

Après *Peines d'amour perdues*, au Théâtre-Lyrique, nous venons d'avoir, à l'Opéra-Comique, *Bataille d'amour*; bataille, hélas! que j'ai bien crue perdue le lundi 13 avril (un 13!), perdue pour les auteurs, pour le musicien surtout qui a écrit sur cette pièce une musique charmante, distinguée, élevée, poétique.

Mais non, l'ouvrage s'est relevé, le surlendemain 15, à la deuxième représentation. Le pièce, *accurate expurgata*, est devenue moins choquante, sans devenir meilleure; mais enfin elle a marché.

Pauvre musicien! c'était lui que je plaignais dans cette déroute. Quant à MM. Sardou et Daclin, ils auraient pris bravement leur revanche, un de ces jours. Je n'étais point en peine d'eux. Ils n'avaient besoin pour cela que d'eux-mêmes. Mais pour le musicien, qui ne peut rien faire par lui seul, qui a besoin d'un libretto, d'un librettiste, quelquefois de deux, et qui, par le seul fait qu'il a mis en musique ce libretto, l'a fait sien, s'y est incorporé, il encourt une solidarité à laquelle il ne saurait se soustraire!

Combien de compositeurs, et des plus grands, depuis Mozart jusqu'à Cherubini, ont expié des torts qui n'étaient pas les leurs! Entre un opéra qui tombe et un opéra qui réussit, il n'y a souvent que l'épaisseur d'une idée qui se trouve en conformité ou en contradiction avec le goût, le caprice ou la disposition actuelle du public, et cela en dehors de toute appréciation musicale. Telle musique excellente a été emportée dans la naufrage d'une pièce manquée et malvenue. Telle musique médiocre et faible a fait le tour du monde avec une pièce intéressante et heureusement conduite.

Que dirons-nous d'un opéra qui présente le contraste d'une musique «comme il fait», écrite pour des esprits d'élite, et d'un libretto évidemment dépaysé, que semblaient réclamer les théâtres subalternes et qui est venu étourdiment se fourvoyer sur la scène de l'Opéra-Comique!

M. Sardou prend son bien où il le trouve, et il a mille fois raison. Seulement il n'a pas eu cette fois la main heureuse. Il existe une comédie en trois actes, intitulée *Guerre ouverte ou Ruse contre Ruse*, d'un sieur Dumaniant, à la fois auteur et acteur. Cette comédie fut représentée à Paris le 4 octobre 1786, onze ans après *le Barbier de Séville* [*Il barbiere di Siviglia*], deux ans après *le Mariage de Figaro* [*Le nozze di Figaro*]. Dans *Guerre ouverte*, comme dans *Bataille d'amour*, nous voyons un vieux baron qui a une jeune et jolie nièce, promise malgré elle à un inconnu. (Dans *Guerre ouverte*, cet inconnu est un capitaine de vaisseau qui, mieux avisé que le chevalier Ajax de Hautefeuille, a le bon esprit de ne pas se montrer.) Un jeune comte (ou un jeune marquis) devient amoureux de la nièce, la demande au baron, est refusé, et déclare au baron qu'il va tout entreprendre pour faire échouer ses projets et pour enlever sa nièce. Le baron accepte le défi; il accorde au comte jusqu'à minuit pour l'exécution de son plan d'enlèvement. L'amoureux a déjà gagné le cœur de la nièce; il gagne sans peine le dévouement de la duègne et de la soubrette, qui favorisent son entrée dans la maison. Là, le complot est entravé par la vigilance d'un serviteur incorruptible. La soubrette se débarrasse de cet importun en

l'emprisonnant dans la malle du prétendu futur. Enfin, après diverses péripéties et au moment où minuit va sonner et que le baron croit avoir déjoué les stratagèmes de l'amoureux, celui-ci fait descendre par la fenêtre sa maîtresse vêtue d'habits d'homme; grâce à ce déguisement, elle peut sortir de la maison, où elle rentre triomphalement donnant la main à son amant qui vient réclamer du baron l'accomplissement de la parole donnée.

Tel est le sujet de *Guerre ouverte* et de *Bataille d'amour*. Je ne parle pas de plusieurs scènes littéralement calquées. Je néglige les détails. Les habitués de l'Opéra-Comique savent aujourd'hui à quoi ont abouti les auteurs de *Bataille d'amour*, en remaniant le Dumaniant. J'insiste seulement sur ces points-ci: même défi, dans les deux pièces, entre le comte et le baron au sujet de la jeune personne; même séduction de la soubrette opérée par les mêmes moyens; même personnage de duègne devenu, par les mêmes moyens encore, antagoniste du baron et auxiliaire de l'amant; mêmes effets scéniques obtenus par la présence d'une malle vide ou pleine; même sérénade servant de signal entre la soubrette et l'amoureux à l'instant décisif; même travestissement de la jeune fille lorsqu'elle descend par le balcon au moment où minuit va sonner.

