, du commencement à la fin, ne cessait de vivre de la vie du personnage qu'il avait revêtu. Jamais il ne faisait de réserves, et s'appliquait, avant toute chose, à bien tenir la scène, attentif, exact, ponctuel, plein de sollicitude pour le succès de la soirée, se préoccupant à la fois de la musique et du poëme, de sa voix et de son geste, n'oubliant rien, pas même le costume ; car, il faut le dire, il se mettait à ravir: à l'Opéra c'est quelque chose. Je le répète, Nourrit était un véritable chanteur français, le chanteur d'un peuple auquel les émotions musicales ne suffisent point, et qui cherche dans un opéra l'intérêt du poëme et l'appareil des décorations et des costumes.

(Henri Blaze de Bury, *Musiciens contemporains*, p. 226 et suiv. — L'article de 1839, retouché en 1856.)

.... Meyerbeer a écrit ce rôle (de Robert) de telle sorte que nul chanteur ne paraît pouvoir réunir les qualités diverses qui sont nécessaires pour en rendre la hardiesse et l'éclat. Peut-être me ferai-je mieux comprendre de ceux qui ne connaissent pas cet opéra, en disant que Rubini, même avec son talent consommé de chanteur, et en supposant qu'il pût se guérir de sa négligence et de son insuffisance comme acteur, serait, musicalement parlant, de la dernière faiblesse dans le rôle de Robert.

Toute la beauté de ce rôle n'a jamais été complétement rendue que par celui qui l'a *créé* (pour me servir de l'expression française); car cette suprême élégance, si admirée dans Nourrit, et si regrettée par une partie des *connaisseurs* parisiens, approchait tellement de l'idéal du charme et de la grâce, que je n'ai jamais entendu ce beau chanteur, ni vu cet acteur élégant et soigneux, sans sentir que ni dans sa voix limpide et métallique — nasale dans son fausset — ni dans ses belles attitudes, il n'y avait rien qui n'appartînt à la plus grande école de l'art. Il avait un sourire charmant quand il rejetait sa tête en arrière pour chanter ou pour jeter un mot à un personnage placé derrière lui.... Quand je me rappelle avec quelle joyeuse et brillante vivacité il lançait la chanson : *L'or est une chimère;* quand je pense à l'enthousiasme que provoquait son duo chevaleresque avec Bertram, je suis presque tenté de donner carrière à ma plume pour caractériser les diverses qualités d'un talent si distingué, lesquelles avaient pour principes la haute idée qu'il avait de son art et le soin avec lequel il en recherchait les légitimes effets.

(Chorley, *Music ad Manners in France and Germany*[1], t. I, p. 61. — 1841.)

Le mois dernier, les journaux de Naples, les correspondances particulières proclamaient les succès d'Adolphe Nourrit, de l'excellent ténor, du comédien plein de verve et de feu, que nous avions cédé, pour toujours, hélas! à l'Italie. Ces mêmes feuilles

1. J'ai fait rechercher à Londres cet ouvrage curieux d'un juge fort compétent (j'ai vu son nom parmi ceux des musiciens et littérateurs qui se rendirent à Bonn pour assister à l'inauguration de la statue de Beethoven). Je regrette d'être obligé de me borner à cette citation. Malheureusement la société que l'auteur a fréquentée à Paris lui communiqua des faits inexacts, qu'il est bien excusable d'avoir rapportés, comme tant d'autres.

sont aujourd'hui remplies de funèbres récits, de détails qu'il me serait trop douloureux de reproduire. Notre virtuose chéri, la première illustration de notre scène lyrique, a reçu du peuple napolitain de nouvelles et tristes preuves d'affection. Chacun semblait avoir à déplorer la perte d'un ami, d'un frère; et cette foule que le chanteur savait attendrir jusqu'aux larmes, cette foule que son art, son talent, associaient à des malheurs imaginaires, Nourrit l'entraînait au temple, au *Campo-Santo;* elle suivait son corps inanimé, elle adressait au ciel de ferventes prières, elle attristait de son deuil une ville joyeuse et bruyante. C'était encore un triomphe! Des marques d'un si vif intérêt, des regrets universels, des pleurs dont la franchise ne pouvait inspirer aucun doute; ces témoignages d'admiration, d'enthousiasme pour le talent, de respect, de sympathie pour l'artiste, homme de cœur et de bien; cette douleur publique, éclatant sur une terre étrangère, ne s'adressaient point à un homme ordinaire....

(Castil-Blaze, *Revue de Paris*, mars 1839, p. 286.)

