

L'or, l'argent... et l'opéra ! Hommage au comte Henri de Ruolz

Comment peut-on être à la fois compositeur d'opéra et... chimiste-inventeur ?! Le comte de Ruolz, qui naissait le 5 mars 1808, allait nous le démontrer, inventant la remarquable galvanoplastie (argenture par électrolyse) et... souffrant les affres du compositeur attendant le verdict du public du Teatro San Carlo de Naples, au point de tomber dans les bras d'un collègue bienveillant nommé... rien moins que Gaetano Donizetti ! Aidé d'un autre de ses amis, le fameux Alexandre Dumas qui nous raconte tout cela, nous invitons à faire sa connaissance...



(Henri du Ruolz)

S o m m a i r e

- **Chimiste-inventeur ou musicien ?** p.3
- **La musique consolatrice** p.6
- **Soirée de « *Gran Gala* », ou les 1200 bougies du Teatro San Carlo** p.6
- **Dans les bras de Gaetano !** p.9
- **La ruine** p.18
- **Où Alexandre Dumas faillit être librettiste** p.21
- ***La Vendetta*, un opéra au milieu des éprouvettes** p.24
- **« Ruolz = Donizetti / Meyerbeer + Weber »,
une *formule* imprévue par le chimiste-compositeur !** p.27
- **Retour à la chimie : l'inventeur humanitaire contre le mercure meurtrier
ou « *Ca ne tient pas.* »** p.29
- **Dernier espoir...** p.33
- **Là où le scientifique rejoint l'artiste : les affres de la commercialisation** p.34
- **La notoriété sera scientifique pour le comte de Ruolz** p.36

- « - Et je n'aurai jamais ni la force ni la patience de faire la dernière répétition.
- Eh bien ! mais ne suis-je pas là ? dit Donizetti en se levant.
Ruoltz alla à lui et lui tendit la main.
- Oui, vous avez raison, j'ai trouvé de bons amis.
- Et, ce qui vaut mieux encore pour le succès, vous avez fait de la belle musique. »
Alexandre Dumas, *Le Corricolo*, 1843.

Chimiste-inventeur ou musicien ?

Henri de Ruolz est certes passé à la postérité par sa remarquable invention mais son souvenir nous est encore rappelé par Alexandre Dumas qui en parle dans plusieurs de ses ouvrages. Nous connaissons ainsi les débuts de sa vie grâce au récit *Un Alchimiste au XIXe siècle* publié seul ou en tant que préface à un autre récit *La Villa Palmieri* (1843), assortiment d'*Impressions de voyage* « d'abord paru[es] sous forme d'articles dans le journal *Le Siècle* », nous explique l'éditeur canadien ayant aimablement mis ce texte à la disposition du public sur Internet¹. Le bon Dumas, en tant que l'habile romancier que nous connaissons, ménage ses effets en commençant ainsi : « J'ai un ami dont le nom est devenu, depuis six ou huit ans, célèbre de deux façons différentes et bien opposées ; cependant, pour le moment je ne l'appellerai, si vous le voulez bien, que *mon ami*. Je vais vous raconter son histoire. » Après avoir expliqué l'ascendance allemande de *notre ami* dont la famille est établie en France depuis trois siècles, Dumas proteste encore de la véracité de ce qu'il nous conte, car « en ma qualité d'historien, je me dois avant tout à la vérité : historien venant, comme chacun sait, de *histor*, et *histor* voulant dire *témoin*. Or, j'ai été à peu près témoin de toutes les choses que je vais raconter. Je lève donc la main, et je jure de dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité. »

L'attrait pour la musique aussi bien que pour la science semble concomitant puisque « Aussi, à douze ans, mon ami était-il déjà un Beethoven en germe et un Lavoisier en herbe, passant tout le temps que lui laissaient ses études à composer des symphonies et à faire des expériences, tandis que ses camarades jouaient à la balle, à la toupie ou au bouchon. » Dumas nous amène ensuite avec humour à l'origine de l'importante découverte scientifique de son ami : « Cependant, lorsqu'il avait bien échelonné des rondes, des doubles croches et des triples croches sur les cinq marches de l'escalier chromatique, où ces dames ont l'habitude de monter et descendre ; lorsqu'il avait, par la distillation, séparé un liquide volatil quelconque de substances plus fixes que lui, le compositeur futur, le chimiste à venir redevenait enfant ; car il fallait bien que cette jeune âme laissât de temps en temps à la bête quelques moments de récréation. Alors un des amusements favoris de la bête était de ranger en ordre de bataille des soldats de plomb. » Dumas se plaît à rappeler que les enfants de cet âge jouaient alors avec ces soldats de plomb « qui attendaient impassiblement la mort, l'arme au bras ou le sabre à la main, et qui, plus heureux que les automates humains qu'on appelle vulgairement de la chair à canon, et poétiquement des héros, se relevaient cinq minutes après pour retomber et se relever encore jusqu'à ce que, l'heure du travail revenant, ils rentraient dans leurs longues boîtes de bois, où ils dormaient », attendant une prochaine victoire, au gré de leur général en culotte courte. Puis voilà qu'un jour où il avait « gagné deux ou trois batailles, une rêverie scientifique vint le surprendre au milieu de son triomphe guerrier, et ayant avisé sur la

¹ <http://www.alexandredumasetcompagnie.com/images/1.pdf/LaVillaPalmieri.PDF>

cheminée une magnifique coupe d'argent aux armes de la famille, l'idée lui vint de faire de ses soixante-douze soldats un seul lingot de plomb, afin, sans doute, de peser philosophiquement et d'un seul coup, dans sa main, la cendre de six douzaines de héros. C'était, comme on le comprend bien, une trop grande idée pour qu'elle ne reçût pas son exécution. L'apprenti chimiste connaissait la différence de fusibilité des deux métaux ; il ne douta donc pas un instant de la réussite de son expérience, et, plaçant la coupe sur un feu ardent, il y porta ses soixante-douze soldats, depuis le tambour jusqu'au général.

Tout alla d'abord au gré de ses désirs ; les soldats fondirent sans distinction d'armes, sans aristocratie de grades ; et l'expérimentateur s'apprêtait déjà à tirer du feu, à l'aide des pincettes, le précieux récipient, lorsqu'il s'aperçut, avec un étonnement profond, que le plomb filtrait à travers l'argent. En quelques secondes, l'armée fut dans les cendres jusqu'à sa dernière goutte, laissant la coupe trouée comme un crible.

Il y avait dans cet événement inattendu deux choses graves : la première, c'était la dévastation d'un objet précieux ; la seconde, c'était un problème à résoudre.

Je me hâte de dire que mon ami ne se préoccupa de la dévastation de l'objet précieux qu'en tant qu'elle se rattachait au problème.

Ce problème était grave pour un enfant de douze ans.

« Comment ce métal, moins fusible qu'un autre métal, n'avait-il pu contenir ce métal en fusion ? »

Mon ami y pensa trois jours et trois nuits ; enfin, il arriva tout seul à cette solution : que le plomb, en s'oxydant à l'air, avait tout naturellement percé la coupe, qui contenait cinq pour cent d'alliage.

Mon ami fut si content et si fier d'avoir trouvé cette solution, qu'il pensa que ce n'était pas avoir payé trop cher une pareille expérience de la perte d'une coupe de trois ou quatre-cents francs.

D'ailleurs la coupe n'était pas tout à fait perdue ; elle valait encore son poids.

Ce pas fait sans lisière dans la science des Dumas (ne pas confondre avec l'auteur de cet article) et des Thénard (ne pas confondre avec l'artiste de l'Opéra-Comique), donna la plus grande envie à mon ami de marcher tout seul ; d'ailleurs la mère de mon ami, femme d'un esprit tout à fait supérieur, aimait mieux voir son fils s'amuser à cela qu'à jouer aux billes ou au cerf-volant. À partir de ce jour, le jeune chimiste eut donc un laboratoire, avec fourneaux, creusets, cornues, ballons, alambics et autres ingrédients, de toutes formes et de toute espèce, dans lequel il passa tout le temps des récréations qu'il ne donnait pas à la musique.

Car la musique allait aussi son train ; le contrepoint et la fugue balançaient presque la décomposition et la volatilisation, de sorte que les prophètes de famille les plus hardis n'osaient encore dire si mon ami serait un Rossini ou un Gay-Lussac.

On atteignit ainsi l'année 1824 déjà relatée plus haut, l'enfant était devenu jeune homme, l'écolier devint étudiant ; il suivit successivement et avec cette sérieuse habitude du travail qu'il avait prise, ses cours d'anatomie et de physiologie, de chimie et de physique, passa ses examens de bachelier ès-lettres et de bachelier ès-sciences, fut reçu docteur en droit et en médecine. »

Il convient d'intercaler dans le récit du grand Alexandre une sorte de « mi-début » musical vécu par le comte de Ruolz dès 1830, année qui vit la création d'*Attendre et courir*, opéra-comique en un acte composé en collaboration avec Halévy, sur un livret de Fulgence et Henri, donné le 27 (ou 28 ?) mai au théâtre du même nom (alors basé à la Salle Ventadour). La *Revue encyclopédique* en donne un jugement négatif en même temps qu'elle nous apprend l'heureux accueil du public... (« faible et commun sous tous les rapports [...] a été représenté avec succès ») mais le fait qu'on déforme le nom de *notre ami* en « Druoltz » (!), semble

présenter cette opinion comme superficielle et sujette à caution. Laissons poursuivre Alexandre Dumas.

« 1832 arriva dans cette alternative de travaux humanitaires, sociaux et scientifiques, mon ami avait vingt-quatre ou vingt-cinq ans : il s'agissait de s'arrêter à une carrière, quoiqu'à cette époque mon ami, jeune, riche, et homme d'esprit, pût parfaitement se passer de carrière ; mais comme il était un ambitieux, il ne lui suffisait pas d'être né quelque chose, il voulait absolument devenir quelqu'un.



(Alexandre Dumas)

Il fallait opter entre ces deux vocations, chimiste ou compositeur, attendu qu'on ne peut pas faire à la fois de la chimie et de la musique. Les musiciens eussent bien pardonné à mon ami d'être chimiste, mais les chimistes, à coup sûr, ne lui eussent pas pardonné d'être musicien.

Mon ami se décida pour la chimie, ou plutôt pour l'alchimie. Il y a un abîme entre ces deux sciences, qui, à la vue, cependant, n'offrent une différence que de deux lettres de plus ou de deux lettres de moins. L'une est une science positive, l'autre est un art conjectural. L'alchimie est le rêve des imaginations puissantes, la chimie est l'étude des esprits graves. Tout chimiste supérieur a commencé par être quelque peu alchimiste.

Or, mon ami était convaincu que les limites du possible dépassent toujours l'horizon tracé par l'état présent de la science, et que la plupart des théories qui sont devenues des faits ont commencé par être regardées comme des visions plus ou moins invraisemblables, ou plus ou moins fantastiques, par ceux qui veulent voir dans les théories non pas le tableau changeant et progressif de la science, mais l'expression d'une vérité absolue. »

Après avoir conté les espoirs déçus puis renaissant sur des espérances fortuites et aboutissant enfin à de nouvelles et plus cuisantes déceptions, Dumas revient à la musique ou plutôt décrit comment *notre ami* y revint.

La musique consolatrice

« Quelques mots sur la direction musicale qu'avait suivie mon ami dans ses études ; ils expliqueront comment, au lieu de faire ses débuts à l'Académie royale de Musique de Paris, il jeta les yeux sur le théâtre Saint-Charles de Naples.

Mon ami avait appris le contrepoint avec Paer et la composition avec Rossini. Il était donc lancé à corps perdu dans la voie italienne, ce qui ne l'empêchait point cependant d'apprécier au plus haut degré la musique allemande ; il avait en conséquence conçu un projet, c'était de réunir les beautés des deux écoles : il voulait fondre Weber et Cimarosa. » *Fondre* est décidément une vocation chez le chimiste-compositeur !

« Or, une pareille prétention, poursuit Dumas, ne pouvait se réaliser qu'en Italie.

Mon ami partit donc pour Naples vers la fin de 1834, emportant avec lui sa partition toute faite sur un poème français qu'il se promettait de faire mettre en vers plus ou moins italiens par le premier librettiste venu.

En Italie, on est librettiste comme on est en France maquignon ou passementier, si ce n'est même que pour être librettiste on n'a pas besoin de faire les études préparatoires qu'exigent ces deux états. En Italie, tout le monde fait des vers, et il n'y a pas jusqu'au cordonnier et au tailleur qui, en vous essayant votre habit ou en vous apportant vos bottes, ne vous improvisent un madrigal sur la petitesse de votre pied ou un sonnet sur l'élégance de votre taille.

Malheureusement, comme tous les théâtres importants, Saint-Charles n'est pas un théâtre facile à aborder. La difficulté d'ailleurs se compliquait encore de la retraite du grand Barbaja. Je ne sais quelle imprudence le roi de Naples avait commise à l'endroit de Barbaja ; mais Barbaja boudait, Barbaja était retiré sous sa tente, laquelle n'était ni plus ni moins qu'un magnifique palais qu'il venait de faire bâtir au bout de la rue de Chiaja.

L'absence de Barbaja portait ses fruits, le théâtre Saint-Charles était en révolution ; une société de grands seigneurs s'était réunie pour l'exploiter. Or nous savons en général comment les grands seigneurs administrent les théâtres. Il y avait désolation générale rue de Tolède et aux environs. »

Pour faire écho aux dires de Dumas, voici ce qu'en écrit Donizetti à l'éditeur Ricordi de Milan, à peine quelques mois plus tard : « Ici les théâtres sont fermés et il n'y a toujours personne qui offre de s'en occuper... par conséquent, désolation... misère. » Après avoir posé la situation, Dumas peut enfin faire paraître *son ami* ; le voici qui précisément *entre en scène*, si l'on peut dire...

« Ce fut dans ces circonstances que mon ami se présenta dans le monde musical de Naples, sous le double patronage de Paer et de Rossini.

Le bruit se répandit aussitôt qu'un compositeur français, portant le titre de vicomte, venait d'arriver à Naples pour faire jouer au théâtre Saint-Charles un opéra seria.

Il y avait dans cette nouvelle deux choses qui devaient émuvoir singulièrement la société napolitaine :

La première, c'est qu'un jeune compositeur eût la prétention de faire ses débuts sur le théâtre Saint-Charles, devant le public le plus difficile de toute l'Italie ;

La seconde, c'était que ce compositeur fût vicomte.

En Italie, nous ne dirons pas que l'aristocratie n'est pas encore descendue jusqu'à l'art ; nous dirons seulement que l'art n'a point encore monté jusqu'à l'aristocratie. Un seul exemple d'une pareille dérogation existe, et encore est-elle toute récente ; c'est le double succès du prince Joseph Poniatowski, dans les genres sérieux et bouffon, sur les deux théâtres de Florence et de Pise : pour tous

ceux qui s'occupent de musique, nous n'avons besoin que de nommer *Giovanni da Procida* et *Don Desiderio*.

Mais à cette époque, le prince Joseph n'avait point encore dérogé aux habitudes générales : l'arrivée de mon ami fut donc à Naples un véritable événement.

Les lettres de Paër et de Rossini lui ouvrirent les portes des artistes.

Son nom lui ouvrit celles de l'aristocratie.

Cette aristocratie eut bien d'abord quelque velléité de croire que la noblesse de mon ami était de création nouvelle, et appartenait à la fin du règne de Louis XV ou au commencement du règne de Napoléon. Mais le vicomte compositeur se présenta dans le monde le ruban de chevalier de Malte à sa boutonnière : et, comme on le sait, l'ordre de Malte est un de ceux qui exigent les preuves les plus sévères, c'est-à-dire huit quartiers paternels et huit quartiers maternels.

Le vicomte était donc bien de race, et il n'y avait rien à dire à l'égard de sa noblesse.

Mais restait sa musique ; c'était là qu'on l'attendait.

Les artistes du théâtre Saint-Charles avec lesquels mon ami s'était trouvé en relation, grâce aux lettres de Paër et de Rossini, chantèrent alors en soirée quelques morceaux de son opéra.

La stupéfaction fut grande. Un vicomte français avait fait de la musique qu'aurait pu avouer un maestro italien. C'était à n'y rien comprendre.

Or, comme la musique était véritablement belle, et que les Italiens n'admettent pas que tout compositeur n'ayant pas un nom en *o* ou en *i* puisse faire de la bonne musique, le bruit se répandit tout bas que c'était Rossini qui, ne voulant plus composer tout haut, avait mis une composition anonyme sur le dos de son élève.