Encore une fois, je n'entre pas dans les détails. MM. Sardou et Daclin se sont trompés en empruntant à autrui. Cela leur apprendra à ne plus de défier d'eux-mêmes et à puiser dans leur propre fonds.

Maintenant je laisse de côté la pièce et ne m'occupe plus que de la musique. Je vais l'examiner en toute liberté d'esprit, en elle-même, comme œuvre d'art, et sans me préoccuper de la question toujours un peu problématique du succès.

M. Vaucorbeil est un artiste sérieux: il médite et il travaille. C'est, qu'on me passe le mot, un «piocheur», et un «piocheur» est toujours un homme convaincu. Esprit distingué, lettré, orné de connaissances variées, M. Vaucorbeil ramène tout à la musique comme à un centre d'où rayonne chez lui la vie intellectuelle.

Je m'intéresse beaucoup à M. Vaucorbeil comme musicien, parce que je l'apprécie comme homme, parce que chez lui l'homme et le musicien ne font qu'un, et que l'un comme l'autre est également vrai et sincère. Cet artiste a beaucoup composé avant même de songer à se produire. Il a beaucoup écrit, moins pour se hâter de publier que pour étudier son art et étudier ses propres facultés. Je ne sache pas d'artiste qui possède aussi bien, aussi complètement que M. Vaucorbeil, ses auteurs anciens et modernes. N'y eût-il qu'une scène, qu'une phrase, qu'une idée dans un opéra, elle est là, dans sa tête, gravée en caractères ineffaçables. M. Vaucorbeil s'est assimilé tous les chef-d'œuvre, et parmi les genres d'inspiration auxquels ces chefs-d'œuvre appartiennent, il en est vers lesquels il incline plus particulièrement. Il est doué d'une mémoire prodigieuse, et, comme tous ceux qui ont une mémoire prodigieuse, il lui arrive de prendre quelquefois dans le magasin des choses acquises ce qu'il croit prendre dans son propre fonds. Eh! mon Dieu! c'est ce qui est arrivé à Mozart, à Beethoven, à Rossini, et ce qui arrivera à bien d'autres, pourvu

qu'il s'en présente. Mais M. Vaucorbeil a aussi son magasin à lui; je veux dire qu'il sait parfaitement s'approprier en maîtres les ressources de l'art contemporain et s'élever de plein vol au niveau des progrès de la science.

Je sais bien qu'aux yeux de bien des gens le côté rétrospectif est le plus saillant chez M. Vaucorbeil. Que conclure de cela? qu'il fait partie de cette phalange de compositeurs distingués de notre temps que certaines tentatives récentes ont fait rebrousser chemin vers le passé comme s'ils n'osaient s'aventurer sur un terrain mouvant. Le beau malheur qu'un artiste cherche, non pas à imiter Mozart (on n'imité pas Mozart), mais à prendre pour modèle la mesure, la sobriété, la grâce de Mozart; la franchise, la naïveté, la bonhomie de Grétry; la bonne humeur, l'enjouement et la verve de Cimarosa! A vrai dire, qu'un artiste regarde en avant ou en arrière, c'est sur toutes choses, sa valeur personnelle qu'il faut considérer, c'est la somme de beautés diverses qu'il lui est donné de réaliser dans l'un comme dans l'autre sens. L'essentiel est qu'on ne sente pas l'effort du parti pris ni la violence faite à la nature.