.... Pendant les quinze années de sa carrière théâtrale, tous les rôles dont il se chargea furent pour lui autant de triomphes. Je ne chercherai pas à décrire les physionomies diverses qu'il sut donner à chacun de ces rôles. Tantôt fier, ardent, impétueux, tantôt simple, naïf et gai, toujours naturel et toujours expressif, constamment en scène, et, jusque dans l'entraînement de la passion, musicien parfait, il réunissait toutes les qualités du chanteur et de l'acteur. Les oppositions continuelles de son jeu naissaient de la situation, et n'étaient point l'effet de la recherche; aussi, dans les contrastes les plus tranchés, le principe de l'unité n'était jamais perdu de vue; partout la verve était réglée par le jugement; partout l'accent de la vérité montrait les profondes études de l'artiste. Quelle voluptueuse langueur dans l'amant subjugué par les charmes d'Armide, et quel élan dans le réveil du héros! Quelle chaleur et quel abandon dans l'ami du malheureux Oreste! Dans la descente d'Orphée aux enfers, concevez, s'il est possible, des Furies insensibles à sa douleur ou à sa tendresse! Quel spectateur est demeuré de sang-froid, en le voyant dans Masaniello, dans Robert, dans Raoul, dans Éléazar? Quel cœur ne s'est ému à son pathétique dans le trio de *Guillaume Tell?* Franc débauché dans *le Comte Ory*, libertin de bon ton dans *Don Juan*, avec quelle finesse

il nuançait trois petits rôles de villageois, dans *le Rossignol*, dans *le Philtre* et dans *le Devin du Village!* Lorsque la pastorale lyrique de J. J. Rousseau était profanée à chaque représentation par d'ignobles caricatures, lui seul la jouait avec tout le respect dû au génie, et y faisait répandre de douces larmes.

Adolphe Nourrit possédait au plus haut degré cette chaleur communicative qui ouvre l'âme aux grandes émotions; toutes les nobles pensées, tous les généreux sentiments trouvaient de la sympathie chez cet homme de bien. Les idées de liberté, de philantropie, de progrès social, l'exaltaient. Faisait-il entendre ces chants qui ont le pouvoir d'électriser un peuple assemblé : il était impossible de résister à son élan; dans *la Parisienne*, c'était Tyrtée. S'asseyait-il au banquet annuel des élèves de l'institution où son enfance avait été formée : interprète naturel des souvenirs du collége, il semblait rajeunir les convives par le charme des premières amitiés. Quand, à l'occasion de quelque fête publique, l'entrée de nos grands théâtres s'ouvrait gratuitement aux classes populaires, il se sentait plus inspiré, et semblait mettre plus de prix aux applaudissements. « Il est temps, disait-il, que l'art se fasse peuple. » Il aimait à prendre part aux concerts de simples ouvriers et à diriger leurs chants d'allégresse. Certaines réformes sociales lui paraissaient-elles propres à augmenter la somme du bien-être entre les hommes : il en accueillait vivement le principe. Il a vu dans les doctrines de quelques novateurs un relief du christianisme primitif; il en devient le chaud partisan, et ne s'en détache que quand il a acquis la conviction qu'on en abuse. Religieux, il se flatte de ramener les masses au sentiment religieux, en agissant sur elles par le drame sacré, et il médite une sorte de prédication à l'aide du théâtre. Cette utopie eut de l'influence sur la fin de sa carrière.

(Miel, *Notice sur Adolphe Nourrit*, lue à la séance publique de la Société libre des Beaux-Arts, le 5 mai 1839.)

.... Ce fut à cette époque que *le Comte Ory*, *la Muette de Portici*, *Guillaume Tell* lui valurent les faveurs du parterre, et que, dans *le Philtre*, dans *Robert le Diable*, dans *la Juive*, dans *les Huguenots*, il sut conquérir les suffrages des plus sévères connaisseurs. Sa voix, comme celle de Louis Nourrit, était un ténor pur et flexible, d'une admirable sonorité; mais il avait, de plus que son père, une ma-

nière large et hardie, une verve musicale, un accent et une action dramatiques, qui excitaient dans le public les plus vives émotions. Des habitués de l'Opéra crurent remarquer qu'il sacrifiait parfois, dans les derniers temps, la sagesse de sa belle méthode à la force de l'expression; mais, s'il était vrai que cette observation ne fût pas tout à fait dénuée de fondement, il serait injuste de croire qu'il oubliât jamais les devoirs du chanteur, au point de hasarder des sons discordants. Dans les scènes à grands mouvements, lorsqu'il avait à dominer le fracas d'un orchestre formidable, se pouvait-il qu'il n'exagérât pas un peu la puissance de sa voix? Mais ce n'était que par exception à sa manière habituelle; et d'ailleurs, par combien d'effets entraînants ne rachetait-il pas ce léger abus? Pathétique au plus haut degré dans la scène d'Orphée aux enfers, ou dans le trio de *Guillaume Tell*, ou dans les remords de Polynice, il nuançait avec une finesse de goût, une pureté irréprochable, les airs légers du *Philtre*, du *Rossignol*, du *Devin du Village;* et quand, après la révolution de Juillet, on le priait de chanter en public les stances de *la Parisienne*, le large développement de sa voix, la brûlante énergie de son expression, électrisaient tout l'auditoire. Enfin on peut dire que nul artiste de l'Opéra n'avait, avant lui, su concilier si parfaitement les vrais principes du chant avec l'art d'exprimer les diverses passions et de s'approprier tous les caractères....