Peut-être pensera-t-on que grâce à ce bruit les portes du théâtre Saint-Charles tournèrent plus facilement sur leurs gonds ; point du tout, au contraire même. Les Napolitains sont les seuls dilettanti de la terre qui se vantent encore aujourd'hui, tant, disent-ils, ils ont le goût pur, d'avoir sifflé Rossini et madame Malibran.

Ah ! si Barbaja eût été là ! Mais Barbaja, comme nous l'avons dit, était sous sa tente.

Un jour on écrira l'Iliade de cet autre Achille : malheureusement notre mission, à nous, est plus modeste, et nous n'avons à raconter que l'Odyssée de notre ami.

Il va sans dire que notre ami s'était bien gardé de dire là-bas qu'il était chimiste. Un vicomte chimiste ! c'était bien pis qu'un vicomte compositeur. Peste ! on aurait cru qu'il venait pour empoisonner le roi.

Rien ne transpira heureusement à cet endroit.

Mon ami avait déjà passé deux ou trois mois à Naples, perdant son temps à avoir des succès de salon, et commençant à croire que ces succès ne le mèneraient à rien, lorsqu'un soir ces succès, qui étaient montés jusqu'au roi, inspirèrent à Sa Majesté Ferdinand II cette heureuse idée de laisser tomber de ses lèvres royales cette simple petite phrase :

— Eh bien ! l'opéra de ce Français, est-ce qu'on ne le joue pas ?

À Naples, les phrases royales, si banales qu'elles soient, tombent encore sur une terre assez fertile en courtoisie pour pousser à l'instant même, et porter, sinon des fleurs, du moins des fruits.

Or, la phrase royale porta ses fruits.

Les ministres dirent aux généraux – on sait que la cour de Naples est celle où il y a le plus de généraux – ; les ministres dirent donc aux généraux que le roi avait daigné s'informer de l'époque où l'on jouerait l'opéra du compositeur vicomte. Les généraux répétèrent la chose aux chambellans, les chambellans la redirent aux grands seigneurs entrepreneurs du théâtre Saint-Charles. Les grands seigneurs se regardèrent entre eux et se demandèrent :

— Où prendre l'argent ?

Où prendre l'argent, hélas ! c'est la grande affaire partout, et à Naples encore plus qu'ailleurs. Si le théâtre Saint-Charles a une subvention quelconque, ce dont je doute, c'est

quelque chose comme quarante à cinquante mille francs, juste de quoi payer l'orchestre. Ce cri poussé du fond du cœur n'était donc pas l'expression d'une pauvreté feinte, mais au contraire d'une détresse bien réelle.

Heureusement il y avait là un banquier artiste.

Un banquier artiste – je le répète, ce n'est pas une faute d'impression.

Oui, un banquier artiste. Ce banquier était M. Falconnet, le même qui mit sa caisse à ma disposition lorsque Sa Majesté, moins bienveillante pour moi que pour mon ami, laissa tomber cette phrase :

« Il faut faire sortir M. Alexandre Dumas de mes États, attendu que c'est... que c'est... que c'est... »

Sa Majesté, qui n'a pas l'élocution facile, ne put pas trouver ce que j'étais ; mais c'est égal, la première partie de sa phrase était parfaitement intelligible, et je reçus l'invitation de quitter Naples dans les vingt-quatre heures, et les États de Sa Majesté sous trois jours.

Ce fut alors, dis-je, que M. Falconnet, ce même banquier artiste dont j'ai parlé, mit sa caisse à ma disposition ; or, comme je n'admets pas qu'en pareil cas le pour acquit vous acquitte, je lui renouvelle donc ici l'expression de ma reconnaissance.

Or, à cette phrase anxieuse : « Où prendre l'argent ? » M. Falconnet répondit :

— Je ferai l'argent, moi.

Les grands seigneurs saluèrent M. Falconnet.

Le même soir, le vicomte eut avis que son opéra allait être mis en répétition, et qu'il eût par conséquent à distribuer ses rôles.

Heureux pays, où d'une seule phrase un roi peut chasser les poètes et faire jouer les compositeurs.

Aussi a-t-on dit : « Voir Naples et mourir. »

Mon ami ne perdit pas de temps : il courut, chez qui – devinez ?

Chez Duprez et chez la Persiani.

Mon ami n'était pas malheureux, n'est-ce pas ? Du premier coup il allait être chanté par le rossignol de la France et la fauvette de l'Italie.

Aussi pensa-t-il en devenir fou de joie.

Et remarquez que derrière ces deux grands artistes il y avait un jeune homme dont on ne parlait pas encore à cette époque en Italie, et qui, avec Moriani², était à peu près le seul dont on parle aujourd'hui. – Ce jeune homme, c'était Ronconi.

À part la Malibran – cette femme à part – c'était donc tout bonnement ce qu'il y avait de mieux, non seulement dans le royaume des Deux-Siciles, mais encore dans la péninsule tout entière.

J'ai raconté ailleurs les nouvelles tribulations qui précédèrent la représentation de l'ouvrage de mon ami. »

C'est ici que nous quittons Dumas, pour le retrouver « ailleurs », selon son mot, c'est-à-dire dans ce curieux récit de voyage (ou plutôt de séjour) à Naples, qu'il a publié sous le titre de *Le Corricolo* (1843). Comme dans cet autre récit Dumas nomme ouvertement son ami - orthographiant du reste son nom « Ruoltz » - il va sans dire que nous perdons l'effet de mystère soigneusement entretenu dans *Un Alchimiste au XIXe siècle*.

² Dumas écrit « Morliani » mais il s'agit probablement de Napoleone Moriani, célèbre chanteur de l'époque, surnommé « le ténor de la belle mort », tant il excellait dans ces airs d'adieu à la vie que lui composait notamment Gaetano Donizetti.

Soirée de « *Gran Gala* », ou les 1200 bougies du Teatro San Carlo

L'expression « Grand gala », en français cette fois, est le titre du chapitre VII et Dumas commence, spirituel comme toujours, à nous dire : « Avant d'abandonner les rues où l'on passe, pour conduire nos lecteurs dans les rues où on ne passe pas, disons un mot du fameux théâtre de San-Carlo, le rendez-vous de l'aristocratie. » Avant de laisser le bon Dumas nous narrer de manière anecdotique la situation du Teatro San Carlo, quelques précisions techniques ne sont pas inutiles afin de remettre à la lumière la réputation d'un des premiers théâtres lyriques du monde que possédait l'illustre San Carlo, alors plus prestigieux que la Scala elle-même. En 1834, Benedetto Quaranta dresse un historique des organismes musicaux du Royaume des Deux-Siciles³ et explique comment le Teatro « S. Carlo en tant que premier théâtre du monde où l'orchestre dirigé par le célèbre Festa occupe la première place entre tous pour la facilité, la promptitude et la fidélité d'exécution. » Détaillant les instrumentistes les plus valeureux parmi les quatre-vingt-douze que la fosse du S. Carlo contient, le chroniqueur énumère : « Parmi les joueurs de violon nous avons un Francesco Lanza de qui l'Europe recevait la première école accomplie de cet instrument qui à lui seul vaut un orchestre ; un Cerimele valeureux pianiste sur le point d'allier au brillant d'un Moscheles, l'agilité d'un Czerny ; un Onorio De Vita auquel il ne manque que de voir le ciel de Londres et de Paris pour être nommé le Paganini napolitain ; un Pasquale Bongiorno et un Sergio Nigri qui, pour la flûte, ne nous font pas envier à la France les Boucher et les Drouet ; un Sebastiani et un Rupp qui tirent de la clarinette des sons inimitables, un Zeferino avec le violoncelle et un Sedelmayer avec la contrebasse qui, sur ces graves instruments transportent merveilleusement toutes les beautés du violon ».

A une telle description enthousiaste et éloquente, il nous reste à ajouter le portrait du chef d'orchestre, ce « célèbre Festa », par rien moins qu'un compositeur de l'époque, l'estimé Giovanni Pacini. Il semble en effet être le seul Romantique ayant laissé des mémoires et voici ce qu'il nous dit de ses débuts au Teatro San Carlo : « l'orchestre était dirigé par l'empereur des chefs, Giuseppe Festa, lequel [...] observait la même réserve muette que les artistes, veillant pourtant à ce que l'exécution fût parfaite. Ce fut à vrai dire seulement alors que j'appris en quelle manière on devait accompagner les chanteurs, attendu que 30 violons, 8 altos, 8 violoncelles et 12 contrebasses semblaient un seul instrument. » Pacini ajoute une note fort intéressante, expliquant comme Festa « assistait à toutes les répétitions au clavecin, et lorsqu'il avait compris les intentions de l'auteur, il pensait à en tirer des effets tels que le compositeur lui-même n'en avait jamais imaginés. »

Ce passage nous montre que le concept de chef d'orchestre, recouvrant tous les attributs du véritable « *maestro concertatore e direttore* », ne naît pas au tournant du XIXe siècle, à l'époque de Verdi et avec notamment le fameux Angelo Mariani, mais existait dès 1824 !

Laissons à présent la parole à Alexandre Dumas qui nous rapporte un peu du climat de grande stupeur s'étendant sur le Royaume des Deux-Siciles à la nouvelle de la disparition prématurée de son enfant chéri Vincenzo Bellini.

« Lorsque nous arrivâmes à Naples, la nouvelle de la mort de Bellini [le 23 septembre 1835] était encore toute récente, et, malgré la haine qui divise les Siciliens et les Napolitains, elle y avait produit, quelles que fussent les opinions musicales des dilettanti, une sensation douloureuse ; les femmes surtout, pour qui la musique du jeune maestro semble plus

³ *Della musica nelle Due Sicilie*, in « Annali civili del Regno delle Due Sicilie », cité par Cesare Corsi in *Studi verdiani*, vol. 16, 2005.

<http://books.google.com/books?id=5Yc9yxGbU30C&pg=PA56&lpg=PA56&dq=lara+ruolz&source=web&ots=CFFa9vL1in&sig=NQuOHTKnCwv9zpcGXq3bCUqZZ2c>

spécialement écrite et sur le jugement desquelles la haine nationale a moins d'influence, avaient presque toutes dans leur salon un portrait *del gentile maestro*, et il était bien rare qu'une visite, si étrangère qu'elle fût à l'art, se terminât sans qu'il y eût échange de regrets entre les visiteurs et les visités sur la perte que l'Italie venait de faire.

Donizetti surtout, qui déjà portait le sceptre de la musique et qui héritait encore de la couronne, était admirable de regrets pour celui qui avait été son rival sans jamais cesser d'être son ami. Cela avait, du reste, ravivé les querelles entre les bellinistes et les donizettistes, querelles bien plus promptement terminées que les nôtres, où chacun des antagonistes tient à prouver qu'il a raison, tandis que les Napolitains s'inquiètent peu, au contraire, de nationaliser leur opinion, et se contentent de dire d'un homme, d'une femme ou d'une chose qu'elle leur est sympathique ou antipathique. Les Napolitains sont un peuple de sensation. Toute leur conduite est subordonnée aux pulsations de leur pouls.

Cependant les deux partis s'étaient réunis pour honorer la mémoire de l'auteur de *Norma* et des *Puritains*. Les élèves du Conservatoire de Naples avaient ouvert une souscription pour lui faire des funérailles ; mais le ministre des cultes s'était opposé à cette fête mortuaire, sous le seul prétexte, peu acceptable en France, mais suffisant à Naples, que Bellini était mort sans recevoir les sacrements. Alors ils avaient demandé la permission de chanter à *Santa Chiara* la fameuse messe de Winter ; mais cette fois le ministre était intervenu, disant que ce *Requiem* avait été exécuté aux funérailles de l'aïeul du roi, et qu'il ne voulait pas qu'une messe qui avait servi pour un roi fût chantée pour un musicien. Cette seconde raison avait paru moins plausible que la première. Cependant les amis du ministre avaient calmé l'irritation en faisant observer que Son Excellence avait fait une grande concession au progrès des esprits en daignant instruire le public du motif de son refus, puisqu'il pouvait tout bonnement dire : Je ne veux pas, sans prendre la peine de donner la raison de ce non-vouloir. Cet argument avait paru si juste que le mécontentement des bellinistes s'était calmé en le méditant.

Puis, comme les jours poussent les jours, et comme un soleil fait oublier l'autre, un événement à venir commençait à faire diversion à l'événement passé. On parlait comme d'une chose incroyable, inouïe, et à laquelle il ne fallait pas croire, du reste, avant plus ample informé, de la présomption d'un musicien français qui, lassé des ennuis qu'ont à éprouver les jeunes compositeurs parisiens pour arriver à l'Opéra-Comique ou au Grand Opéra, avait acheté un drame à l'un de ces mille poètes librettistes qui marchent à la suite de Romani, et qui, de plein saut et pour son début, venait s'attaquer au public le plus connaisseur de l'Europe et au théâtre le plus dangereux du monde. A l'appui de cette opinion sur eux-mêmes et sur Saint-Charles, les dilettanti napolitains rappelaient, avec la béatitude de la suffisance, qu'ils avaient hué Rossini et sifflé la Malibran, et ne comprenaient rien à la politesse française, qui se contentait de leur répondre en souriant : Qu'est-ce que cela prouve ? Une chose encore nuisait on ne peut plus à mon pauvre compatriote, j'aurais dû dire deux choses ; il avait le malheur d'être riche, et le tort d'être noble, double imprudence des plus graves de la part d'un compositeur à Naples, où l'on est encore à ne pas comprendre le talent qui va en voiture et le nom célèbre qui porte une couronne de vicomte.

Enfin, comme un point plus sombre en ce sombre horizon, une cabale, chose, il faut l'avouer, si rare à Naples qu'elle est presque inconnue, menaçait pour cette fois de faire infraction à la règle et d'éclater en faveur du compositeur étranger. Voici comment elle s'était formée ; je la raconte moins à cause de son importance que parce qu'elle me conduit tout naturellement à parler des artistes.

La direction du théâtre Saint-Charles avait, sur la foi de ses succès passés, engagé la Ronzi pour soixante représentations, et cela à mille francs chacune. Il était donc de son intérêt de faire valoir un pensionnaire qui lui coûtait par soirée la recette ordinaire d'un théâtre de France. En conséquence, elle avait exigé que le rôle de la prima donna fût écrit pour la Ronzi. Mais, par une de ces fatalités qui rendent les dilettanti de Saint-Charles si fiers de leur

supériorité dans l'espèce, la nouvelle prima donna, fêtée, adorée, couronnée six mois auparavant, était venue tomber à plat, et si j'osais me servir d'un terme de coulisse, fit un fiasco complet à Naples. On avait trouvé généralement qu'il était absurde à l'administration de payer mille francs par soirée pour un reste de talent et un reste de voix, tandis qu'en ajoutant mille francs de plus on aurait pu avoir la Malibran, qui était le commencement de tout ce dont l'autre était la fin. En conséquence de ce raisonnement, une espèce de bande noire s'était attachée aux ruines de la Ronzi et la démolissait en sifflant chaque soir.

Dès lors, l'administration avait compris deux choses : la première, qu'il fallait obtenir de la nouvelle pensionnaire qu'elle réduisît de moitié le nombre de ses représentations, et les dégoûts qu'elle éprouvait chaque soir rendaient la négociation facile ; la deuxième, que c'était une mauvaise spéculation de soutenir un talent qui n'était pas adopté par un opéra, qui ne pouvait pas l'être. En conséquence, le rôle de la prima donna était passé des mains de la Ronzi dans celles de la Persiani, pour la voix de laquelle, du reste, il n'était pas écrit, celle-ci étant une soprano de la plus grande étendue. De là l'orage dont nous avons signalé l'existence.

Au reste, la troupe de Saint-Charles restait toujours la plus belle et la plus complète d'Italie : elle se composait de trois éléments musicaux nécessaires pour faire un tout : d'un ténor mezzo-carattero, d'une basse, d'un soprano. Par bonheur encore les trois éléments étaient aussi parfaits qu'on pouvait le désirer, et avaient noms : Duprez, Ronconi, Tacchinardi.

A cette époque, la France ne connaissait Duprez que vaguement : on parlait bien d'un grand artiste, d'un admirable chanteur qui parcourait l'Italie et commençait à imposer des conditions aux impresarii de Naples, de Milan et de Venise ; mais des qualités de sa voix on ne savait rien que ce qu'en disaient les journaux ou ce qu'en rapportaient les voyageurs. Quelques amateurs se rappelaient seulement avoir entendu chanter à l'Odéon un jeune élève de Choron, à la voix franche, sonore, étendue ; mais l'identité du grand chanteur était si problématique qu'on se demandait avec doute si c'était bien celui-là que les étudiants avaient sifflé qui était applaudi à cette heure par les dilettanti italiens. Deux ans après, Duprez vint à Paris, et débuta dans *Guillaume Tell*. Nous n'avons rien de plus à dire de ce roi du chant.