Les *Mélodies* de M. Vaucorbeil, ses compositions de musique de chambre donnent d'avance la mesure de *Bataille d'amour*. Dans sa musique de chambre, ses motifs sont dessinés, ses plans tracés au point de vue de Haydn et de Mozart, de Mozart principalement. Mais voilà que tout à coup, dans ses secondes reprises, dans ses adagios surtout, entraîné par les idées de son siècle, il échappe, sans s'en apercevoir, à son point de départ, et fait résonner les cordes passionnées, tumultueuses, poétiquement orageuses de Weber et de Beethoven. Il y a là, il faut le dire (et je suis décidé à tout dire), un mélange de tons et de styles qui est regrettable. A quoi sert que vous vous traciez un plan à la Mozart, si vous le développez à la Beethoven? Il faut opter pour un cadre ou pour un autre, et rester fidèle à celui qu'on a choisi. Dans ses *Mélodies*, M. Vaucorbeil nous offre la même diversité de tons et de styles. Remarquez bien qu'ici je dis la diversité et non le mélange. C'est toute autre chose; c'est-à-dire que certaines de ces mélodies exhalent un parfum d'archaïsme, que les autres sont dans le goût moderne; mais toutes, à vrai dire, sont dans le goût moderne, celle même où l'on peut apercevoir quelques traces du style ancien, tant les broderies et les arabesques d'accompagnement dans lesquelles elles sont enchâssées ne peuvent avoir été fournies que par la science actuelle. Croyez bien que ce n'est pas chez M. Vaucorbeil un parti-pris de faire du vieux pour le plaisir de faire du vieux. C'est qu'il est dans sa nature d'aimer les anciennes ballades, les légendes, les vieilles poésies de Ronsard, de Clément Marot, de Charles d'Orléans, comme il aime les gavottes, les pavanés, les danses de caractère. Et il aime ces choses, non pas comme d'autres que j'ai bien connus, qui, sous prétexte de rajeunir le vieux, vieillissaient le neuf, et cela avec tristesse, avec un air renfrogné, une humeur chagrine qui boude son temps; mais il aime ces choses avec un esprit jeune, une imagination facile et riante. C'est cette diversité, cette variété de tons et de styles qui ont fait la fortune de ce recueil de *Mélodies*, et qui ont placé leur auteur à un rang si distingué parmi les compositeurs, avant qu'il n'eût attaché son nom à une œuvre plus saillante et de plus d'importance. C'est qu'on sentait qu'il y avait là un artiste auquel tous les genres étaient familiers, une main habile à manier toutes les touches du

clavier musical. Je n'aime pas également toutes ces mélodies; mais celles que j'aime, je les trouve adorables; je citerai *le Rondel*, *Ad Amphoram*, *les Plaintes sur la mort de Sylvie*, *Simple chanson*, *l'Assemblée de Normandie*, *la Ballade serbe*, *la Sérénade*, *Chloé*, *le Voyageur*, *le Gâteau des Rois*.

// 2 // Venons à la musique de *Bataille d'amour*. Nous y retrouvons l'auteur des *Mélodies*, avec sa prédilection raffinée pour les ballades, les gavottes et les pavanés, ayant seulement substitué l'orchestre au piano, le théâtre au salon; et son seul tort est d'oublier parfois qu'il se trouve dans une salle de spectacle, qu'il a un orchestre à ses ordres, et que la musique de perspective n'est pas précisément la musique de chevalier.

Ici donc encore, il y a le goût du bon vieux temps, ce que j'appellerai le gaulois musical. Voilà, pour le dire en passant, la raison pour laquelle les arrangeurs du libretto ont encadré dans l'époque de Louis XIII une intrigue à laquelle le premier auteur n'avait pas pris la peine d'assigner un autre temps que celui où il vivait.

Je serai bref sur l'ouverture: ce n'est pas un bon morceau symphonique. Elle est en *mi* bémol, d'un seul mouvement; elle est régulièrement conduite. La phrase du milieu, présentée d'abord aux violoncelles, puis répétée par les violons, la seconde fois exposée par la clarinette et reprise par les violons, ne manque pas d'élégance. Toutefois, cette phrase figure plus avantageusement au second acte, dans le duo de la fuite. On voudrait plus d'animation, plus de chaleur; l'auteur s'y amuse à froid à des jeux de contre-point qui n'ont pas beaucoup d'intérêt.

Le rideau se lève, et, à partir de ce moment, nous passons en revue une foule de morceaux charmans.

Le petit trio d'introduction est fort agréable; il annonce brièvement une affaire d'amour hasardeuse et gaie. Tout en courant, cela vous donne un arrière-goût du *Barbier de Séville* [*Il barbiere di Siviglia*] et de *la Folle journée*. Le quatuor des oiseaux est délicieux, délicieux dans le dialogue, délicieux surtout dans l'ensemble. Il y a là, au moment où les voix se réunissent, une sensation indéfinissable de poésie champêtre, d'amoureux mystère. Je me demande seulement si tous ces petits oiseaux des bois ne sont pas trop bavards, si l'orchestre ne ressemble pas trop à une volière chantante. Le fait est que ces soupirs des flûtes, ces trilles, ces notes perlées ôtent de sa légèreté à cette fine dentelle harmonique. M. Vaucorbeil, dont la touche est si déliée, veut-il s'exposer à ce qu'on lui dise:

Un roitelet pour vous est un pesant fardeau?