(Fabien Pillet, *Biographie universelle*, Supplément, 1844.)

.... M. Lubbert règne donc à l'Opéra. La réputation de Nourrit va s'accroître et s'étendre. Il est jeune, sa voix est pure et fraîche, et il a acquis le plein exercice de ses facultés de chanteur habile et de comédien excellent, c'est-à-dire de chanteur dramatique. Ces facultés vont briller avec tout leur éclat dans la création de rôles importants, types de personnages diversement caractérisés, que Nourrit aura à faire vivre sur la scène.

L'habileté de Nourrit comme chanteur était intimement liée à son intelligence du théâtre. Chez lui les qualités qui font le comédien se confondaient naturellement, sans aucun effort de sa part, avec son talent de chanteur. La prononciation était nette et élégante, le sentiment de sa phrase musicale excellent. Aussi habile à saisir les nuances d'un rôle qu'heureux à les exprimer, comprenant le charme et le pouvoir de la mélodie aussi bien que la

finesse ou l'énergie d'une situation, il séduisait le spectateur par la grâce de son chant, la distinction de son jeu, et savait au besoin l'entraîner par une action chaleureuse et théâtrale, dans la bonne acception du mot. De l'alliance de ces qualités diverses, toujours présentes et toujours associées, naissait une interprétation communicative, parce qu'elle était sympathique, et une sorte de diction harmonieuse, qui donnait à chaque mot et à chaque note sa valeur et son importance relatives. Nourrit étudiait profondément un rôle, et, lorsqu'il en avait conçu et dessiné l'ensemble, il en faisait ressortir les détails par une distribution bien entendue d'ombre et de lumière.

(F. Halévy, *Revue contemporaine*, 31 mai 1860, p. 340; *Derniers souvenirs et portraits*, p. 149.)

.... Adolphe Nourrit avait trente-sept ans à peine. Beau de visage, d'un extérieur noble et distingué, il possédait toutes les qualités qui font réussir au théâtre : chanteur habile, tragédien profond, comédien plein de verve et d'esprit, il fut l'artiste le plus complet qui ait paru sur la scène lyrique depuis le commencement de ce siècle. Son chant était un mélange heureux de grâce et de force, d'ombre et de lumière, de gaieté et de sentiment. Nul mieux que lui ne savait comprendre un rôle et s'assimiler le personnage. Il chantait avec une égale supériorité la grande musique de Gluck et de Rossini, et la musique légère; lui seul a pu chanter cette terrible musique de *Robert le Diable*, en même temps qu'il créait *le Philtre*, *le Comte Ory*, et vingt autres opéras. Adolphe Nourrit, enfin, fut un grand artiste dans toute l'acception du terme, un noble cœur et une belle intelligence, avec toutes les susceptibilités et toutes les faiblesses d'une organisation d'artiste....

(Paul Desmarie, *Mœurs italiennes*, p. 189.— 1860.)

.... Pendant les dix années suivantes (1826-1836), qui constituent une des plus remarquables périodes de l'histoire de l'opéra moderne, parurent successivement au théâtre *Moïse*, *la Muette de Portici*, *le Comte Ory*, *Guillaume Tell*, *le Philtre*, *Robert le Diable*, *la Juive*, *les Huguenots*. Nourrit créa les principaux rôles de ces chefs-d'œuvre de Rossini, d'Auber, d'Halévy et de Meyerbeer. La différence de genre, la variété du style, lui offraient plus d'un écueil. Sa rare intelligence lui faisait saisir avec rapidité toutes les

nuances, et donner à chaquerôle le véritable caractère dramatique qui lui convenait. Les opéras de *Robert le Diable* et des *Huguenots*, avec leurs gigantesques proportions et leur formidable instrumentation, avaient été pour lui la plus rude épreuve qu'un chanteur eût à subir. L'adresse avec laquelle il se servait de la voix de tête, la puissance qu'il donnait au sons de ce registre, lui permettaient d'interpréter ces admirables productions du génie de Meyerbeer avec moins de fatigue que s'il eût fait constamment usage de la voix de poitrine. Son dévouement à l'art lui donnait d'ailleurs les forces nécessaires pour soutenir une pareille lutte....