Ronconi était, à cette même époque, un jeune homme de vingt-trois à vingt-quatre ans, inconnu, je crois, en France, et qui se servait d'une magnifique voix de baryton que le ciel lui avait octroyée, sans se donner la peine d'en corriger les défauts ou d'en développer les qualités. Engagé par un entrepreneur qui le vendait trente mille francs et qui lui en donnait six, il puisait dans la modicité de son traitement une excellente excuse pour ne pas étudier, attendu, disait-il, que lorsqu'il étudiait on l'entendait, et que lorsqu'on l'entendait, il ne pouvait pas dire qu'il n'était pas chez lui. Depuis lors Ronconi, payé à sa valeur, a fait les progrès qu'il devait faire, et c'est aujourd'hui le premier baryton de l'Italie. »

Avec un père ténor, un frère baryton et un autre professeur de chant, Giorgio Ronconi constitue une belle famille de musiciens. C'est l'un des premiers barytons, à l'époque où ils étaient encore désignés sous le terme générique de *basse*. Donizetti l'appréciait beaucoup et composa pour lui les beaux rôles de trois *Maria* (*de Rudenz, Padilla, di Rohan*), aussi bien que de *Pia de' Tolomei* et *Il Campanello*, mais également les parties inhabituelles de personnages particuliers ou inattendus comme le poète Torquato Tasso ou le délirant Cardenio de *Il Furioso all'isola di San Domingo*. L'étendue de la voix de Ronconi lui permettait d'aborder également des rôles aujourd'hui assumés par des basses « réelles », comme le roi d'Angleterre Enrico Ottavo (*Anna Bolena*) et le duc de Ferrare Don Alfonso d'Este (*Lucrezia Borgia*). Il créa *Nabucco* de Verdi et excella dans les rôles de ce dernier, à la fois tournés vers les barytons du type « grand-seigneur » donizettien et marqués d'une véhémence toute verdienne, comme le roi d'Espagne Don Carlo (*Ernani*) et le doge Francesco Foscari (*I Due Foscari*).

Passée à la postérité comme créatrice de « Miss Lucia Ashton », ainsi que la nomme le livret de *Lucia di Lammermoor*, Fanny Tacchinardi Persiani est ainsi décrite par le bon Dumas :

« La Tacchinardi était une espèce de rossignol qui chante comme une autre parle : c'était madame Damoreau pour la méthode, avec une voix plus étendue et plus fraîche ; rien n'était comparable à la douceur de cet organe, jeune et pur, mais rarement dramatique. Du reste, talent intelligent au suprême degré, sans devenir jamais ni mélancolique ni passionné ; figure froide et jolie : c'était une brune qui chantait blond. La Tacchinardi, en épousant l'auteur d'*Inès de Castro*, est devenue la Persiani.

Voilà quels étaient les artistes chargés de représenter le poème de *Lara*. »



Fanny Tacchinardi-Persiani as Lucia in the first London production of Donizetti's 'Lucia di Lammermoor' (Her Majesty's Theatre, 5 April 1838): lithograph (1839) by Edward Morton

« La Tacchinardi », comme la nomme Dumas, avait épousé le compositeur Giuseppe Persiani dont les treize opéras fleurissent de 1826 à 1846, dans cette fabuleuse période romantique où il fallait compter avec Bellini, Donizetti, Pacini, Mercadante, les frères Ricci... On racontait à l'époque comme les compositeurs devant créer un nouvel opéra s'inquiétaient fort de l'éventuelle présence dans la saison lyrique, d'une œuvre de Persiani... La Signora Persiani avait en effet la réputation de se ménager dans tous les opéras pour mieux se donner et mettre en valeur les productions de son époux. Son œuvre la plus connue, *Ines de Castro* (1835) est aujourd'hui retrouvée et disponible en enregistrement. Curieusement, une ouverture encore rossinienne commence par étonner l'auditeur connaissant celles que par exemple un Donizetti composait à la même époque, notamment pour *Gemma di Vergy* ou *Marino Faliero*. Le reste, malheureusement pour Persiani (et pour son épouse qui, se réservant pour son mari risquait de desservir quelque chef-d'œuvre) fait montre d'une *manière de faire*, dans *l'air du temps* certes, mais impersonnelle, plus que d'un véritable génie dans l'inspiration.

Le titre de *Lara*, encore mystérieux pour nous, concerne l'opéra que notre ami le chimiste-compositeur, le comte de Ruolz, s'appête à faire créer au fameux Teatro San Carlo. L'état dans lequel Dumas le trouve à son arrivée à Naples nous est rapporté par le grand romancier : « Lorsque j'arrivai à Naples, l'ouvrage était en pleine répétition, c'est-à-dire qu'on l'avait mis à l'étude le 8 du mois de novembre, et qu'il devait passer le 19 dudit ; ce qui faisait onze répétitions en tout pour un ouvrage de premier ordre. Tous les opéras cependant ne se montent pas avec cette rapidité. Il y en a auxquels on accorde jusqu'à quinze et dix-huit répétitions. Mais cette fois il y avait ordre supérieur : la reine-mère s'était plainte de ne pas avoir cette année pour sa fête une nouveauté musicale, ce qui ne manque jamais d'arriver pour celle de son fils ou de sa fille ; et le roi de Naples, faisant droit à la plainte, avait ordonné qu'on jouerait l'opéra du Français pour faire honneur à l'anniversaire maternel : c'était une espèce de victime humaine sacrifiée à l'amour filial.

Aussi ne faut-il pas demander dans quel état je retrouvai mon pauvre compatriote. Il se regardait comme un homme condamné par le médecin, et qui n'a plus que sept à huit jours à vivre. Le fait est qu'en examinant sa position il n'y avait guère qu'un charlatan qui pût promettre de le sauver. J'essayai cependant de ces consolations banales qui ne consolent pas. Mais à tous mes arguments il répondait par une seule parole : *Grand gala ! mon ami, grand gala !* Je lui pris la main : il avait la fièvre ; je me retournai vers le chef d'orchestre, qui fumait avec un chibouque, et je lui dis en soupirant : il y a un commencement de délire.

- Non, non, dit Festa en ôtant gravement le tuyau d'ambre de sa bouche : il a parbleu raison, grand gala ! grand gala ! mon cher monsieur, grand gala !

J'allai alors vers Duprez, qui faisait dans un coin des boulettes avec de la cire d'une bougie, et je le regardai comme pour lui dire : Voyons, tout le monde n'est-il pas fou, ici ? Il comprit ma pantomime avec une rapidité qui aurait fait honneur à un Napolitain.

- Non, me dit-il en s'appliquant la boulette de cire sur le nez, non, ils ne sont pas fous. Vous ne savez pas ce que c'est que le grand gala, vous ?

Je sortis humblement. J'allai prendre un dictionnaire, je cherchai à la lettre G : je ne trouvai rien.

- Auriez-vous la bonté, dis-je en rentrant, de m'expliquer ce que veut dire *grand gala* ?

- Cela veut dire, répondit Duprez, qu'il y a ce jour-là dans la salle douze cents bougies qui vous aveuglent et dont la fumée prend les chanteurs à la gorge.

- Cela veut dire, continua le chef d'orchestre, qu'il faut jouer l'ouverture la toile levée, attendu que la cour ne peut pas attendre ; ce qui nuit infiniment au chœur d'introduction.

- Cela veut dire, termina Ruoltz, que toute la cour assiste à la représentation, et que le public ne peut applaudir que lorsque la cour applaudit, et la cour n'applaudit jamais.

- Diable ! diable ! dis-je, ne trouvant pas autre chose à répondre à cette triple explication. Et joignez à cela, ajoutai-je pour avoir l'air de ne pas rester court, que vous n'avez plus, je crois, que sept jours devant vous.
- Et que les musiciens n'ont pas encore répété l'ouverture, dit Ruoltz.
- Oh ! l'orchestre, cela ne m'inquiète pas, répondit Festa.
- Que les acteurs n'ont point encore répété ensemble, ajouta l'auteur.
- Oh ! les chanteurs, dit Duprez, ils iront toujours.
- Et je n'aurai jamais ni la force ni la patience de faire la dernière répétition.
- Eh bien ! mais ne suis-je pas là ? dit Donizetti en se levant. Ruoltz alla à lui et lui tendit la main.
- Oui, vous avez raison, j'ai trouvé de bons amis.
- Et, ce qui vaut mieux encore pour le succès, vous avez fait de la belle musique.
- Croyez-vous ? dit Ruoltz avec cet accent naïf et modeste qui lui est propre. Nous nous mîmes à rire.
- Allons à la répétition, dit Duprez.

En effet, tout se passa comme l'avaient prévu Festa, Duprez et Donizetti. L'orchestre joua l'ouverture à la première vue ; les chanteurs habitués à jouer ensemble, n'eurent qu'à se mettre en rapport pour s'entendre, et Ruoltz, mourant de fatigue, laissa le soin de ses trois dernières répétitions à l'auteur d'*Anna Bolena*. »

Précisément, sait-on que faisait « l'auteur d'*Anna Bolena* », c'est-à-dire Gaetano Donizetti, à Naples en ce mois de novembre 1835 ? Il venait tout simplement de donner son cinquantième opéra... « Et alors ? », pensera notre bon lecteur... Seulement faut-il préciser que cette œuvre devait se révéler comme le plus célèbre de ses opéras, la fameuse *Lucia di Lammermoor* ! La création triomphale avait eu lieu en ce même Teatro San Carlo, à peine deux mois auparavant, le 26 septembre 1835. Le grand voyageur autant que grand compositeur devait ensuite se rendre à Venise pour la création, triomphale elle-aussi, de son *Belisario*, le 4 février suivant.

Quant à Giovanni Emanuele Bidera, aujourd'hui connu pour être l'auteur de beaux livrets pour deux importants opéras Donizetti, *Gemma di Vergy* et *Marino Faliero*, c'est lui qui écrivit le poème, comme on disait alors, de l'opéra *Lara* dont les répétitions épuisent le pauvre comte de Ruolz.

On connaît *Le Corsaire* de Lord Byron, plusieurs fois mis en musique, et notamment par Giovanni Pacini et Giuseppe Verdi. *Lara* (1814) se présente comme la suite du *Corsaire*. Le héros reparaît dans le monde sous le nom de comte Lara, et fait part de ses doutes, introspections et douleurs bien romantiques qui passionnèrent les lecteurs de l'époque. Aimé Maillart (en 1864) et le belge Armand Marsick (en 1914), composèrent également un *Lara*. Le plus curieux demeure pourtant le fait que Donizetti eut un élève affectionné, Matteo Salvi, bergamasque comme lui et dont le nom passa à la postérité pour avoir terminé *Le Duc d'Albe*, et que ce dernier fit créer à la Scala en 1843, un *Lara* que Donizetti estima au point de recommander à tous ses amis de Bergame d'accourir l'entendre à Milan.

Nous retrouvons un Dumas apparemment sensibilisé par la qualité de la musique de son ami, dont il nous livre de précieux renseignements venant compléter son portrait moral...

« Je revins du théâtre fortement impressionné. J'avais cru assister à l'essai d'un écolier, je venais d'entendre une partition de maître. On se fait malgré soi une idée des œuvres par les hommes qui les produisent, et malheureusement on prend presque toujours de ces œuvres et de ces hommes l'opinion qu'ils en ont eux-mêmes. Or, Ruoltz était l'enfant le plus simple et le plus modeste que j'aie jamais vu. Depuis trois mois que nous nous connaissions, je ne l'avais jamais entendu dire du mal des autres ni, ce qui est plus étonnant encore pour un homme qui en est à son premier ouvrage, du bien de lui. J'ai trouvé en général beaucoup plus d'amour-

propre dans les jeunes gens qui n'ont encore rien fait que dans les hommes *arrivés*, et, qu'on me passe le paradoxe, je crois qu'il n'y a rien de tel que le succès pour guérir de l'orgueil. J'attendis donc, avec plus de confiance, le jour de la première représentation. Il arriva.

C'est une splendide chose que le théâtre Saint-Charles, jour de grand gala. Cette immense et sombre salle, triste pour un oeil français pendant les représentations ordinaires, prend, dans les occasions solennelles, un air de vie qui lui est communiqué par les faisceaux de bougies qui brûlent à chaque loge. Alors les femmes sont visibles, ce qui n'arrive pas les jours où la salle est mal éclairée. Ce n'est, certes, ni la toilette de l'opéra ni la Fashion des Bouffes ; mais c'est une profusion de diamants dont on n'a pas d'idée en France ; ce sont des yeux italiens qui pétillent comme des diamants, c'est toute la cour avec son costume d'apparat, c'est le peuple le plus bruyant de l'univers, sinon dans la plus belle, du moins dans la plus grande salle du monde.

Le soir, contre l'habitude des premières représentations, la salle était pleine. La foule italienne, tout opposée à la nôtre, n'affronte jamais une musique inconnue. Non ; à Naples surtout, où la vie est toute de bonheur, de plaisir, de sensation, on craint trop que l'ennui n'en ternisse quelques heures. Il faut à ces habitants du plus beau pays de la terre une vie comme leur ciel avec un soleil brûlant, comme leur mer avec des flots qui réfléchissent le soleil. Lorsqu'il est bien constaté que l'oeuvre est du premier mérite, lorsque la liste est faite des morceaux qu'on doit écouter et de ceux pendant lesquels on peut se mouvoir, oh ! alors on s'empresse, on s'encombre, on s'étouffe ; mais cette vogue ne commence qu'à la sixième ou huitième représentation. En France, on va au théâtre pour se montrer ; à Naples, on va à l'opéra pour jouir.

Quant aux claqueurs, il n'en est pas question : c'est une lèpre qui n'a pas encore rongé les beaux succès, c'est un ver qui n'a pas encore piqué les beaux fruits. L'auteur n'a de billets que ceux qu'il achète, de loges que celles qu'il loue. Auteurs et acteurs sont applaudis quand le parterre croit qu'ils méritent de l'être, les jours de grand gala exceptés, où, comme nous l'avons dit, l'opinion du public est subordonnée à l'opinion de la cour ; quand le roi n'y est pas, à celle de la reine ; quand la reine est absente, à celle de don Carlos, et ainsi de suite jusqu'au prince de Salerne.

A sept heures précises, des huissiers parurent dans les loges destinées à la famille royale. Au même instant la toile se leva, et l'ouverture fit entendre son premier coup d'archet.

Ce fut donc une chose perdue que l'ouverture, si belle qu'elle fût. Moi-même tout le premier, et malgré l'intérêt que je prenais à la pièce et à l'auteur, j'étais plus occupé de la cour que je ne connaissais pas, que de l'opéra qui commençait. Les aides de camp s'emparèrent de l'avant-scène ; la jeune reine, la reine-mère et le prince de Salerne prirent la loge suivante ; le roi et le prince Charles occupaient la troisième, et le comte de Syracuse, exilé dans la quatrième, conserva au théâtre la place isolée que sa disgrâce lui assignait à la cour.

L'ouverture, si peu écoutée qu'elle fût, parut bien disposer le public. L'ouverture d'un opéra est comme la préface d'un livre ; l'auteur y explique ses intentions, y indique ses personnages et y jette le prospectus de son talent. On reconnut dans celle de *Lara* une instrumentation vigoureuse et soutenue, plutôt allemande qu'italienne, des motifs neufs et suaves qu'on espéra retrouver dans le courant de la partition, enfin une connaissance approfondie du matériel de l'orchestre.

Dès les premiers morceaux, je m'aperçus de la différence qui existe entre l'orchestre de Saint-Charles et celui de l'Opéra de Paris, qui tous deux passent pour les premiers du monde. L'orchestre de Saint-Charles consent toujours à accompagner le chanteur et laisse pour ainsi dire flotter la voix sur l'instrument comme un liège sur l'eau ; il la soutient, s'élève et s'abaisse avec elle, mais ne la couvre jamais. En France, au contraire, le moindre triangle prétend avoir sa part des applaudissements, et alors, c'est la voix de l'artiste qui nage entre deux eaux. Aussi, à moins d'avoir dans le timbre une vigueur peu commune, est-il très rare que quelques

notes de chant bondissent hors du déluge d'harmonie qui les couvre ; et encore, comme les poissons-volants, qui ne peuvent se maintenir au-dessus de l'eau que tant que leurs ailes sont mouillées, à peine la voix redescend-elle dans le médium qu'on entend plus que l'instrumentation.