Les deux morceaux qui suivent, l'air du baron et le duo du baron et du comte, sont peut-être les plus remarquables de la partition. Il y a beaucoup de franchise, de rondeur et de verve dans l'air; l'orchestre y est plein de mordant. Le duo tient intimement à la pièce; c'est dans ce duo que le baron s'engage par serment à donner sa nièce au comte si celui-ci parvient à l'enlever avant minuit. Quand le baron a prononcé son serment,

auquel la voix des trombones prête une solennité bouffonne tout à fait en situation, le comte lui dit:

Je m'engage formellement
A pénétrer facilement,
Tranquillement, commodément,
Jusque dans votre appartement.

Le baron réplique, de son côté:

Il s'engage formellement, etc.

Et les deux voix se réunissent dans un ensemble du meilleur effet scénique, qui soulève les applaudissemens de la salle, et qu'on a redemandé. Il faut admirer ici le bonheur avec lequel le musicien a rencontré les traditions de Grétry, la franchise, la rondeur, la bonhomie des mélodies de ce maître, et la vérité de sa déclamation. Rien n'égale aussi l'excellent comique musical du passage suivant, où le comte dit à son interlocuteur:

Je me réserve le droit,
Si le péril devient extrême,
De me faire aider par vous-même.

— «Par moi-même», répond le baron. Les voilà d'accord. Plein d'espérance, le comte salue d'avance cette nuit qui doit favoriser la conquête de celle qu'il aime. La musique, de dramatique devient lyrique; le fil du dialogue est interrompu, et, dans la forme de récitatif, sous un trémolo prolongé des violons, le comte chante une admirable phrase non mesurée, où la passion le dispute à la poésie:

O nuit! viens cacher sous les voiles
Mes rêves de bonheur et mes rêves d'amour!

Profondeur d'expression, beauté de modulations, largeur de style, tout se trouve dans ce bel épisode. Le motif du scherzo reparaît, et le duo se termine par une strette entraînante.

Le final s'ouvre par un ravissant trio où le comte et Olivette se raillent de la toilette d'Ajax, ce Pourceaugnac doublé d'un Harpagon arrive tout frais de Carcassonne. L'air d'Olivette, qui a pris les habits de la vieille duègne pour mieux tromper le baron, est encore dans le style ancien, et, par cela même, parfaitement justifié. On a remarqué l'heureux tour de la mélodie sur les paroles:

Je sais par cœur toute la vie
De ce baron,
Et de parler j'ai grande envie,
Car j'en sais long.

Ce premier acte se termine par des fragmens tirés du terzetto du commencement.

Entr'acte. Pavane empruntée à la jolie sonate du compositeur, pour piano et alto. M. Vaucorbeil avait écrit un autre entr'acte. Ses amis lui ont conseillé la pavane comme plus appropriée au sujet. C'est ainsi qu'il a placé plus loin une gavotte, que murmure l'orchestre au moment où le baron et Ajax se lavent les mains avant de se mettre à table.

Quel charme et quelle inexprimable tendresse dans l'air en *la* de Diane! Quelle expression de douce passion dans cette coda où la jeune fille s'avoue à elle-même son amour pour le comte! Néanmoins l'auteur n'échappera pas ici à mes critiques, car je tiens à lui en faire le plus possible. Le trame de cette coda est trop fouillée; les transitions, quoique très naturelles, y sont trop accumulées. Le musicien se trompe évidemment; il croit écrire pour un auditoire de musique de chambre. Ce défaut de rencontre dans le duo de la fuite qui viendra tout à l'heure entre Diane et le comte, qui commence par un scherzo, qui se continue par la jolie phrase de violoncelles dans l'ouverture, et se poursuit par un passage de sixtes chromatiques pivotant autour une pédale intérieure (*si* bémol) d'un goût exquis. Mais ceci s'adresse aux oreilles raffinées des amateurs de sonates, de quatuors et de quintettes.

Au contraire, dans le duo du baron et d'Ajax:

Dans un ménage,
Tout est d'abord charmant,

tout est accentué, tout porte, et l'auditoire chante avec les acteurs.

Le finale commence par la scène assez singulière et scabreuse des jupes, sur laquelle le musicien a écrit du moins une musique fort spirituelle. Vient ensuite le chœur en *mi* bémol où Ajax paraît à la tête des gens armés qui vont faire la ronde pour s'emparer de la personne du comte. Je louerai ce chœur s'il ne rappelait d'une manière frappante le beau chœur également en *mi* bémol d'*Euryanthe*. Je n'ai pas été le seul à crier *au voleur!* et malheureusement le voleur n'a pas tué son homme. Les autres détails du finale, la fuguette, la ronde des lanternes, les traits des violons en triolets sont fort animés et d'un effet scénique très pittoresque.