(Dieudonné Denne-Baron, *Nouvelle biographie générale*, publiée par MM. Didot frères, sous la direction du docteur Hœfer. — 1862.)

.... La conquête de la France était alors le rêve de prédilection, le but suprême de Rossini.... Pour préparer les moyens de cette héroïque entreprise, qui réclamait du temps, de la persévérance et une grande habileté de conduite, Rossini fit engager à l'Opéra les deux artistes français du Théâtre-Italien, Mlle Cinti et Levasseur, et il s'institua le professeur de chant d'Adolphe Nourrit, non par voie de rudiment et de pédagogie, mais tout doucement et à l'insu de son disciple, par voie de conversation et de conseils. A la parole lumineuse du maître, à ses aperçus toujours marqués au cachet du plus rare bon sens et du goût le plus exquis, l'ardent, l'intelligent Adolphe Nourrit se transforma comme par magie; il fit de rapides progrès dans l'art du chant, et s'il ne parvint pas à la parfaite virtuosité des grands chanteurs italiens, il devint, malgré certains défauts de détails, un chanteur-acteur qui brillait par un ensemble de qualités très-rare, et si rare qu'aujourd'hui on n'en a pas encore trouvé l'équivalent, et l'on ne semble pas être près de le trouver.

(A. Azevedo, *G. Rossini, sa vie et ses œuvres*, p. 246. — 1865.)

.... Le rôle de *Néoclès*, dans *le Siége de Corinthe*, de Rossini, fut sa première création importante : le père et le fils parurent pour la dernière fois ensemble dans cet opéra, dont la première représentation fut donnée le 9 octobre 1826. La vocalisation légère et facile n'était pas naturellement dans la voix d'Adolphe Nourrit : cette voix s'était montrée rebelle à cet égard, et les efforts de

Garcia n'avaient obtenu qu'un résultat incomplet; mais le maître s'en était consolé en considérant que le répertoire de l'Opéra n'exigeait pas la flexibilité d'organe indispensable à un chanteur italien. Avec *le Siége de Corinthe* et les autres productions du génie de Rossini, le mécanisme de la vocalisation légère devint une nécessité pour le premier ténor : Nourrit comprit qu'il devait recommencer ses études, et il ne recula pas devant les difficultés. Sa ferme volonté, sa persévérance, le conduisirent à des résultats qu'il n'espérait peut-être pas lui-même; s'il ne parvint jamais à l'agilité brillante d'un Rubini, il put du moins exécuter les traits rapides d'une manière suffisante. D'ailleurs, si son talent resta imparfait sous ce rapport, par combien de qualités ne racheta-t-il pas ce défaut? Que de charme dans sa manière de phraser! Que d'adresse à se servir de la voix de tête! Que de tact et de sagesse dans la conception de ses rôles! Que de sensibilité et d'énergie dans l'expression des sentiments dramatiques! Et qu'on ne s'y trompe pas : ce sont ces qualités qui font le grand acteur lyrique de la scène française.

Après la retraite de son père, Nourrit resta seul chargé de l'emploi de premier ténor. Pendant dix ans il porta le poids d'une si grande responsabilité, et n'en fut point accablé, quoique cette époque, la plus importante de l'histoire de l'Opéra moderne, lui ait offert plus d'un écueil; car dans ces dix années, *Moïse*, *le Comte Ory*, *la Muette de Portici*, *le Philtre*, *Guillaume Tell*, *Robert le Diable*, *la Juive* et *les Huguenots* furent mis en scène. Il créa tous les rôles principaux de ces belles partitions, en saisit les nuances avec une merveilleuse intelligence, et leur donna si bien le caractère de la vérité dramatique, qu'il ne semblait pas que ces rôles pussent être compris d'une autre manière. La musique de Meyerbeer lui présentait la plus rude épreuve qu'un chanteur pût subir : complétement différente du système rossinien, si favorable aux voix, elle était un retour vers l'opéra déclamé, mais dans des proportions si gigantesques et avec une instrumentation si formidable, que son succès put faire prévoir une rapide détérioration du personnel chantant de l'Opéra. L'expérience n'a que trop prouvé que telles devaient être en effet les conséquences de ces belles conceptions dramatiques. Nourrit seul parut avoir des forces suffisantes pour lutter avec elles. L'usage adroit qu'il savait faire de la voix de tête, et la puissance singulière qu'il don-

nait aux sons de ce registre, lui permettaient de les chanter sans qu'elles produisissent en lui l'excès de la fatigue qu'il aurait éprouvée s'il eût fait constamment usage de la voix de poitrine....

(Fétis, *Biographie universelle des musiciens*. Première édition, 1841; deuxième édition, 1864.)