Un très beau duo entre Ronconi et la Persiani passa sans être remarqué. De temps en temps un général portait son lorgnon à ses yeux, examinait avec grand soin quelques dilettanti, puis appelait un aide de camp, et désignait tel ou tel individu au parquet ou dans les loges. L'aide de camp sortait aussitôt, reparaisait une minute après derrière le personnage désigné, lui disait deux mots, et alors celui-ci sortait et ne reparaisait plus. Je demandais ce que cela signifiait ; on me répondit que c'étaient des officiers qu'on envoyait aux arrêts pour être venus en bourgeois au théâtre. Du reste, la cour paraissait si occupée de l'application de la discipline, qu'elle n'avait pas encore pensé à donner ni aux musiciens ni aux acteurs un signe de sa présence ; par conséquent l'ouverture et les trois quarts du premier acte avaient passé déjà sans un applaudissement. Ruoltz crut son opéra tombé et se sauva. »

Dans les bras de Gaetano !

« Le second acte commença, les beautés allèrent croissant ; des flots d'harmonie se répandaient dans la salle : le public était haletant. C'était quelque chose de merveilleux à voir que cette puissance du génie qui pèse sur trois mille personnes qui se débattent et étouffent sous elle ; l'atmosphère avait presque cessé d'être respirable pour tous les hommes, autour desquels flottaient des vapeurs symphoniques chaudes comme ces bouffées d'air qui précèdent l'orage ; de temps en temps la belle voix de Duprez illuminait une situation comme un éclair qui passe. Enfin vint le morceau le plus remarquable de l'opéra : c'est une cavatine chantée par Lara au moment où, poursuivi par le tribunal, abandonné de ses amis, il en appelle à leur dévouement et maudit leur ingratitude. L'acteur sentait qu'après ce morceau tout était perdu ou sauvé ; aussi je ne crois pas que l'expression de la voix humaine ait jamais rendu avec plus de vérité l'abattement, la douleur et le mépris : toutes les respirations étaient suspendues, toutes les mains prêtes à battre, toutes les oreilles tendues vers la scène, tous les yeux fixés sur le roi. Le roi se retourna vers les acteurs, et au moment où Duprez jetait sa dernière note, déchirante comme un dernier soupir, Sa Majesté rapprocha ses deux mains. La salle jeta un seul grand cri : c'était la respiration qui revenait à trois mille personnes.

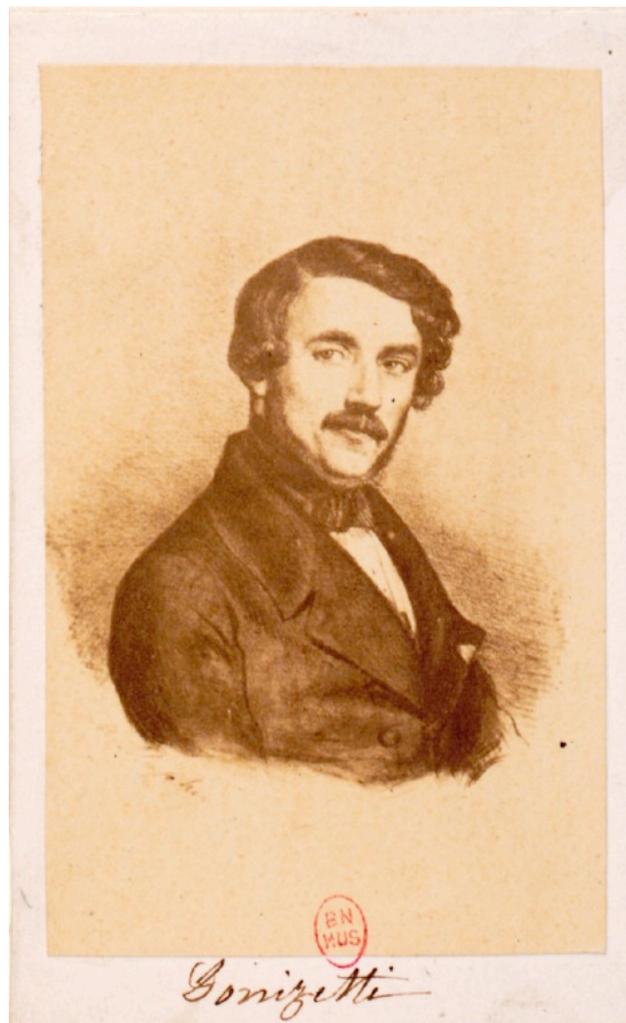
Le premier torrent d'applaudissements fut, comme d'habitude, reçu par l'acteur, qui salua ; mais aussitôt trois mille voix appelèrent l'auteur avec une unanimité électrique ; il n'y avait plus de rivalité nationale, il n'était plus question de savoir si le compositeur était Français ou Napolitain ; c'était un grand musicien, voilà tout. On voulait le voir, l'écraser d'applaudissements comme il avait écrasé le public d'émotions ; on voulait rendre ce que l'on avait reçu.

Duprez chercha l'auteur de tous les côtés et revint dire au public qu'il était disparu. Le public comprit la cause de cette fuite, et les applaudissements redoublèrent, Au bout d'un quart d'heure on reprit l'opéra.

Le dernier morceau était un rondo chanté par la Tacchinardi ; c'était quelque chose de déchirant comme expression. La maîtresse de Lara, après avoir essayé de le perdre par une fausse accusation, se traîne empoisonnée et mourante aux pieds de son amant en demandant grâce. La Malibran ou la Grisi, en pareille situation, se serait peu inquiétée de la voix, mais beaucoup du sentiment ; la Tacchinardi réussit par le moyen contraire ; elle fila des sons d'une telle pureté, fit jaillir des notes si fleuries, s'évanouit en roulades si difficiles, qu'une seconde fois le roi applaudit et que la salle suivit son exemple. Cette fois l'auteur était revenu : on l'avait retrouvé, je ne sais où, dans les bras de Donizetti, qui l'assistait à ses derniers moments.

Duprez le prit par une main, la Tacchinardi par l'autre, et on le traîna plutôt qu'on ne le conduisit sur la scène.

Quant à moi, qui, comme compatriote et comme camarade, par esprit national et par amitié, avais senti dans cette soirée mon coeur passer par toutes les émotions, et qui avais appelé ce triomphe de toute mon âme, je le vis s'accomplir avec une pitié profonde pour celui qui en était l'objet : c'est que je connaissais ce moment suprême et cette heure où l'on est porté par Satan sur la plus haute montagne et où l'on voit au-dessous de soi tous les royaumes de la terre ; c'est que je savais que de ce faite on n'a plus qu'à redescendre. Riche et heureux jusques alors, un homme venait tout à coup de changer son existence tranquille contre une vie d'émotions, sa douce obscurité contre la lumière dévorante du succès. Aucun changement physique ne s'était opéré en lui, et cependant cet homme n'était plus le même homme : il avait cessé de s'appartenir ; pour des applaudissements et des couronnes, il s'était vendu au public ; il était maintenant l'esclave d'un caprice, d'une mode, d'une cabale ; il allait sentir son nom arraché de sa personne comme un fruit de sa tige. Les mille voix de la publicité allaient le briser en morceaux, l'éparpiller sur le monde ; et maintenant, y voulût-il le reprendre, le cacher, l'éteindre dans la vie privée, cela n'était plus en son pouvoir, dût-il se briser d'émotions à trente-quatre ans ou se noyer de dégoût à soixante ; dût-il, comme Bellini, succomber avant d'avoir atteint toute sa splendeur, ou, comme Gros, disparaître après avoir survécu à la sienne. »



(Donizetti, d'après une lithographie d'Alophe)

Le bon lecteur, qui nous connaît, nous soupçonnera probablement de témoigner une tendre indulgence à l'égard de la personnalité de Gaetano Donizetti, mais c'est précisément en apprenant à connaître l'homme, sa noblesse d'esprit, sa grandeur d'âme avec cet trait de caractère typiquement romantique de regard auto-ironique sur soi, qui a provoqué sympathie et indulgence. D'autre part, le bon Dumas n'avait pas de raison d'embellir le tempérament de Donizetti, malgré l'admiration qu'il lui vouait. Elle se trouve du reste contenue dans ce billet que le grand romancier lui adresse avec une amicale déférence, en déposant chez le compositeur une partition de sa *Linda di Chamounix* :

« Mon cher Maestro,

Ecrivez-moi 4 mesures de *Linda di Chamounix* à l'endroit indiqué et recevez ma bénédiction
– Tout à vous

Alex. Dumas

On passera demain pour reprendre l'album. »

Donizetti quant à lui, montrera une aimable préoccupation lorsque, désolé d'être accouru trop tard chez Dumas afin de lui remettre des lettres de recommandation pour Gênes et Naples, il s'empressera de les envoyer à destination, afin qu'elles précèdent le grand romancier. Peut-on en vouloir à Dumas de n'en point parler, il est difficile de reconnaître l'aide d'autrui. L'amer Berlioz, malade de voir Donizetti représenté simultanément dans quatre théâtres parisiens, lancera bien dans les journaux des accusations fausses et qui feront rire tout le monde, expliquera le magnanime Donizetti dans ses lettres. Eh bien ce même Berlioz, piétinant toute dignité, aura le front de demander à Donizetti, alors Directeur impérial de la Musique à Vienne, des lettres de recommandations pour ce haut lieu musical.

Il existe maints exemples, risquons le pléonasme, de « mansuétude généreuse » de Donizetti, comme cette touchante lettre dans laquelle il se montre beau joueur avec Verdi qui l'a remplacé auprès d'une belle comtesse milanaise. Avec une pointe de regret toute romantique, mais une belle grandeur d'âme, il reconnaît que ses pantoufles sont désormais chaussées par quelqu'un digne d'admiration... Comme pour prouver ses dires, il se montrera particulièrement rempli de sollicitude lorsque, directeur de l'Opéra impérial de Vienne, il supervisera avec un bel engagement une production d'*Ernani*, au point que Verdi lui en saura gré dans une lettre qui existe encore.

La ruine

Laissons Gaetano Donizetti-au-grand-cœur à Naples, où lui-aussi devrait connaître d'autres douleurs humaines et musicales, pour retrouver le comte de Ruolz dans *Un Alchimiste au XIXe siècle*. Dumas revient en effet un peu sur la soirée de création de *Lara* : « J'ai dit cette soirée merveilleuse où Sa Majesté faillit, en oubliant d'applaudir, de faire tomber ce malheureux opéra, qui lui devait presque le jour, qu'il était menacé de perdre en naissant. J'ai constaté ce succès, qui s'inscrivit sur les fastes chromatiques de Naples comme un des grands succès qui eussent eu lieu depuis vingt-cinq ans.

Il est inutile de dire que Duprez avait été merveilleux, la Persiani adorable, et Ronconi parfait. Le jeune maestro était dans la joie de son âme ; il avait trouvé le véritable diamant, celui-là dont il avait en lui-même l'infaillible recette, et dont il pourrait renouveler la production autant de fois qu'il lui conviendrait d'en faire l'expérience, il le croyait du moins.

Ce fut sur ces entrefaites que je passai moi-même à Naples. J'allais, comme on le sait, en Sicile ; je proposai à mon ami de m'y accompagner : il eut le courage de s'arracher à son triomphe et démonter à bord de mon speronare.

Le surlendemain de notre départ, nous faillîmes faire naufrage ensemble. Au moment le plus critique, je lui exposai tous mes regrets de lui avoir fait quitter la terre.

— Vous avez raison, me dit-il en se frappant le front comme André Chénier : je serais désespéré de me noyer maintenant, j'avais là une idée d'opéra !...

Comme on le voit, mon pauvre ami était alors aussi enthousiaste de la musique qu'il l'avait été, deux ans auparavant, de l'alchimie. »

Bien plus qu'un naufrage, un autre état de fait aurait pu jeter une ombre sur leur amitié. Claude Schopp⁴, spécialiste de Dumas, nous rapporte en effet comme la célèbre cantatrice « Caroline Ungher s'est embarquée aussi, traînant son fiancé après elle ; une tempête complice, qui anéantit le vicomte de Ruolz, jette Caroline dans les bras d'Alexandre. Vénus encore une fois surgit du creux d'une vague. Le mariage avec le vicomte est rompu. » Ce danger aurait guetté l'infortuné fiancé dès l'arrivée de Dumas à Naples, comme l'écrit encore C. Schopp : Carolina Ungher « bien que sur le point d'épouser Henri du Ruolz-Montchal, consentirait à trahir le futur époux pour le nouvel arrivant ».

Apparemment, Dumas put encore nommer le comte de Ruolz de la belle expression qui suit : « Mon ami resta un mois en Sicile : en revenant à Naples, il reçut une lettre qui n'avait rien de particulier, qui avait la forme de toute lettre, où l'adresse était proprement écrite sur trois lignes, comme doit être écrite une adresse propre.

Il l'ouvrit nonchalamment, machinalement, comme on ouvre une lettre dont l'écriture nous est indifférente.

Cette lettre était d'un homme d'affaires, qui lui annonçait qu'il avait perdu toute sa fortune.

Peut-être croira-t-on que cette nouvelle porta un coup terrible au jeune maestro ? On se tromperait. D'abord mon ami est un de ces hommes au cœur fort, à l'épreuve de la joie et de la douleur. Il se contenta de sourire, et, jetant dédaigneusement la lettre sur son piano, où étaient entassées les partitions de Rossini, de Weber et de Mozart :

— C'est bien ! dit-il, je serai artiste.

Malheureusement, on n'est artiste en Italie qu'à la condition de mourir de faim. Donizetti a vendu tel de ses opéras douze ducats, et Rossini a donné tel de ses chefs-d'œuvre pour dix écus. On ne vit d'art qu'en France : mon ami revint donc à Paris.

Le bruit de son succès l'y avait précédé : la partie la plus fatigante du chemin théâtral était donc aplanie pour lui, il se trouva immédiatement en relation avec les artistes et les directeurs. Vers le même temps, j'étais de mon côté revenu aussi en France ; et peut-être avais-je contribué, par un ou deux articles dans la *Gazette musicale*, à faire connaître le jeune maestro, qui n'était pas du tout connu à cette époque ; la Persiani, qui n'avait encore d'autre réputation que d'être la fille de Tacchinardi, et Duprez, dont on n'avait gardé d'autre souvenir que celui qu'il avait laissé dans ses essais à l'Odéon. »

Le moment est venu de nous rendre à l'Opéra de Paris dont la situation *ténorile* (pour inventer un adjectif) nous est plaisamment décrite par Charles de Boigne⁵ : « La fortune de l'Opéra reposait dans le gosier de Nourrit : qu'un rhume survînt à Nourrit, et plus d'homme rouge à la livrée du roi portant sur son épaule la recette de la soirée et pliant sous le poids de l'énorme sacoche ! M. Duponchel se mit en chasse d'un ténor ; ténor, gibier philosophal, espèce de merle blanc, qu'un directeur ne rencontre pas deux fois dans sa vie ! ». Charles de Boigne

⁴ In : *Du bonheur clandestin*, préface à *Voyage en Calabre* de A. Dumas, Editions Complexe, coll. Le Regard littéraire, 1989.

⁵ Dans ses *Petits Mémoires de l'Opéra* (1857), chap. XI, page 125 :

<http://books.google.com/books?id=X4sGAAAAQAAJ&pg=PA124&lpg=PA125&ots=Wf7qu471z2&dq=lara+ruolz&hl=fr&ie=ISO-8859-1&output=html>

poursuit, nous révélant qui se trouvait là lorsqu'on apporta Duprez sur un plateau au directeur de l'Opéra : « Le mois de novembre et Duprez arrivèrent. Jour fut pris pour une audition ; il y avait là MM. Duponchel, Halévy et Ruolz, qui, à Naples, avait écrit *Lara* pour Duprez. L'enchanteur fit bientôt des siennes : au bout de quelques notes, son auditoire lui appartenait corps et âme. Ruolz, qui le connaissait de longue date, jouissait de la surprise générale. » Ainsi donc, notre ami le comte était introduit dans les hauts milieux musicaux parisiens et s'amusait de la stupeur de ceux qui découvraient les talents de Duprez ! Il faut dire que Duprez était célèbre en Italie, au point de susciter des polémiques. Donizetti lui avait composé sur mesure les beaux rôles du roi Enrico Secondo dans *Rosmonda d'Inghilterra* et Ugo d'Este dans sa *Parisina*.