Troisième acte. Il fait nuit. On entend dans les bois la ronde des lanternes. Le comte arrive sous le balcon de Diane. L'orchestre lui rappelle son invocation à la nuit du premier acte. Le chant, mesuré cette fois, est confié au hautbois et à un seul violoncelle, sous le tremolo de tous les violons. Cette combinaison instrumentale est heureuse et neuve. Le comte chante son air. Montaubry y produit un grand effet. Puis viennent le quatuor de l'échelle, excellent morceau quoique un peu long pour la situation, la romance: *Avancez, n'avancez pas!* d'Olivette, dont la mélodie, coupée en périodes de six mesures, a beaucoup de grâce et de piquant, et enfin le couplet final, qui a le tort de terminer la pièce en queue de vaudeville.

L'orchestre de M. Vaucorbeil est sobre, contenu, plein, nourri. Il repose sur le quatuor de violons. Il est en parfait équilibre; les instrumens à vent se superposent avec ordre, goût et discernement. Toute la partie instrumentale offre un intérêt toujours soutenu.

L'opéra est aussi bien joué que chanté par Crosti, excellent dans le rôle du baron, plein d'entrain, de gâité, de bonhomie, d'amusante jactance; par Montaubry, qui a trouvé dans le personnage du comte Tancrede un de ses meilleurs rôles. Ces deux chanteurs ont supérieurement rendu le beau duo du premier acte, et, séparément, ils se sont montrés admirables, Crosti, dans son premier air, Montaubry, dans son air du troisième acte. M^{lle} Bélia est une soubrette aussi spirituelle qu'agaçant; elle chante avec beaucoup de verve et de mordant ses couplets: *Je sais par cœur toute la vie de ce baron*, et la romance du balcon. Sainte-Foy a retrouvé toute la liberté de ses allures comiques, dès la seconde représentation, et il chant à ravir, ainsi que Crosti, le duo *Dans un ménage*. M^{lle} Baretta est une fort jolie personne. Il est fâcheux qu'elle ait un fort rhume de cerveau. M^{me} Révilly, qui n'a rien à chanter, joue son rôle de dame Barbe comme elle joue son rôle de Reine dans les *Rendez-vous bourgeois*. Nathan est très satisfaisant dans le rôle de Calandrin.

M. Tilmant dirige les chœurs et l'orchestre avec la conscience et le talent qui distinguent cet habile chef.

J'ai dit que la pièce s'est relevée dès la seconde représentation. Rien n'est plus vrai. On a parlé de cabale, d'hostilité systématique. Je n'y crois pas. Mais, le premier jour, il s'était déclaré une sévérité, une malveillance inusitées à l'Opéra-Comique. Grâce au ciel, il y a chez le vrai public un sentiment de justice et d'équité qui peut être momentanément comprimé, mais qui ne tarde pas à prendre le dessus. Le public sait bien qu'il ne peut en être de la langue musicale comme de la parole, qui dit d'abord tout ce qu'elle veut dire; il sait bien que la langue musicale a besoin de pénétrer, de s'infiltrer, pour ainsi parler, dans l'oreille au moyen de plusieurs auditions; qu'il ne suffit pas de l'entendre comme à la dérobée, mais qu'il faut l'écouter plusieurs fois avec un calme, un recueillement peu compatibles avec les préoccupations, les agitations et les distractions d'une première représentation. Une audition recueillie, calme, c'est là tout ce que nous demandons pour la musique de M. Vaucorbeil. Cette musique a besoin d'être entendue du public, et j'ajoute de son auteur. L'un et l'autre ne peuvent qu'y gagner. C'est une musique claire, limpide, quoique travaillée avec soin, une musique persuasive, qui ne se jette pas à la tête des gens, qui ne procède qu'à l'aide des moyens avoués par l'art le plus pur, et qui, j'en suis intimement persuadé, n'aura pas de plus éloquent défenseur qu'elle-même.

JOURNAL DES DÉBATS, 21 avril 1863, pp. 1–2.

Journal Title:	JOURNAL DES DÉBATS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	mardi
Calendar Date:	21 AVRIL 1863
Printed Date Correct:	Yes
Pagination:	1 à 2
Title of Article:	OPÉRA-COMIQUE. [Feuilleton du Journal des Débats]
Subtitle of Article:	Première représentation de <i>Bataille d'amour</i> , opéra en trois actes, paroles de MM. Victorien Sardou et Karl Daclin, musique de M. Vaucorbeil.
Signature:	J. D'ORTIGUE
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Front-page feuilleton
Cross-reference:	None