La mort de Nourrit a été pour toute la France un événement. Le public a pleuré l'artiste parce que l'artiste avait aimé le public. Plaire aux yeux et aux oreilles, toucher profondément les cœurs et s'enivrer d'applaudissements dans la sublime communion de l'acteur et de la foule, telle avait été son ambition constante....

Il est des artistes dont le génie défie l'adversité, se développe même à la condition de l'obstacle, et ne ceint l'auréole que dans l'orage. Tel n'était point notre Nourrit. Lui-même, du ton de cette bonhomie sincère qui lui était commune avec Talma, il se disait impropre à la lutte, et tant de circonstances propices, qui semblaient s'être accommodées à son tempérament, ne l'avaient point retrempé par de rudes épreuves. Accueilli comme un noble successeur de son père, il avait traversé l'initiation sous des caresses et des fleurs; de son début à sa retraite, il avait été l'enfant gâté du public. Oh! ne lui soyez point avares de votre faveur! Pour la mériter il se prodiguera tout entier. Ce n'est pas lui qui se dresserait un piédestal sur les mépris du vulgaire, et se pourrait satisfaire de la conscience de son talent; mais, en sentant venir vers lui le souffle de votre admiration, il aura toute sa force, une inspiration perpétuellement fraîche, et tentera de se surpasser par d'infatigables efforts. C'est ainsi qu'il fut toujours comblé et toujours digne.

Si les amers déboires avaient été épargnés à l'artiste, l'art et le public en avaient aussi profité. Grâce ravissante de l'expression, abandon naïf s'unissant à de savantes études, vivacité électrique d'entraînement qu'il savait si bien ressentir et communiquer, tout cela n'était-il pas inséparable de l'habitude d'un commerce facile entre l'acteur et des spectateurs qu'il n'avait jamais trouvés rebelles? Ce charme d'une aimable et puissante familiarité était le fruit même d'une destinée faite de bonheur....

Une existence aussi brillante, loin d'éblouir Nourrit, l'avait éclairé sur la haute destination de l'artiste. A Dieu ne plaise qu'il

le ravalât jusqu'à faire de sa puissance d'émotion l'objet d'un stérile amusement! L'Art était à ses yeux la forme la plus saisissante d'un apostolat moral; le théâtre lui semblait pouvoir devenir un temple où l'enthousiasme du bon se ranimerait aux impressions vivifiantes du beau, et déjà en espoir il élargissait l'enceinte réservée aux heureux du monde pour y convier le peuple à des solennités qui le fissent noblement tressaillir. Son âme lui révélait si fidèlement l'accent vrai de toutes les passions généreuses, le cœur de l'homme offrait tant de saintes ressources à l'expression de l'acteur, qu'il n'avait point eu de peine à rétablir l'art dans la dignité de sa mission....

Certes ce fut de sa part un acte exemplaire d'abnégation, maître illustre qu'il était, de se refaire écolier. Mais, après avoir si bien parlé les langues musicales de la France et de l'Allemagne, il était jaloux de parler avec le même éclat l'idiome sonore de l'Italie. Pour se mieux continuer, il n'hésitait pas à se recommencer; et de tous les perfectionnements, de tous les succès qu'il brûlait d'ajouter à sa puissance d'artiste, il se promettait un essor plus vaste à sa mission. Néanmoins, en se vouant à ce second noviciat, il se flattait d'aider la réaction naissante du pays contre l'opéra purement chanté. Déjà, à Naples même, la diva Malibran avait été goûtée pour l'art du *bien dire;* quel autre que Nourrit, ce disciple fervent de Gluck, pouvait restaurer sur la scène lyrique ultramontaine la dignité du drame énervée par le luxe de la vocalisation? Quel autre était plus capable de rappeler le public de son mol abandon aux vagues impressions de la mélodie, et de le remettre sous le joug salutaire de l'émotion dramatique? Oui, prendre les auditeurs par les nobles sentiments de l'âme, et non plus seulement par les délicatesses de l'oreille; leur rendre, sous les accents de compositeurs idolâtrés, les énergiques souvenirs du Dante et d'Alfieri; faire prévaloir, au milieu des enchantements des sons, un enseignement moral, tel dut être l'un des rêves de Nourrit. Aussi se faisait-il de toute sa force Italien par le langage, pour mieux convertir aux secrètes inspirations du génie français....

Il débuta, et avec un succès immense. Tout n'était pas fini. Il restait à lutter contre les habitudes nationales et les exigences du directeur. Pour demeurer maître du champ de bataille, il fallait vaincre chaque jour. C'étaient d'effrayants travaux sans relâche.