Précisément, Donizetti dans *Parisina* (1833) compose un chant tellement vibrant et demandant une telle véhémence aux chanteurs -mais tout en élégance, selon le secret du compositeur !- que le public de la création se sépara en deux factions, favorables ou non à l'« urlo donizettiano ». Ce terme de « hurlement donizettien » désignait une manière de chant « *spinto* » ou « poussé », pour mieux traduire l'exacerbation des sentiments voulue par le Romantisme. D'ailleurs Rousseau écrivait, déjà en 1824, dans son *Dictionnaire de musique*, que « la musique française veut être *criée* ; c'est en cela que consiste sa plus grande expression ». Cette recherche d'expressivité en forçant la voix, notamment dans le registre aigu, et pour une plus grande expressivité dramatique, fut condamnée par le public étranger qui inventa l'expression péjorative de « Urlo alla francese » (hurlement à la française). En fait de *urlo donizettiano*, la tendre *Parisina* retentit délicatement à nos oreilles d'aujourd'hui, habituées non seulement au chant puissant déferlant sur l'orchestre déchaîné des compositeurs de la « Jeune Ecole », mais défaillant sous les *urli* de la musique *contemporaine*.

On peut avoir une idée des capacités extraordinaires de Duprez par les notes pratiquement hors d'atteinte que Donizetti lui écrivit. Lors de la première reprise moderne de *Parisina*, en 1964, le pourtant valeureux et sensible ténor Renato Cioni se vit couper sa grande cabalette du deuxième acte. Rétablie pour les autres productions, elle ne fut jamais chantée en son intégralité, ni par l'efficace Dalmacio Gonzales, ni par Jerome Pruett, compagnon de Montserrat Caballé dans un célèbre enregistrement pirate (1974). Il fallut attendre 2004 lorsque les finalistes de l'Académie de Chant de la Scala, dirigés par Leyla Gencer, nous offrirent une *Parisina* enfin complète, dans cet écrin idéal qu'est le Teatro Donizetti de Bergamo.

Où Alexandre Dumas faillit être librettiste

Après cette présentation de Duprez, voyons comment Dumas se préparait à être librettiste : « Peut-être me demandera-t-on ce que je faisais, moi profane, au milieu des compositeurs, des exécutants et des dilettanti qui composent la liste des rédacteurs attachés au journal de mon ami Maurice Schlesinger. J'y étais entré pour rendre compte du Théâtre-Français, qui m'avait paru mériter une attention particulière et une critique spéciale comme théâtre chantant.

J'étais donc de retour à Paris, où je suivais mes répétitions de *Don Juan de Marana*, lorsque je vis entrer un beau matin, chez moi, mon maestro et Nourrit.

Ils venaient me demander de faire pour l'Opéra un poème dont mon ami devait composer la musique, et dont Nourrit devait chanter le principal rôle.

C'était à peu près la dixième fois qu'on venait me faire une proposition pareille pour l'Opéra ; jamais une proposition de ce genre n'avait pu avoir la moindre suite.

M. Véron, il faut lui rendre justice, est le premier à qui il soit venu l'idée de me demander un poème pour l'Opéra. Seulement il l'avait compliqué d'une petite difficulté : nous devions à nous deux, Scribe et moi, faire un poème pour Meyerbeer.

Rien ne paraissait plus simple au premier abord. Nous étions amis tous trois depuis plusieurs années. À la première entrevue, nous tombâmes d'accord du sujet. Au bout de huit jours, nous l'avions envisagé chacun d'un point de vue si parfaitement opposé, que nous étions à peu près brouillés avec Scribe, et que nous avions manqué nous couper la gorge avec Meyerbeer.

Je me hâte d'ajouter que, depuis qu'il n'est plus question d'opéra entre nous, nous sommes redevenus les meilleurs amis du monde.

Au premier abord, j'eus la crainte que même chose arrivât entre mon ami Nourrit et moi. Je leur exposai mes terreurs à cet endroit et l'antécédent sur lequel elles reposaient. Ils me rassurèrent tous deux en me déclarant qu'ils me laissaient parfaitement libre du choix et de l'exécution du sujet, bien entendu que de mon côté je m'astreindrais à la coupe habituelle des opéras en trois actes.

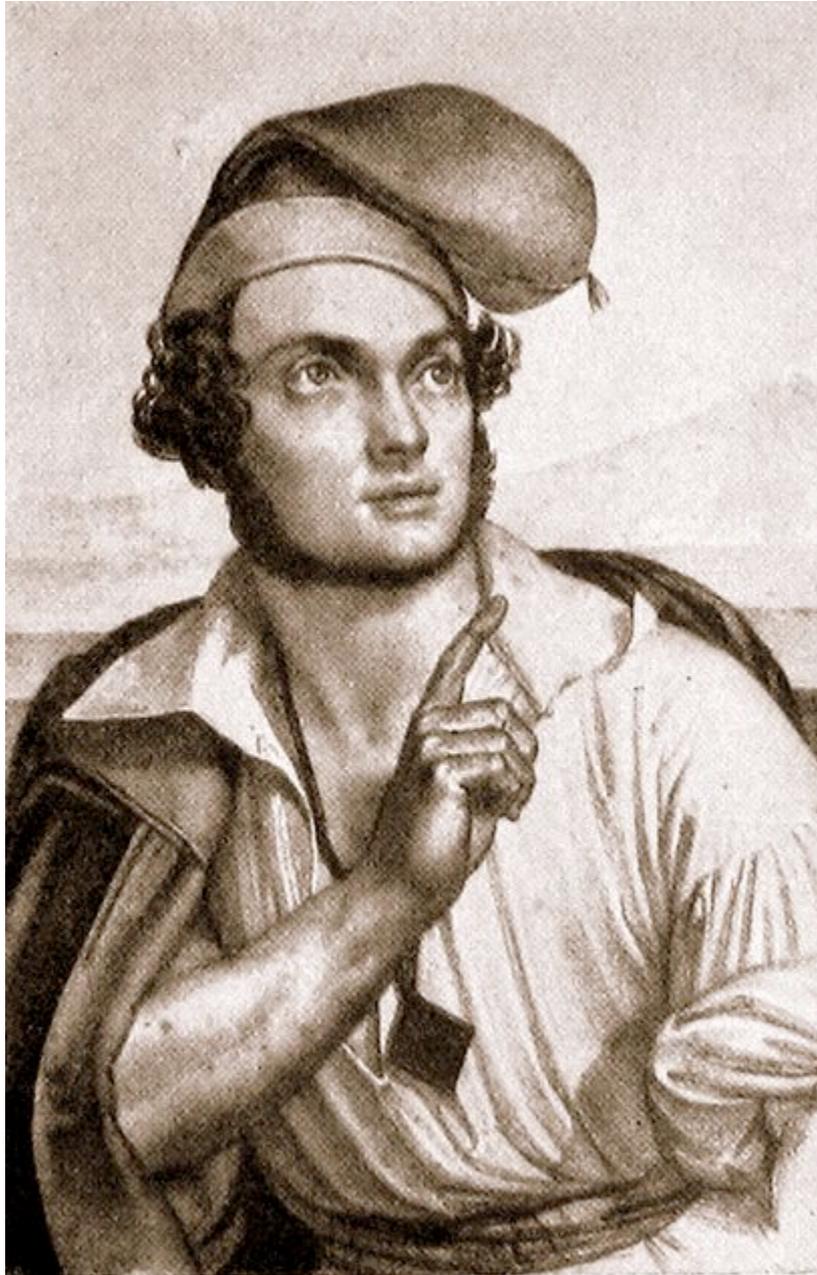
Je fis deux actes, à la grande satisfaction du maestro et de Nourrit. Le maestro faisait sa musique à mesure que je faisais mes vers, et Nourrit la chantait. Pauvre Nourrit !

On annonça les débuts de Duprez. On se rappelle le succès immense de cet admirable chanteur dans *Guillaume Tell*. »

Le récit de ce « succès immense », expression non exagérée, vaut la peine d'être cité, tel que nous le donne J. d'Ortigue : « Enfin le grand jour, le 17 avril 1837, arrive. Le petit nombre de critiques et d'amateurs qui avaient entendu le virtuose dans une soirée donnée par M. Duponchel osaient à peine se permettre une opinion sur le résultat d'une représentation qui devait être décisive. Le public est parfois si incompréhensible ! Les souvenirs de Nourrit étaient encore si vivants ! jamais nous ne vîmes la salle de l'Opéra plus agitée, plus impatiente, pins passionnée. L'ouverture, l'introduction, la romance, tous les morceaux admirables qui précèdent le duo de Guillaume Tell et d'Arnold furent à peine écoutés ; mais lorsque le duo commença, lorsque le débutant articula de sa voix pleine, sonore et pénétrante, la délicieuse phrase : *O Mathilde, idole de mon âme*, toutes les respirations restèrent suspendues, et la période à peine terminée, la salle retentit des plus vives acclamations ; toutes les parties de ce rôle d'Arnold furent pour le chanteur autant d'occasions de triomphe. C'était une nouvelle création de ce rôle, si bien créé par Nourrit. »⁶

⁶ *Dictionnaire de la Conversation et de la Lecture. Inventaire raisonné des notions générales les plus indispensables à tous, par une société de savants et de gens de lettres* sous la direction de W. Duckett, Paris, Firmin Didot, 1861-1882.

« Nourrit, reprend précisément Dumas, à qui le champ était ouvert, n'osa pas soutenir la concurrence, et partit pour Naples, qu'il trouva encore toute retentissante des mélodieuses vibrations de la voix que nous applaudissions à Paris. On sait le reste. »



(Gilbert Duprez)

« *Le reste* », comme l'écrit Dumas avec un sous-entendu de malheur, est la triste fin d'Adolphe Nourrit. Le grand ténor se révéla dépassé par la vogue rencontrée par Duprez représentant « la » nouvelle façon de chanter, avec ces fameuses notes aiguës de poitrine, si impressionnantes. Nous retrouvons Donizetti à Venise, *tombant* lui-même sur un Nourrit perturbé au point que le compositeur l'emmène à Naples avec lui, s'engageant à lui faire

http://books.google.com/books?id=H8EFAAAAQAAJ&pg=PA195&lpg=PA195&dq=lara+ruolz&source=web&ots=MZUPnJC1os&sig=AsUh4SZbV1M_MMonQFJ6YZQSkzo

évoluer sa technique de chant, mais encore à lui composer un opéra sur mesure. Ce devait être *Poliuto*, malheureusement interdit par la censure, et comme pour atténuer la responsabilité de ce redoutable organisme, on parla de dépression pour le pauvre Nourrit : il se jeta du balcon de son hôtel napolitain.

Donizetti, lassé et amer, quitte Naples ayant interdit son *Poliuto* en tant que sujet « trop sacré » et accepte finalement les invitations parisiennes. Son *Roberto Devereux* triomphe au Théâtre-Italien, à la fin de 1838, puis c'est le tour de *L'Elisir d'amore*. Il remanie ensuite *Poliuto* en grand-opéra à la française, *Les Martyrs*, mais doit patienter car Monsieur Halévy ne se décide pas à remettre sa partition de son opéra *Le Drapier*... Il commence la composition d'un nouveau grand-opéra *Le Duc d'Albe*, fait plaisir à la direction en faillite du Théâtre de la Renaissance en adaptant *Lucia di Lammermoor* aux petits moyens du lieu. Il conçoit pour la même Renaissance, *La Fiancée du Tyrol*, révision de *Il Furioso all'isola di San Domingo*, ainsi que *L'Ange de Nisida*... L'air de rien, l'infatigable compositeur, autant que le Comte de Ruolz était inlassable physicien-chercheur, écrit : « En attendant, ayant fait, instrumenté et consigné un petit opéra à l'*Opéra-Comique* », alors qu'il parle du chef-d'œuvre *La Fille du régiment* ! Quelle riche année que cette 1839 devant s'achever par la création de *Oberto conte di San Bonifacio*, premier opéra d'un inconnu nommé Giuseppe Verdi.

L'ami Donizetti, nous l'avons vu, était tellement *immergé* dans la vie musicale parisienne, qu'il assita en toute probabilité à la création de *La Vendetta*... mais cette fois, le bon Henri de Ruolz n'éprouva peut-être pas le besoin de se jeter dans ses bras !

Revenons à Dumas, qui conclut tristement : « Hélas ! j'ai porté malheur aux deux hommes pour lesquels j'ai fait des opéras. Avis à ceux qui auraient l'indiscrétion de m'en venir demander encore. *Les Brigands romains* (tel était le titre de mon poème) ont précédé de six mois à peine la mort de Nourrit.

Deux ans après avoir fait la musique de *Piquillo*, Monpou était mort.

Mais, au moins, de Monpou il reste quelque chose : il reste les *Deux Reines*, il reste une foule de chants devenus populaires à force de poésie musicale, si l'on peut dire cela.

Mais du chanteur que reste-t-il ? un son évanoui, une note éteinte, quelque chose comme le bruit que fait la corde d'un luth en se brisant.

Force nous fut donc d'interrompre notre travail ; mon ami recourut à un autre poète plus influent que moi à l'Académie royale de Musique.

On le fit attendre un an, ce qui est peu de chose.

Puis, au bout d'un an, il fut joué par Duprez, Massol, Levasseur et madame Dorus, je crois.

Aussi le succès fut-il au moins aussi grand rue Lepelletier qu'il l'avait été rue de Tolède. »

La Vendetta, un opéra au milieu des éprouvettes

L'ami Dumas ne nous renseigne guère sur le nouvel opéra du comte de Ruolz, *La Vendetta*, créé le 11 septembre 1839 à l'Opéra de Paris, aussi avons-nous recours aux documents d'époque, assez nombreux en fait... Signalons d'abord un écho favorable du succès napolitain en ce concert de 1836 comportant un extrait de *Lara*. Le chroniqueur Marc Le Goupils écrit en effet dans la *Revue de Paris*⁷ : « l'air et le chœur, fragments de l'opéra de *Lara*, qu'un jeune compositeur, M. de Ruolz, a fait représenter l'été dernier à Naples avec un brillant succès. Tout en se renfermant dans les conditions de l'école italienne, pour ce qui est de la phraséologie et du chant, M. de Ruolz a su donner à son instrumentation une couleur chaude, une expression vigoureuse, une vie particulière. L'air qui a été chanté avec tant de sentiment par Nourrit, est bien propre à faire naître l'attendrissement ; il nous a surtout fait regretter que le fragment ait été aussi court. Le public parisien a quelque chose à envier au public de Naples. »

Désormais tout proche de la création de *La Vendetta*, voici comment se présentait le comte de Ruolz, selon Charles Maurice⁸ : « Je viens de recevoir la visite du Compositeur de *La Vendetta*, dont l'Opéra doit donner après-demain la première représentation. Sa manière de présenter, le ton simple et digne de son langage, ne peuvent que faire désirer le succès de son œuvre. Les motifs sur lesquels il appuie son envie de réussir sont intéressants. M. de Ruolz fera certainement quelque chose. (9 septembre 1839.) »

Il ne faut pas compter sur le fameux mais radical Fétis pour nous en apprendre un peu plus sur ce « *quelque chose* ». Sa courte biographie du pauvre comte de Ruolz commence mal, pour ainsi dire, par une expression qui, à notre sens, gâte tout et que nous reportons en italiques : « *Amateur de musique* et compositeur, né en Allemagne, vers 1810, reçut des leçons d'harmonie et de composition de Reicha, à Paris. Il vécut à Naples, où il écrivit l'opéra romantique intitulé *Lara*, qui fut représenté au théâtre du *Fondo* [sic]. Quelques morceaux de cet ouvrage furent publiés à Milan, chez Ricordi, avec accompagnement de piano. De retour à Paris, M. de Ruolz donna à l'Opéra *La Vendetta*, ouvrage en 3 actes, qui n'eut qu'un petit nombre de représentations en 1839. En 1840, cet opéra fut réduit en deux actes, mais ne réussit pas mieux sous cette forme. La facture de l'ouvrage était inhabile, les idées médiocres, et l'instrumentation décolorée⁹ ». Voilà qui règle le sort de cette pauvre *Vendetta*... qui plus est, production d'un « amateur de musique » avant d'être compositeur !

La critique du grand Théophile Gautier nous en apprend un peu plus :

« 23 septembre. OPERA. *La Vendetta*. - Tout le monde a lu le *Matteo Falcone* de M. Mérimée : *La Vendetta* repose entièrement sur cette donnée ; seulement, MM. Léon*** et Adolphe*** [Pillet et Vannois] (que leur livret leur soit léger !) ont considérablement adouci la férocité primitive de la nouvelle.

⁷ <http://books.google.com/books?id=VTwVwX2tgfQC&pg=RA1-PA136&lpg=RA1-PA136&dq=lara+ruolz&source=web&ots=r8PjrwmuC&sig=d7vxdYeBEhoLJlrLybopyexOLzi>

⁸ Dans son *Histoire anecdotique du théâtre, de la littérature et de diverses impressions contemporaines, tirée du coffre d'un journaliste, avec sa vie à tort et à travers*.

<http://books.google.com/books?id=VIMGAAAQAQAJ&pg=PA189&lpg=PA189&dq=Charles+Maurice+ruolz&source=web&ots=QQmPhiz5sN&sig=tJbRJeF0bER7-86je8jCx8nYFrE>

⁹ François-Joseph Fétis : *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, 1834-1835 (2e éd. : Paris, Firmin-Didot, 1860).