Enfin les opéras en possession de la scène se prêtaient mal à ses vues et à son talent. Là où tout sentiment viril est à l'index, où l'image du dévouement religieux ne peut franchir le sanctuaire et serait profanée par une vivante représentation, c'est sur les passions plus tendres que repose l'intérêt d'une pièce. Aussi les femmes sont-elles investies des rôles les plus importants, et les hommes, réduits en quelque sorte à la réplique, figurent pour chanter un air. Nourrit, qui avait besoin d'un rôle à soutenir, à développer à travers de nombreuses péripéties, pouvait-il sans supplice se résigner à n'être que le personnage d'une cavatine? Que de fois il dut tourner les regards d'un banni vers la France, vers cette scène de l'Opéra, noble patrie de Gluck, de Rossini, de Meyerbeer, vers ce public qui, si longtemps, lui avait répondu par d'intelligentes sympathies! Il avait fui une épreuve; quelle épreuve plus cruelle n'était-il pas venu affronter!...

Ce fut avec une passion rare de nos jours que Nourrit aima l'art et la gloire, dont le fanatisme lui coûte la vie. Puisse du moins tout ce qu'il y eut en lui de nobles vouloirs passer dans l'âme de la jeune génération de nos artistes! Il avait aussi projeté de se consacrer un jour entièrement à eux, et de fonder une école qui joignît à toutes les ressources de l'instruction une large éducation morale. C'était sous les ailes d'une religieuse philosophie qu'il eût voulu abriter son Conservatoire....

La France et l'Italie garderont la mémoire d'un nom inséparablement attaché dans les fastes de la scène française aux noms des maîtres les plus illustres, lié dans l'histoire de la scène italienne à la révolution qui réintègre le drame dans l'opéra. Ses amis, les artistes dont il fut le généreux protecteur, le regretteront à jamais. Mais quel deuil inconsolable, hélas! pour sa mère, sa femme et ses enfants! Un bonheur privilégié lui avait été fait au milieu des siens; sa maison exhalait un parfum antique d'union, de dignité et de paix, et Nourrit lui-même pratiquait toutes les vertus de la famille. Ceux qui ont pu apprécier ce qu'il délaisse, et qui ont vu combien il chérissait tout ce qu'il plonge dans la désolation, ceux-là seulement imagineront à quel point son âme d'artiste fut insatiable de nobles joies ou rassasiée d'amères souffrances!

(Émile Barrault, *Chronique universelle*, avril 1839.)

.... L'enthousiasme qu'il excita sur notre scène (à Lyon), le

succès populaire qu'il y obtint, les vives sympathies qu'il trouva chez la plupart de nos compatriotes, l'empressement qu'on mettait partout à le recevoir, à le fêter, à lui témoigner quelle haute considération on avait pour son génie et son caractère, lui rendirent un instant ses beaux jours de l'Académie royale de Musique, et dissipèrent pour quelque temps ses préoccupations. Nous le revîmes alors tel qu'il était à son premier voyage : content, heureux, également satisfait de son public et de lui-même....

Lorsqu'il songea à ce voyage d'Italie qui devait lui être si fatal, Nourrit avait une double espérance. La première[1], c'était d'obtenir les suffrages d'un nouveau public, et se présenter ensuite à son auditoire aimé, à son public parisien, avec le prestige de sa double couronne, tressée des lauriers de la France et de l'Italie. — Était-ce auprès de Grisi, de Tamburini, de Lablache qu'il devait reparaître dans la capitale des arts? Il est naturel de le supposer : un talent aussi élevé que le sien n'eût fait qu'ajouter à l'éclat de cette pléiade de grands artistes. Ce qui est certain, c'est qu'il avait la volonté bien arrêtée de ne jamais rentrer à l'Opéra. Il nous a dit à diverses reprises : « Quelque chose qui arrive, quelque éventualité qui se présente, je ne reparaîtrai jamais à l'Académie royale ! »

.... Ces succès (dans quelques salons des grandes villes d'Italie) furent la cause de sa perte : ils amenèrent de brillantes propositions d'engagement, et le pauvre Adolphe, habitué à sa vie sans contrainte et sans entraves à l'Opéra, vendit sans le savoir sa liberté à Barbaja, au plus despote de tous les despotes directeurs de l'Italie. Dès ce moment, la vie de l'artiste ne fut plus qu'une suite de tracasseries, de chagrins, de désappointements. On sait comment *Polyeucte*, sur lequel il fondait de grandes espérances, fut mis à l'index par la censure, malgré les supplications personnelles de Nourrit auprès du roi de Naples.... De toutes les causes qui contribuèrent à augmenter la maladie de Nourrit et à troubler son intelligence, aucune ne fut plus puissante que le sort de son opéra de *Polyeucte*....