<http://books.google.com/books?id=peEgIv-GbeUC&pg=RA1-PA352&lpg=RA1-PA352&dq=lara+ruolz&source=web&ots=TFxCmGgMGZ&sig=DUUarOcqOq0T2UIMhhh9csE23RU>

L'auteur de la musique, M. Henri de Ruolz, était déjà connu par une scène de *Lara*, qui renfermait des morceaux très remarquables. Cette œuvre, si notre mémoire n'est pas infidèle, a été jouée avec assez de succès à Naples, il y a quelques années. Elle indiquait chez M. de Ruolz un sentiment vrai des situations dramatiques. *La Vendetta* tient amplement les promesses de *Lara* : M. de Ruolz conserve un juste milieu entre l'école italienne et l'école allemande ; il penche cependant plus vers Rossini que Meyerbeer, ce dont nous le félicitons, malgré toute l'admiration que nous ressentons pour ce dernier. M. de Ruolz sait très bien conduire les voix, mérite trop négligé maintenant que la mélodie est sacrifiée à l'harmonie et le chanteur à l'orchestre. La partition de *La Vendetta* est travaillée avec beaucoup de soin et lutte énergiquement contre un poème malheureux. Le style est sévère, simple et dégagé de toute recherche de mauvais goût : on y désirerait seulement plus d'originalité et de nouveauté, quelque chose de plus vif et de plus saisissant.

Duprez, qui remplissait le rôle de Paolo, paraissait fatigué et ne donnait qu'avec peine les notes de tête. C'est Massol qui a eu les honneurs de la soirée.¹⁰ »

Charles-Louis Lesur, dans son *Annuaire historique universel*, nous dit beaucoup à propos du style musical du Comte de Ruolz. Il commence son long article par un résumé consistant et critique de l'intrigue, offrant l'intérêt de montrer comme celle-ci s'écarte du dénouement horrible imaginé par Mérimée dans la nouvelle inspiratrice du livret.

« Académie royale de musique. — Première représentation de *La Vendetta*, opéra en trois actes, paroles de MM. Léon et Adolphe, musique de M. Henri de Ruolz, décors de MM. Philastre et Cambon. — Ce livret, tiré d'une nouvelle de M. Mérimée, offrait, en dépit et peut-être à cause de sa tournure mélodramatique, des situations favorables au compositeur. Elles sont peu variées cependant et devaient donner à la musique une teinte uniforme qu'il était très difficile d'éviter. La scène se passe en Corse. Un jeune homme de la famille des Spallagi a vu dans son enfance sa chaumière incendiée, son père tué et sa sœur au berceau enlevée. Dès lors l'idée de *la vendetta* n'a fait que grandir avec lui ; il a vingt ans à peine, et déjà il vient d'abattre un de ses ennemis. Blessé lui-même cependant, et poursuivi de rochers en rochers par des soldats, il vient se réfugier dans une maison inconnue, dont le maître est absent à cette heure. Paolo et Flora, qu'il prend pour le fils et la fille de son hôte, l'eutourent de tous les soins de l'antique hospitalité. Ils n'osent le questionner sur sa blessure, ni sur la cause des poursuites dont il est l'objet : mais quelques mots qu'il laisse échapper apprennent à Flora et son isolement et la catastrophe qui le priva de sa famille. Une douloureuse sympathie rend, à cet aveu, Flora plus attentive aux paroles du fugitif. Elle aussi, dès l'enfance, fut privée de ses parents ; ceux de Paolo l'ont recueillie, et Paolo n'est point son frère, mais son fiancé. Spallagi, guidé par un espoir qu'il n'ose s'avouer à lui même, questionne en secret Flora sur tout ce que sa mémoire lui rappelle de ses premières années. Mais ces fréquents entretiens commencent à déplaire à Paolo ; la jalousie peu à peu s'empare de son âme corse ; d'horribles tentations l'agitent ; il s'éloigne pour n'y pas succomber. Son père revient alors. Informé de la présence du fugitif dans sa maison, le vieillard demande à le voir.

Quelques mots sont à peine échangés qu'ils se reconnaissent ! La haine et le sang sont entre eux. — Tu es Spallagi, le fils de l'assassin de mon frère ! — Matteo Falcone ! l'un des meurtriers de mon père ! — Spallagi sera sauvé néanmoins, les saintes lois de l'hospitalité ne seront pas violées, et plus tard *la vendetta* reprendra ses droits. Falcone va faire, en frémissant, de lointains préparatifs pour la fuite de son ennemi. Il vient de partir quand Paolo accourt avertir et cacher le proscrit ; les soldats approchent, on les voit sur les hauteurs

¹⁰ *L'Art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* (1858-59)

http://books.google.com/books?id=8Mc6xxhbE_QC&pg=PA300&lpg=PA300&ots=g_pPJzTMgc&dq=Lara+Ruolz&hl=fr&ie=ISO-8859-1&output=html&sig=dqXOkOJjukI3sdpAHyZ-hAXhxUs

voisine. Déjà la troupe entière entoure la maison. Le capitaine, après avoir inutilement tenté de séduire Paolo et Flora pour obtenir d'eux le secret de la retraite de Spallagi, et convaincu qu'ils la connaissent, prend le parti de rester en observation en gardant toutes les avenues ; Flora parvient pourtant adroitement à réunir les soldats dans le jardin, où elle compte les enivrer. Pendant qu'elle leur verse à boire, Paolo va chercher Spallagi, l'entraîne rapidement hors de la maison et l'engage à profiter de ce moment pour fuir ; le sentier de la montagne est libre. Spallagi refuse de s'éloigner avant d'avoir eu avec Flora un dernier entretien ; à cette déclaration inattendue, Paolo ne doute plus :

Spallagi est son rival : il aime et il est aimé. « Partiras-tu ? lui cria-t-il en fureur. — Non ! — Par l'enfer que j'atteste, tu partiras ! Voilà tes compagnons.

A moi, soldats ! et les soldats jetant à Paolo les cent écus d'or, récompense du traître, prononcent le nom de Spallagi et tirent le malheureux amant de sa fatale erreur : Spallagi est le frère de Flora.

A son retour, Falcone, ignorant le crime de Paolo, demande le proscrit : « Où est-il ? — Livré, répondent les montagnards corses, dont la foule indignée entre en tumulte, livré par ton fils ! Regarde, voilà le prix du sang ! »

Sans hésiter le terrible vieillard congédie l'assistance, ordonne à son fils de se préparer à la mort, saisit sa carabine et va le tuer, quand Spallagi reparait, on ne sait trop pourquoi ni comment, se jette au devant du nouveau Brutus et obtient non seulement la grâce de Paolo, mais l'amitié de Falcone. Puis tout le monde s'embrasse et la toile tombe. On voit, à part ce dénouement qui ne se comprend guère, que cette pièce est simple autant que dramatique. Malheureusement, elle donne lieu à une telle multitude d'accents énergiques ou violents, qu'il en résulte une fatigue extrême pour l'auditoire autant que pour les chanteurs.

Oubliez le vide du second acte, la fadeur cavalière des amours de Gamba ; la teinte indéfinie du caractère de Flora ; l'inutilité des couplets pauvrement chantés par Alizard, et d'une espèce de ballet, mal amenés, mal cousus à l'action ; il restera, dans les deux autres actes, une fable conçue forte, théâtrale, intéressante, progressive, disposée lyrique, riche de situations. Celle où Matteo, apprenant le nom de son nouvel hôte, saisit l'arme meurtrière ; puis, mémoratif des devoirs qu'impose l'hospitalité, offre de favoriser sa fuite ; où, instruit du crime d'un fils, il s'établit juge suprême, prononce, va exécuter la sentence, participe du drame élevé, hardi d'effets. »

Charles-Louis Lesur commente ensuite le style musical du comte de Ruolz, précieux témoignage concernant une musique que nous ne pouvons entendre.

« Peu connu encore, parmi nous, M. de Ruolz, dont une œuvre importante (*Lara*) avait révélé à l'Italie le jeune et mâle talent, essaye aujourd'hui, pour la première fois, le suffrage le plus glorieux, le plus envié des grands artistes, celui d'un public français, et du public de la capitale. Autant qu'on peut en juger par une seule audition, et loin de prétendre formuler ici une opinion définitive, tranchante, la manière du maestro a paru aride, sèche ; elle fatigue et n'émeut pas. Sa phrase arrive dure, travaillée jusqu'à l'effort. On voit partout la science interrogée, tourmentée, uniforme ; des oppositions de voix au lieu de beaux effets de chant ; des motifs spirituels, rarement. L'auteur affecte parfois l'ampleur, et demeure froid, guindé. Mais ces défauts, palpables, surtout dans le second acte presque entier, dans certains ensembles, disparaissent effacés, lorsqu'on entend, au premier acte, le duo où Matteo indique à Spallagi le lieu du rendez-vous, l'heure du départ, morceau d'une riche entente théâtrale ; au troisième acte, le chœur plein d'énergie des amis de Spallagi, frappant de réprobation le dénonciateur ; l'air de Flora, avec chœur, avant le réveil de Paolo, le duo qui suit : *Je suis encor digne de toi* ; la scène du père et du fils, quand Matteo, armé, dicte l'arrêt ; repousse les prières du coupable ; enfin, tout ce qui appartient à cet acte, œuvre à part, garantit de l'avenir brillant de M. de Ruolz. Là, on doit aussi en convenir, les auteurs du poème ont merveilleusement aidé le musicien, en plaçant épars, accumulés sous sa lyre, tant de passions,

de sentiments divers. La situation entraîne tellement, qu'il aurait fallu être bien peu maître de son art pour ne point plaire à l'imagination et émouvoir les sens. Duprez (Paolo), admirable de suavité, de chaleur, de pathétique, prodigue trop les éclats de voix. Mademoiselle Nathan (Flora) ne fait point de progrès ; virtuose agréable, et faible comédienne. Massol (Spallagi) aspire trop à produire de l'effet, dépasse le but : il vaudrait mieux l'atteindre. Levasseur (Matteo) a une voix magnifique, mais timide ; ramène dans tous ses rôles, la manière, l'expression sataniques qui lui réussirent si bien dans *Robert le diable*. Il serait temps peut-être d'y renoncer. Nous déférons pareille observation au goût éclairé de l'artiste. Monté avec ce soin parfait, cette exactitude des moindres détails, celle connaissance des effets que le premier M. Duponchel a appliqués à notre grande scène lyrique, l'opéra nouveau fournira une longue carrière et nous reposera des cinq actes.¹¹ »

**« Ruolz = Donizetti / Meyerbeer + Weber »,
une formule imprévue par le chimiste-compositeur !**

Le chroniqueur de la *Revue de Paris*, Marc Le Goupils, ne se montre pas aussi enthousiaste à l'égard de *La Vendetta*, qui semble ne plus posséder les charmes de l'extrait de *Lara*. Il commence par déplorer de façon plaisante que « Tous les ans, à pareille époque, l'Opéra donne, en attendant l'hiver, une partition sacrifiée d'avance, et pour laquelle il est convenu qu'on ne fait ni frais de costumes, ni frais de décors, ni frais d'annonces. Cela se passe entre amis, sans que le public intervienne, presque à l'insu de l'administration qui, pourvu que vous vouliez bien vous contenter de choisir dans les oripeaux [!] qu'elle a en magasin, vous laisse parfaitement libre et va se promener à cheval. »

Après le *Benvenuto Cellini* de Berlioz, voici que *La Vendetta* fait les frais de l'absence de frais, précisément ! ce qui est indigne « d'un théâtre qui reçoit des subventions énormes » (déjà à l'époque), note l'auteur, avant de poursuivre plus précisément au sujet du comte de Ruolz : « En général la musique de M. de Ruolz manque de caractère. Ce n'est pas qu'on n'y rencontre çà et là certaines inspirations mélodieuses, ou que l'on puisse dire que le travail instrumental est faible ou négligé. Au besoin, on pourrait citer dans *La Vendetta* plus d'une phrase heureusement trouvée, et de fort habiles combinaisons d'orchestre. Le tort de M. de Ruolz, c'est de paraître incertain, irrésolu entre les différents systèmes, d'avoir l'air de ne pas trop savoir ce qu'il veut, de manquer de conviction et de parti pris. Rien ne rehausse cette musique, ni la mélodie ni l'instrumentation, et pourtant ces deux éléments sont bien loin de manquer tout à fait. Harmonie et mélodie, il y a de tout un peu, mais trop peu. M. de Ruolz n'est pas assez mélodiste pour pouvoir se passer de l'instrumentation ; et d'un autre côté, son instrumentation n'a pour elle ni les richesses profondes ni les détails curieux qui font qu'on oublie la mélodie, si toutefois la mélodie puisse être oubliée. Au moment où M. de Ruolz a l'air de s'abandonner le plus volontiers à la musique italienne, à ce rythme facile, à cette phrase agréable et chantante que tous retiennent, vous le voyez froncer le sourcil et rassembler les instrumentst de son orchestre comme autant de nuages pour la tempête qu'il médite, et le voilà en Allemagne. M. de Ruolz quitte à chaque instant Donizetti pour Meyerbeer, Meyerbeer pour Donizetti. La plupart du temps, son morceau finit sans qu'il se soit décidé entre les deux maîtres, objets de son imitation. Il n'y a guère qu'un seul moment dans *La Vendetta* où cette transition, adroitement ménagée, produise un bon effet : c'est le chœur des

¹¹ Charles-Louis Lesur, *Annuaire historique universel*, 1840.

<http://books.google.com/books?id=jzcNAAAAYAAJ&pg=RA4-PA195&lpg=RA4PA195&ots=-P8S5PJNV&dq=%22la+vendetta%22+ruolz&hl=fr&ie=ISO-8859-1&output=html>

soldats au second acte, excellente inspiration du reste. On dirait une idée de Donizetti plaquée sur des accords de Weber. [Autrement dit, et pour résumer, le bon de Ruolz est génial quand il nous cuisine un délicieux vol-au-vent à la Donizetti-Weber] L'adagio que chante Duprez au troisième acte a de l'expression ; malheureusement, la mélodie rappelle une romance que la Malibran disait à ravir et qui a pour titre : *Le Bouquet de bal*. Le rôle de Paolo, dans *La Vendetta*, bien qu'il soit écrit pour Duprez, ne donne au grand chanteur aucune occasion d'être applaudi avec cet enthousiasme que le public lui prodiguait autrefois. Duprez, dans *La Vendetta*, ne produit aucun effet. Il y a deux ans, on aurait dit que la faute en était à M. de 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 M. Massol domine la voix de Duprez ; il chante à plein gosier, à tue-tête ; si la mesure et l'intonation n'existaient pas, s'il n'y avait, en musique, que le son, M. Massol serait, à coup sûr, un plus grand chanteur que Rubini. Mlle. Nathan joue et chante le rôle de Flora avec l'inexpérience d'une jeune fille à ses premiers débuts, et la voix déjà fatiguée d'une cantatrice émérite.¹² »

Poursuivant la curieuse comparaison de Ruolz-Donizetti, la *Revue des Deux-Mondes* écrit : « La partition de M. de Ruolz se distingue par de louables qualités qui font bien présumer pour l'avenir du jeune musicien. La mélodie, bien qu'elle ne soit pas toujours d'une extrême originalité, a souvent de la verve et de la franchise, et son instrumentation est traitée avec soin. Ce qui manque à l'auteur de la *Vendetta*, c'est la science de la mise en œuvre, l'expérience de l'art ou du métier, comme on voudra. Ainsi nous aimerions plus de variété dans les rythmes de concision dans les formes, coupées, pour la plupart, sur les patrons de Donizetti. M. de Ruolz donne à tous ses morceaux des dimensions égales, et se laisse aller, avec trop de complaisance, à ce penchant des jeunes musiciens, de développer outre mesure et de vouloir à toute force donner de l'importance à des parties sur lesquelles on doit passer rapidement. Il faut que M. de Ruolz se défie aussi de cette tendance qui le porte à traiter un morceau en dehors des conditions du poème pour lequel il écrit, défaut que l'auteur de la *Vendetta* tient de l'école italienne nouvelle, et surtout de Donizetti, dont M. de Ruolz se rapproche pour la mélodie, comme d'une autre part, dans l'instrumentation, on sent qu'il incline vers M. Halévy. M. de Ruolz écrit ses duos, ses airs et ses trios pour l'acquit de sa conscience beaucoup plus que pour la situation qu'il a sous les yeux, et qu'il s'agit de rendre. Il est vrai que M. de Ruolz pourrait, à bon droit, rejeter la faute sur ses poètes, et dire que s'il a procédé de cette façon, c'est que son sujet ne lui inspirait rien de mieux. En pareil cas, l'excuse serait fort admissible. Quoi qu'il en soit, le succès que M. de Ruolz vient d'obtenir est d'autant plus estimable, qu'il ne le doit qu'à lui seul.¹³ »

Le comte ne se désintéressera pas de sa dernière création, puisqu'il va la remanier pour une reprise, substituant un morceau à un autre, et réécrivant peut-être le rôle de Paolo pour un soprano... si ce n'est là une erreur du chroniqueur Joseph-Marie Quérard : « M. Henri de Ruolz n'en est pas précisément à son début. Il y a eu un grand succès au delà des Alpes, et notre compatriote Duprez chantait, il y a quelques années, à Naples, *Lara*, opéra seria de notre compatriote de Ruolz. *La Vendetta* ne le cède en rien à cette autre partition, et la reprise a été fort bien accueillie. Toutefois, nous devons le dire, Mme Stolz, qui avait réalisé dans le rôle de Paolo toutes les espérances qu'on avait fondées sur elle, a, selon nous le défaut très rare de vouloir trop bien faire, et plus d'aisance dans son jeu en nuirait pas à l'expression et au

12

http://books.google.com/books?id=Dd_Whsx_xUAC&pg=PA213&lpg=PA214&ots=IQ7J2SiG8k&dq=%22la+vendetta%22+ruolz&hl=fr&ie=ISO-8859-1&output=html

¹³ Numéro du 1^{er} septembre 1839.

<http://sas-space.sas.ac.uk/dspace/bitstream/10065/528/1/01+September+1839.pdf>.

dramatique de sa voix. Massol a été, comme toujours, intelligent. Dérivis, faible dans certains endroits, s'est animé cependant au second acte, dans son *duo* avec Mme Stolz. Mme Dorus Gras chantait un air intercalé par l'auteur à la place de la scène d'agaceries du lieutenant. C'est une fort jolie tyrolienne qui a été vivement applaudie.¹⁴ »

La conclusion de notre propos regardant *La Vendetta* et la carrière musicale de notre ami le comte de Ruolz appartient à Alexandre Dumas, hélas (pour la musique) affirmatif : « Seulement, au bout de vingt ou vingt-cinq représentations, mon ami, qui avait cru se créer un avenir dans la carrière musicale, s'aperçut avec terreur qu'il n'était plus assez riche pour avoir des succès durables au grand Opéra.

Il fut longtemps à se convaincre de cette grande vérité ; mais enfin il en demeura convaincu.

Il en résulta que, comme il avait mangé le reste de sa fortune à avoir son dernier succès, il pensa sérieusement à faire autre chose que des partitions.

Il était désabusé de l'alchimie, il était dégoûté de la musique, il se décida à tâter de la chimie. »

Retour à la chimie : l'inventeur humanitaire contre le mercure meurtrier ou « *Ca ne tient pas.* »

« Mon ami n'avait pas plus abandonné l'alchimie en faisant de la musique qu'il n'avait abandonné la musique en faisant de la chimie; seulement, presque toujours, et selon les circonstances, une de ces deux sciences primait l'autre. C'était le tour de la chimie de l'emporter sur la musique, attendu que la chimie promettait autant de gloire pour l'avenir et offrait plus de ressources pour le présent.

Ses recherches se tournèrent donc vers la chimie industrielle : il s'agissait de trouver de nouveaux procédés de teinture.

Or il arriva ceci :

Le négociant qui prêtait à mon ami ses ateliers pour y faire des expériences en grand, avait pour frère un joaillier ; ce joaillier vint un jour trouver notre chimiste, apportant une de ces petites fleurs en filigrane d'argent comme on en fait à Gênes, et disant que, si par un procédé nouveau et encore inconnu on parvenait à dorer ces petites fleurs, il y aurait quelques billets de mille francs à gagner.

Cette phrase, toute banale qu'elle est, résonne toujours agréablement à l'oreille. Cette fois, elle avait pour mon ami une importance d'autant plus grande que, comme nous l'avons dit, de ces soixante mille livres de rente qu'il aurait dû avoir, il ne lui restait absolument rien.

Notre chimiste prit la petite fleur, la tourna et la retourna de tous les côtés.

Le joaillier avait raison ; la ténuité du filigrane rend la dorure au mercure impossible sur de pareilles pièces, la chaleur trop considérable à laquelle on est forcé d'avoir recours les brisant impitoyablement.

Notre chimiste, après avoir mûrement réfléchi à la proposition, entrevit comme dans un rêve la possibilité d'arriver à ce résultat.

¹⁴ Joseph-Marie Quérard, *La France littéraire*, 1856.

<http://books.google.com/books?id=qnwEAAAAQAAJ&pg=PA91&lpg=PA91&ots=fSf8kYkIvZ&dq=Lara+Ruolz&hl=fr&ie=ISO-8859-1&output=html>

Alors le bijoutier indiqua, comme intéressée personnellement à cette découverte par son genre de fabrication, la maison Christophe¹⁵, qui, sous ce rapport, est *incontestement* la première maison de Paris. Qu'on me permette de faire un adjectif, mon ami a bien fait du diamant.

Après de longues expériences sur des fleurs pareilles à celle que lui avait apportée le bijoutier, mon ami obtint des résultats imparfaits encore, mais cependant déjà assez avancés pour rendre le succès probable. Arrivé à ce point, il porta les échantillons à M. Christophe, lequel, après les avoir examinés avec une profonde attention lui fit cette observation judicieuse :

— Mais si vous pouvez dorer le filigrane, vous pouvez bien aussi dorer autre chose.

Il revint chez lui tout pensif ; car dès lors, outre la question scientifique et industrielle, une grande question humanitaire se présentait à son esprit.

Écoutez bien ceci :

Tous les ans il meurt un certain nombre d'ouvriers doreurs au mercure, tués par le mercure ; ceux qui échappent à la mort sont infailliblement atteints, au bout d'un certain nombre d'années, de tremblements, de salivation et d'affaiblissement des facultés intellectuelles : en un mot, ils subissent tous les effets de l'empoisonnement par les mercuriels. Aussi cette question préoccupait-elle depuis vingt ans l'Académie des sciences, qui l'avait placée au premier rang parmi celles offertes comme sujet du prix fondé par M. Montyon pour l'assainissement des professions insalubres.

Dès lors la découverte cherchée s'agrandissait, outre le service rendu au pays comme question financière ; puisque la France est tributaire de l'Espagne, d'où elle tire son mercure – on se rappelle les mines d'Almaden, ces éternelles garanties des emprunts espagnols–. Dès lors la découverte s'agrandissait, disons-nous, de toute la question humanitaire. C'était la santé et la vie d'un certain nombre d'hommes que la science chimique, rivale désormais de la science médicale, allait disputer à la maladie et à la mort.

Mon ami abandonna donc tous ses projets, interrompit donc toutes ses expériences, pour se borner à des expériences uniques et pour suivre un seul projet.

Il voulait, quelque travail, quelque temps, quelque sacrifice que la chose lui coûtât, trouver le moyen de dorer sans mercure.

Il reprit donc, où il les avait abandonnés, ces essais qui avaient amené les résultats imparfaits que nous avons constatés, mais qui, tout imparfaits qu'ils étaient, avaient fait concevoir à notre chimiste l'espérance d'arriver à une réussite complète.

Si mon ami avait eu à cette époque cette belle coupe d'argent dans laquelle, vingt ans auparavant, il faisait fondre ses soldats de plomb, il eût essayé de dorer sa coupe ; mais la coupe avait disparu depuis longtemps, et il ne lui restait de son ancienne splendeur qu'une douzaine de couverts d'argent.

Il essaya de dorer ses couverts.

Tous les jours, il dorait une fourchette ou une cuiller ; tous les soirs, il portait l'objet doré à madame Journet, brunisseuse, laquelle, après avoir donné quelques coups de brunissoir sur la fourchette ou la cuiller, levait la tête, regardait mon ami, et, de cet air de satisfaction intérieure qu'ont les gens qui vous ont prédit un désappointement lorsque ce désappointement arrive, disait :

— Ça ne tient pas.

En effet, elle rendait au pauvre chimiste l'objet parfaitement dédoré à l'endroit où avait passé le brunissoir.

À cette époque, mon ami ne demeurait plus dans cet élégant logement de la rue Saint-Dominique, où, pour son plaisir, il s'était autrefois mis, avec Frantz¹⁶, à la recherche du

¹⁵ Alexandre Dumas veut dire : « Christofle ».

diamant. Non ; les temps étaient changés. Disons-le hardiment, mon ami était pauvre, pauvre de cette pauvreté qui touche à la misère : la découverte qu'il cherchait n'était donc pas seulement une question de science ou une question d'humanité, c'était une question d'existence.

J'allai le voir à cette époque. Je le trouvai dans une cave de la rue de Baune¹⁷. Je lui demandai la raison de cette préférence ; il me répondit qu'il ne s'agissait pas de préférence, mais de nécessité. Il avait pris la cave, parce que c'était la localité la moins chère de la maison.

Or, comme il ne pouvait pas faire ses expériences chimiques dans sa cave, il avait cherché un laboratoire dans les mêmes conditions économiques ; ce n'était pas facile à trouver. Enfin il avait découvert, rue de Colombier, une affreuse petite mansarde ayant servi autrefois de cuisine, et dans laquelle existait encore un fourneau.

La vie de mon ami se partageait entre cette cave et ce grenier.

Dans la cave, il combinait ses expériences.

Dans le grenier, il les exécutait.

Puis, chaque soir, il s'en allait porter sa fourchette ou sa cuiller chez madame Journet, rue de Verneuil, au coin de la rue du Bac, montait au cinquième, lui présentait le résultat de l'expérience du jour. Madame Journet y passait le brunissoir, relevait la tête et rendait à l'expérimentateur l'objet parfaitement dédoré en disant avec son intonation habituelle :

— Ça ne tient pas.

Le chimiste poussait un soupir, redescendait dans sa cave, cherchait toute la nuit une combinaison nouvelle ; le lendemain matin remontait à son grenier, faisait sa tentative quotidienne ; puis, le soir venu, retournait chez l'impassible madame Journet, laquelle, avec le même hochement de tête, le même son de voix et le même geste de restitution, répétait :

— Ça ne tient pas.

C'était à en devenir fou. Plus de cent cinquante voies de recherches différentes furent suivies par l'infatigable chimiste, sans amener d'autre résultat que l'éternel désappointement dont madame Journet s'était faite l'organe.

La chose devenait grave.

Il restait, comme je l'ai dit, à mon ami une douzaine de couverts d'argent, faible et dernier débris de sa splendeur passée. Il avait, comme je l'ai dit encore, commencé ses expériences sur ces couverts, d'abord tantôt une cuiller, tantôt une fourchette ; mais une fois la fourchette ou cuiller dorée, elle devenait impropre à une expérience nouvelle, et il fallait la troquer contre une cuiller ou une fourchette vierges. Or dans ce troc journalier, le troqueur perdait la façon, c'est-à-dire 6 francs à peu près. Il en résultait que mon pauvre ami, à mesure que se prolongeaient ses essais infructueux, et chaque fois que l'inflexible madame Journet répétait son éternel : « Ça ne tient pas, » il en résultait, dis-je, que mon pauvre ami perdait 6 francs. De sorte que ses douze couverts commencèrent à se réduire à onze, puis à dix, puis à neuf, puis à huit, puis à sept, puis à six ; la façon mangeait le métal. Alors mon ami songea qu'il pouvait aussi bien faire ses expériences sur de petites cuillers que sur des grandes ; il changea les six couverts qui lui restaient contre deux douzaines et demie de cuillers à café, et les essais recommencèrent avec plus d'ardeur que jamais ; mais peu à peu les petites cuillers disparurent comme les grandes, dévorées par la façon. Il en restait six.

Mon ami essaya alors de faire polir sa dorure au lieu de la faire brunir – le polissage étant moins rude que le brunissage, lui donnait l'espérance que ce qui ne pouvait résister au brunissoir résisterait au polissoir. – D'ailleurs il commençait à prendre madame Journet en

¹⁶ « élève de l'École polytechnique, occupant aujourd'hui une des premières places dans les ponts-et-chaussées, garçon d'es prit, d'étude et de science, tout à fait digne d'une pareille association », nous dit Alexandre Dumas.

¹⁷ A. Dumas orthographiera plus loin ce nom en « Beaune ».

exécration, et chaque fois qu'elle lui répétait son éternel « Ça ne tient pas, » il lui prenait des envies féroces de l'étrangler.

Il demanda donc à un bijoutier l'adresse d'une polisseuse quelconque ; le bijoutier lui donna celle de madame Nicolas, cour Matignon, no 5, au troisième, la porte à gauche de l'escalier.

Notre chimiste était enchanté de son idée : il ne concevait pas comment il avait perdu tant de temps à s'entêter au brunissage, tandis que le polissage devait produire le même effet. Il trempa une de ses six petites cuillers dans une nouvelle mixture, puis, le soir venu, sa cuiller précieusement emballée dans son mouchoir, il s'achemina vers la demeure de madame Nicolas.

Mon ami depuis six ou huit mois avait tellement été préoccupé, qu'il avait fort abandonné les soins de sa toilette. Ses cheveux tombaient jusque sur ses épaules, sa barbe tombait jusque sur sa poitrine. Ses vêtements portaient la trace des différentes mixtures successivement employées dans ses expériences successives. Bref, mon ami ressemblait fort à Nicolas Flamel ; et quiconque a vu des portraits de Nicolas Flamel, avouera que, sans faire tort à ce vénérable alchimiste, tout œil inexpérimenté pourrait, au premier abord, le prendre pour un brigand.

Ce fut ce qui arriva à son successeur.

Mon ami trouva parfaitement la cour Matignon, et dans la cour Matignon le N° 5. Il s'enfonça dans une longue allée noire, s'engagea dans un de ces escaliers tournants où une corde remplace la rampe, monta jusqu'au troisième, chercha la porte à gauche, la trouva, allongea la main en tout sens sans rencontrer la sonnette ; mais, à défaut de sonnette, trouva une clef, fit tourner la clef dans la serrure, entra, vit des rayons de lumière qui sortaient par les fentes d'une porte, et, jugeant avec beaucoup de sagacité que c'était là les ateliers de madame Nicolas, il s'approcha doucement, rentra une seconde fois la clef, ouvrit une seconde porte, et apparut tout à coup sur le seuil.

L'effet fut magique. Sur six femmes qui chantaient en chœur la romance du Beau Linval, quatre se précipitèrent vers la porte, et deux s'élancèrent sur les armoires, qu'elles fermèrent à double tour. Madame Nicolas, en sa qualité de polisseuse, avait chez elle un nombre indéfini de pièces d'argenterie ; et l'on avait tout bonnement pris le nouvel arrivant pour un voleur.

Tout s'expliqua. Il fut reconnu que mon ami, au lieu de venir pour soustraire par ruse ou par violence aucune des pièces renfermées dans les ateliers de madame Nicolas, apportait une cuiller à polir. La cuiller fut tirée en conséquence du mouchoir où elle était enveloppée et passa dans les mains de la polisseuse, qui reçut l'invitation de mettre la dorure à l'épreuve de l'instrument le plus tôt possible.

Madame Nicolas tourna et retourna la cuiller comme avait fait madame Journet, hocha la tête comme l'avait hochée madame Journet, et, au troisième ou quatrième coup de polissoir, rendit la cuiller à son propriétaire en disant : « Ça ne tient pas, » exactement avec le même accent que l'avait dit madame Journet.

Mon ami n'avait absolument rien gagné à changer le brunissage contre le polissage, et madame Journet contre madame Nicolas ; il y avait seulement vingt fois la course de la rue de Beaune à la rue de Matignon, qu'il y avait de la rue de Beaune à la rue de Verneuil.

N'importe, notre chimiste n'avait pas été si loin pour s'arrêter au moment peut-être de toucher le but ; car quelque chose lui disait sourdement au fond du cœur qu'il réussirait. Sans doute c'était la voix de l'humanité, qui réclamait pour les malheureux que sa découverte devait sauver de la maladie et de la mort.

Il revint neuf jours de suite – neuf jours encore il suivit avec une anxiété croissante le mouvement de l'instrument de fer qui, à chaque frottement, enlevait une parcelle de ses espérances. Neuf fois encore, il entendit prononcer d'une voix aussi terrible pour lui que le sera pour nous tous celle de l'ange du jugement – l'éternel : « Ça ne tient pas. »

La neuvième fois, il revint chez lui le cœur serré, le front incliné vers la terre, se demandant si c'était la peine, quelque gloire, quelque argent, quelque reconnaissance que dût rapporter le

succès, de poursuivre une si longue, une si incessante, une si douloureuse lutte ; puis, arrivé chez lui, il jeta les yeux sur sa dernière cuiller d'argent, se demandant s'il la vendrait pour manger le lendemain, ou si au lieu de manger il essaierait une autre tentative.