Il resterait maintenant à apprécier toute la valeur de l'éminent artiste que la France vient de perdre; et sous ce rapport, que de choses à dire, car la mort de Nourrit est une véritable catastrophe

1. L'autre espérance de Nourrit était, comme l'auteur le rapporte plus loin, de fonder à la fin un théâtre populaire.

pour l'art lyrique! — Mais ce n'est pas à nous, homme de science, qu'il appartient de faire une semblable analyse. Qu'il nous soit permis cependant de dire sur ce point, et en peu de mots, toute notre pensée.

La perte de Nourrit prive la France non-seulement de son plus habile chanteur, de son premier tragédien, mais encore d'un artiste de génie : elle est irréparable pour l'art et surtout pour l'art français.

Comme chanteur, Nourrit réunissait en lui tout ce que le travail, la science peuvent ajouter aux plus admirables dons de la nature : puissance de voix, légèreté acquise par l'exercice, savoir musical, vocalisation habile et savante, goût parfait, entente des contrastes, intelligence admirable des nuances; verve, chaleur, sensibilité, expression vraie et forte, pouvant s'élever au degré des passions les plus exaltées, Nourrit possédait tout ce qu'il est possible de désirer dans un chanteur : c'était un artiste complet.

On trouvera, on a trouvé des chanteurs d'un grand talent : Nourrit n'a pas été, il ne sera pas remplacé!

Mais ce qui est plus que le talent, Nourrit avait le génie de l'art : c'était une de ces intelligences rares que Dieu doua de la puissance de créer. — Nourrit pouvait perdre sa voix, et rester encore au premier rang parmi les hommes supérieurs de l'époque. Que resterait-il à tel chanteur, s'il était frappé d'un malheur semblable?

Nourrit, en effet, possédait à un degré éminent l'intelligence du théâtre. Les auteurs, comme vient de le déclarer si noblement M. Léon Halévy, *ont plus d'une fois profité de ses excellents avis.* — Il ne se bornait pas à exécuter les œuvres des autres : il fournissait lui-même des sujets d'opéra et des situations musicales; indiquait des changements, des suppressions à faire; souvent même il composait des scènes entières : l'air si touchant du quatrième acte de *la Juive* fut créé sous son inspiration; c'est lui qui en a fait les paroles. La scène entre Valentine et Raoul, au quatrième acte des *Huguenots*, était primitivement d'un caractère érotique. Nourrit fit observer à l'auteur que cela n'était pas en harmonie avec la couleur grave des deux derniers actes; Scribe, qui avait une grande confiance en son jugement, lui répondit : *Eh bien, écrivez cette scène comme vous l'entendez.* Le chanteur se mit à l'œuvre, et composa les paroles du duo telles qu'on les a conservées. Vingt-quatre heures après, Meyerbeer avait écrit, sur

les vers de Nourrit[1], la musique la plus passionnée, la plus expressive et la plus dramatique qui soit au théâtre.

Quand Nourrit entra à l'Opéra, la vieille tragédie lyrique, quoique en décadence, régnait sans conteste; on n'y chantait pas, on déclamait lourdement; la mélodie était étouffée sous les efforts et les éclats de voix du chanteur. C'était toujours ce vieux chant français, monotone et criard, que J. J. Rousseau avait si justement stigmatisé de son temps. Nourrit, sans sacrifier tout à la sonorité, comme les Italiens, remit le chant en honneur, mais en le contraignant à être l'expression sévère de la situation dramatique. C'est ainsi que, par son influence, par son génie et sa volonté, fut créé un art tout nouveau, l'art français, cette gloire de notre époque et de notre pays : art noble, art grand, art vrai, si parfaitement harmonieux avec le génie de notre nation et de notre langue, art formé de l'alliance étroite et parfaite de la mélodie, de l'harmonie et du drame; art si admirablement formulé par les admirables créations de *Guillaume Tell*, de *Robert le Diable*, des *Huguenots* et de *la Juive*.

La mort de Nourrit met peut-être en question l'existence de l'art français. Depuis qu'il a quitté l'Académie royale, quel succès nouveau ce théâtre a-t-il obtenu? Quelle création a succédé aux *Huguenots?* — Dieu veuille que sa perte, déjà si déplorable, ne soit pas le triomphe de l'art matériel et mécanique sur l'art moral et intelligent!

(Alphonse Dupasquier, *Adolphe Nourrit! Pianto.* — Lyon, 28 mars 1839.)

Il y avait jadis à l'Opéra (jadis, c'était encore en 1837) un grand artiste, qui était à lui seul tous les ténors, tous les premiers rôles du drame et de la comédie lyrique. Il jouait *le Philtre*, et il y était d'une naïveté charmante, paysan à faire plaisir, avec ses sabots, son bissac et son morceau de pain. Il jouait *Don Juan*, et il y était d'une grâce achevée, gentilhomme comme Lauzun et comme le duc de Richelieu, avec un idéal de plus. Il jouait *la Muette de Portici*, et il y avait un air de souverain, même en portant le filet sur l'épaule. Il jouait *la Juive*, et il y avait la sombre

1. Il ne faut pas oublier l'utile concours de M. Émile Deschamps. Voir t. I, p. 198.

grandeur d'une race persécutée. Il jouait *les Huguenots*, et il y avait l'ivresse de l'amour dans son plus doux délire. Il jouait *Robert le Diable*, et il y avait le vertige de l'abîme jusqu'à la dernière angoisse. Il jouait *le Comte Ory*, et il y avait l'entrain brillant d'une ardente et folle jeunesse. On a trouvé plus tard que sa voix manquait de force et d'ampleur ; cela pouvait être. Comme Leporello, à qui l'on n'avait pas appris à lire au clair de lune, on ne lui avait pas appris non plus à chanter dans des conditions où toute voix se fatigue et s'use vite; mais la sienne 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. Un instrument est le vrai mot. Il n'en tirait pas le *la* ni l'*ut* dièse de poitrine, mais il en tirait des sons d'un timbre particulier, et qui se mariaient toujours admirablement avec les sons de l'orchestre.

Quand il chantait l'air du *Sommeil*, de *la Muette*, le violoncelle ne lie pas d'une plus gracieuse tenue sa phrase ondoyante et plaintive. Quand il chantait le délicieux *cantabile* du quatrième acte de *Robert le Diable : Ah! qu'elle est belle!* c'était le son tendre et aigu, caressant et poignant à la fois du hautbois et du cor anglais. Quand il chantait la romance des *Huguenots : Plus blanche que la blanche hermine*, sa voix et la viole d'Urhan semblaient tour à tour un duo de deux violes ou de deux voix. Il était coloriste, si l'on me permet d'appliquer le mot à l'art du chant, et, avec cet 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 signe de la vie.

Depuis que Nourrit s'en est allé de l'Opéra, il est venu un maître dans un art nouveau, qui a mis le récitatif au-dessus du chant, et obligé le chant à se faire récitatif. Il y a eu des merveilles d'exécution comme largeur et comme puissance, des effets de voix saisissants, une manière de scander sévère et lente, un rhythme unique et imité du rhythme ancien, imposé à toutes les variétés de la musique moderne; il y a eu d'admirables parties de rôles, mais il n'y a plus eu de rôles nuancés et colorés.

Tout a été sacrifié à la méthode nouvelle : les partitions, dont

le mouvement s'est perdu tout de suite; les voix, qui se sont alourdies en se forçant. Où trouver un ténor qui vocalise? Il a fallu partager l'héritage de Nourrit. On a donné *Guillaume Tell*, *la Juive* et *les Huguenots* au ténor dramatique; *le comte Ory* et *le Philtre* au ténor léger. Reste *Robert le Diable*, entre les deux, qui est encore à prendre; — on dit que Renard le prendra bientôt; pourquoi n'est-ce pas Roger? — et surtout à rapprendre.

(Édouard Thierry, *Évocation d'Adolphe Nourrit*. — Dans *les Chroniqueurs parisiens*, 9 septembre 1858, d'après *le Pays*.)

FIN DU TOME DEUXIÈME.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE DEUXIÈME VOLUME.

Chapitre	I.	Tournées, représentations à bénéfice, concerts. — François Schubert.....	1
Chap.	II.	Trois années de l'Opéra (avril 1837).....	38
Chap.	III.	Trois années de l'Opéra (1838).....	80
Chap.	IV.	Trois années de l'Opéra (1839).....	100
Chap.	V.	Trois années de l'Opéra (1840).....	125
Chap.	VI.	Observations.....	181
Chap.	VII.	Adolphe Nourrit; son talent.....	263
Chap.	VIII.	Adolphe Nourrit; son caractère.....	368
Chap.	IX.	Adolphe Nourrit; la mission qu'il rêvait.....	435
JUGEMENTS SUR ADOLPHE NOURRIT.....			471

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

8615 — IMPRIMERIE GÉNÉRALE DE CH. LAHURE
Rue de Fleurus, 9, à Paris.

344319

ADOLPHE

NOURRIT

SA VIE

SON TALENT, SON CARACTÈRE

SA CORRESPONDANCE

PAR L. QUICHERAT

MEMBRE DE L'INSTITUT

De l'art pour le peuple!
AD. NOURRIT.

TOME DEUXIÈME

PARIS

LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET Cie

BOULEVARD SAINT-GERMAIN, N° 77

1867

NS 100 e 210

IMPRIMERIE GÉNÉRALE DE CH. LAHURE
Rue de Fleurus, 9, à Paris