Mon ami tomba sur un vieux fauteuil, qu'il rapprocha machinalement d'une table chargée de livres de chimie et éclairée par une chandelle. Hélas ! le temps était loin où l'alchimiste allumait deux bougies pour s'assurer que la poussière contenue dans le ballon était bien de la poussière de diamant. De toute la splendeur aristocratique qui l'entourait à cette époque, il ne lui restait plus qu'une pauvre petite cuiller à café et cette cristallisation grosse comme une tête d'épingle que l'honnête joaillier auquel on l'avait présentée avait estimée vingt sous. »

Dernier espoir...

« Il y a dans la vie de ces instants suprêmes où l'on sent que va se décider pour soi tout un avenir. Mon ami en était là. La lutte poussée au degré où elle était arrivée devait amener un triomphe prochain ou une chute imminente. Il laissa tomber sa tête entre ses deux mains, se courbant, martyr d'une idée, mais, comme les premiers chrétiens, plein de foi et d'espérance dans la doctrine qu'il confessait ; puis, après une heure de muette et solitaire méditation, il releva la tête, le regard étincelant de confiance et d'ardeur ; il venait de trouver une nouvelle combinaison, et il sentait au fond du cœur que celle-là devait réussir.

Il n'eut pas le courage d'attendre au lendemain ; il courut rue du Colombier, monta quatre à quatre l'escalier qui conduisait à son laboratoire, alluma ses fourneaux, chauffa sa mixture, y trempa sa dernière cuiller ; puis, au jour naissant, il courut chez madame Journet, qui ne l'avait pas vu depuis une semaine.

— Ah ! ah ! c'est vous, monsieur Henri, dit-elle. Tiens, tiens, tiens ; moi je vous croyais mort. — Non, ma bonne madame Journet, répondit mon ami ; j'étais bien malade, c'est vrai, mais je crois que cette fois encore je n'en mourrai pas.

Et il tira sa petite cuiller de sa poche.

— Allons, reprit madame Journet en haussant les épaules, vous voilà donc encore avec votre tic. Cette bonne madame Journet, elle appelait cela un tic.

— Que voulez-vous ! dit mon ami, je me suis mis cela dans la tête ; et quand j'ai une chose dans la tête, elle y est bien.

— Oh ! oui, vous êtes pas mal entêté, vous.

— Eh bien ! nous allons donc encore frotter.

— Oui ; j'ai trouvé un nouveau procédé, et je crois que, cette fois, ça tiendra. — Pauvre garçon ! murmura madame Journet. Enfin, il y en a comme cela. C'est bien pour vous faire plaisir, allez, monsieur Henri, parce que, voyez-vous, ça ne peut pas tenir.

— Voyons, madame Journet !

— Voyons ! Et la bonne femme se mit à son établi, prit son brunissoir, et se mit à frotter à tour de bras.

— Oh ! fit-elle.

— Eh bien ? demanda Henri le cœur serré par toutes les angoisses de la crainte et de l'espérance.

— Oh !! reprit madame Journet de plus en plus étonnée.

— Eh bien ? continua mon ami.

— Oh !!! ça tient, s'écria-t-elle dans la plus profonde stupéfaction.

— Ça tient-il ? Voyons, franchement, dites, dites, madame Journet, ma chère madame Journet!

— Parole d'honneur !... Eh bien ! en voilà une sévère, monsieur Henri, votre fortune est faite. Ne m'oubliez pas quand vous serez riche, et donnez-moi votre pratique en attendant.

Et elle remit au pauvre chimiste tout haletant sa cuiller, non seulement parfaitement dorée, mais encore parfaitement brunie.

Le problème était résolu. Mon ami descendit les cinq étages de madame Journet, comme s'il eût eu des ailes, et traversa l'intervalle qui sépare la rue de Verneuil de la rue du Bac, courant comme un fou, heurtant tout le monde, et se retenant à grand'peine de crier tout haut comme Archimède :

— Je l'ai trouvé, je l'ai trouvé ! Maintenant, il ne s'agissait plus que d'une chose : c'était d'arriver au résultat commercial. »

Là où le scientifique rejoint l'artiste : les affres de la commercialisation

Cet aspect matériel, tellement ingrat pour le créateur quel qu'il soit, mérite la comparaison un peu forte de Dumas qui poursuit : « Là était une difficulté plus grande peut-être qu'aucune des difficultés qu'avait surmontées mon ami. Pour arriver au point où il en était venu, il avait épuisé toutes ses ressources. Sa cuiller dorée et brunie lui restait bien comme échantillon ; mais, malgré cette preuve patente du succès, aucun de ceux auxquels il s'adressait n'avait la foi. Il fallait assurer ses droits par un brevet ; le brevet coûtait quinze cents francs. Il fallait continuer les expériences, pour passer sûrement du résultat scientifique au résultat commercial. Notre chimiste était arrivé à dorer sans mercure, mais il n'était pas arrivé à dorer sans or. Les expériences coûtaient plus cher encore que le brevet. Les spéculateurs les plus timides repoussaient tout bonnement l'ouverture, et les spéculateurs les plus hardis offraient jusqu'à trois cents francs de la cession d'un secret qui s'exploite aujourd'hui sur un capital de plus de cent mille écus.

Heureusement pour mon ami que le négociant pour lequel il avait fait autrefois ses expériences de teinture, connaissait assez de chimie pour apprécier le mérite de son invention. Ce fut un appui au moment où, plus fatigué peut-être de ses démarches infructueuses qu'il ne l'avait été de ses expériences inutiles, il allait plier sous la fatigue et sous l'humiliation des refus. Ce négociant, qui s'appelait M. Chappé, vint à son aide, aplanit tous les obstacles d'argent ; dès lors les expériences se firent sur une plus grande échelle, et, comme dans toute invention nouvelle, les progrès abondèrent. Enfin on arriva à de nombreux résultats qui consistaient non-seulement dans l'application de l'or sur tous les métaux, mais encore dans l'application de tous les métaux les uns sur les autres.

Cependant la nouvelle découverte se répandait dans le monde savant. Chaque expérience, menée à bien, s'ébruitait au dehors. Madame Journet épouvantait ses pratiques, les doreurs au mercure, en leur annonçant qu'un procédé nouveau venait d'être trouvé par un jeune chimiste, qu'il allait ruiner leur commerce. Enfin la rumeur toujours croissante arriva jusqu'à M. Lamée, professeur de physique à l'École polytechnique, lequel vint trouver mon ami, et lui parla de présenter ses travaux à l'Académie des sciences. Mon ami, dans sa craintive modestie, prétendit que la découverte n'en valait pas la peine. M. Lamée insista, soutenant le contraire, et, comme on le comprend bien, détermina mon ami à faire les démarches nécessaires pour obtenir de ce docte corps l'examen de son procédé.

Alors commença la contre-partie de ce que mon pauvre ami avait eu à souffrir. Malheureusement le bruit s'était répandu que le chimiste avait été compositeur et avait eu deux succès, l'un au théâtre Saint-Charles de Naples, l'autre à l'Opéra de Paris. Le moyen qu'un compositeur inventât en chimie quelque chose que les hommes les plus profondément versés dans l'art cherchaient depuis cinquante ans sans l'avoir trouvé ! C'était une prétention ridicule, c'était d'un amour-propre exagéré.

Une porte s'ouvrit cependant, c'était celle de M. Arago. Il est vrai que mon ami ne lui était nullement recommandé ; mais, comme on le sait, c'est à ceux-là qui vous sont parfaitement étrangers, qu'il faut aller demander des services.

Aux premiers mots qu'il lut du mémoire que lui avait apporté mon ami, son regard perçant pénétra jusqu'au fond de cette admirable découverte.

M. Arago tendit la main au jeune chimiste et se chargea de lire le mémoire à l'Institut, et de demander qu'il fût nommé une commission scientifique pour examiner la nouvelle découverte. Le mémoire fut lut et écouté dans un religieux silence ; puis, au moment où fut faite la demande d'examen, M. Dumas se leva, et, comme président de la commission des prix Montyon, demanda que l'affaire lui fût renvoyée.

Mon ami avait du bonheur. MM. Arago et Dumas étaient certainement les deux protecteurs qu'il se fût choisis lui-même s'il eût été libre de les choisir. M. Dumas est l'homme du travail spirituel, le chercheur de faits. Lorsqu'il met la main sur une découverte, il en fait jaillir à l'instant une lueur qui illumine la science tout entière ; constamment impartial dans ses fonctions de rapporteur, il a toujours récompensé le mérite par l'éloge. Souvent généreux, son éloge a été parfois chercher un inconnu ou étonner un ennemi. Il est vrai que quelques personnes l'ont accusé d'avoir choisi ce rôle par amour-propre. S'il en est ainsi, l'amour-propre doit être mis au nombre des vertus théologales, et prendre place à côté de la Foi, de l'Espérance et de la Charité.

Je ne connais personnellement ni M. Arago ni M. Dumas. Je ne crois pas même avoir parlé une seule fois dans ma vie ni à l'un ni à l'autre. Ce que j'en dis, c'est ce que j'en ai entendu dire, pas autre chose. Je ne suis donc pas même une louange, je ne suis qu'un écho.

Au mois de juin 1841 eut lieu la séance dans laquelle M. Dumas devait faire son rapport à l'Institut – mon ami assistait à cette séance – humble inconnu, caché dans un coin – c'était la récompense de ses trois ans de travaux, de zèle et de misère ; – il s'attendait à un simple rapport, le discours de M. Dumas fut d'un bout à l'autre un éloge.

Que l'on juge de l'impression que produisit sur un homme inconnu jusque-là en science, cette déclaration faite par un homme comme M. Dumas, que la France compte un grand chimiste de plus ; que l'on comprenne l'éblouissement que doit produire la louange, quand la louange est inattendue, et qu'elle sort d'une bouche dont chaque mot porte avec lui la consécration au génie ! Mon pauvre ami se tâtait, se regardait, s'interrogeait, il ne pouvait croire que ce fût de lui qu'il était question.

Au mois de juin 1842, c'est-à-dire un an après, l'Académie décerna le prix de six mille francs à *M. le vicomte Henri de Ruolz*, inventeur d'un nouveau procédé pour dorer sans mercure, et à partir de ce jour le nom de mon ami fut inscrit sur la liste des hommes dont le passage dans ce monde a été un bonheur pour l'humanité.

Maintenant je prie mes lecteurs de ne pas dire tout haut que le vicomte Henri de Ruolz, qui a trouvé le dorage sans mercure, est le même que le vicomte Henri de Ruolz qui a fait la partition de *Lara* au théâtre Saint-Charles de Naples et de *La Vendetta* à l'Académie royale de Musique de Paris.

La chose pourrait lui faire du tort auprès des savants. »

Le rôle important du noble « M. Dumas », homonyme du romancier, nous est confirmé par Louis Figuier, écrivant dans son imposante *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes*¹⁸ : « Le 9 août 1841, il lut à l'Académie des sciences un mémoire dans lequel il exposait les détails de sa découverte. Comme il s'agissait d'une grande question

¹⁸ Quatre volumes parus de 1851 à 1857 ; tome premier : *Photographie. Télégraphie aérienne et électrique. Galvanoplastie et dorure chimique. Poudres de guerre et poudre-coton.*
http://books.google.com/books?id=P88EAAAAyAAJ&pg=PA283&lpg=PA283&dq=Lara+Ruolz&source=web&ots=4rpcDA9oGU&sig=K-uLm-coEcQgsWcj_lfDXyTleIo

scientifique et industrielle dont l'honneur devait rejaillir tout entier sur la France, M. Dumas se chargea de faire comprendre au monde savant la valeur et les conséquences du travail de M. de Ruolz. Le 29 novembre suivant, l'illustre chimiste lut à l'Académie des sciences un rapport étendu dans lequel il exposait les découvertes de M. de Ruolz. Le beau rapport de M. Dumas, qui fixait avec une précision remarquable l'état de la question de la dorure au double point de vue scientifique et industriel, fut un événement dans la science, et donna aux travaux de M. de Ruolz un retentissement considérable. » La suite parle du brevet Elkington déposé deux mois auparavant (!) et de l'intelligent accord avec les inventeurs anglais, plus fructifiant qu'un procès.

Peut-être du reste l'ami compositeur assistait-il à la consécration du comte de Ruolz, car Gaetano Donizetti se trouvait à nouveau à Paris en cet été de 1841 ! Après avoir fait créer à Rome, le 11 février, la flamboyante *Adelia* et avant d'inaugurer, le 26 décembre, la saison de la Scala avec cette incandescente *Maria Padilla*, il se consacrait vraisemblablement en cette période estivale à la mystérieuse composition d'un bref et délicieux opéra-comique. En proie à l'anxiété de l'inaction, ce qui est peu arrivé à un créateur aussi prolifique, il aurait rencontré lors d'une promenade désespérément oisive, le librettiste Gustave Vaëz et l'aurait pressé de lui fournir un texte qu'il pût mettre en musique. Voilà quelle serait la naissance de la belle *Rita*...

La notoriété sera scientifique pour le comte de Ruolz

Le fameux dictionnaire *Le Petit Robert* comporte le patronyme de Ruolz devenu nom commun ! Il signale que la création-utilisation du terme eut lieu « vers 1841 », et nous savons que c'est le moment de son invention. Viennent ensuite une définition et un exemple : « Alliage argenté par galvanoplastie. *Des couverts en ruolz.* », dont la brièveté et l'évidence sont loin de refléter les affres du pauvre comte de Ruolz que le bon Alexandre Dumas nous a fait connaître !

Qui sait aujourd'hui que les termes d'« ampère », de « volt » et de « galvaniser » découlent directement des patronymes d'inventeurs géniaux nommés André-Marie Ampère, le comte Alessandro Volta - dont Henri de Ruolz utilisa, pour son invention, la fameuse *pile électrique* ! - et le physicien Luigi Galvani ?

La notoriété se mesure également aux références couramment faites et Jules Verne commence notamment le chapitre VI de son roman *Les Enfants du Capitaine Grant* par une curieuse description mêlant science et poésie : « **Pendant** cette première journée de navigation, la mer fut assez houleuse, et le vent fraîchit vers le soir ; le *Duncan* était fort secoué ; aussi les dames ne parurent-elles pas sur la dunette ; elles restèrent couchées dans leurs cabines, et firent bien. Mais le lendemain le vent tourna d'un point ; le capitaine John établit la misaine, la brigantine et le petit hunier ; le *Duncan*, mieux appuyé sur les flots, fut moins sensible aux mouvements de roulis et de tangage. Lady Helena et Mary Grant purent dès l'aube rejoindre sur le pont Lord Glenarvan, le major et le capitaine. Le lever du soleil fut magnifique. L'astre du jour, semblable à un disque de métal doré par les procédés Ruolz, sortait de l'Océan comme d'un immense bain voltaïque. Le *Duncan* glissait au milieu d'une irradiation splendide, et l'on eût vraiment dit que ses voiles se tendaient sous l'effort des rayons du soleil. Les hôtes du yacht assistaient dans une silencieuse contemplation à cette apparition de l'astre radieux. »

L'astre de notre ami devait se coucher, quant à lui, le 30 septembre 1887, moment où ce curieux *esprit double*, probablement unique en son genre, devait rejoindre le paradis... mais au fait : celui des compositeurs, ou celui des inventeurs de génie ?

* *
*

A présent que notre aimable lecteur a passé un moment que nous espérons particulièrement agréable grâce à la compagnie d'Alexandre Dumas, nous lui soumettons un jugement qui nous attriste mais qui fut publié...

L'auteur, Joseph-Marie Quérard¹⁹, estime que « Dans cette courte biographie, l'écrivain a trouvé le moyen de parler beaucoup plus de lui que de la personne sur laquelle il voulait donner une notice. » Il poursuit, apparemment heureux de la trouvaille dant il va nous faire part : « Dans un exemplaire de *La Villa Palmieri*, où se trouve reproduit l'opuscule [...] appartenant à un cabinet de lecture [...] nous avons trouvé la note suivante, écrite au crayon, par un lecteur de l'ouvrage : « M. Dumas, combien la maison Ruolz et Elkington a-t-elle payé votre réclame et vos canards ? Vous leur faites faire du diamant bien facilement ! Rien ne vous étonne et vous osez écrire ce qu'ils n'oseraient pas dire. *Bravo, bravissimo*, vous valez mieux à vous seul que la Renommée et ses cent trompettes ; et vous parlez trop bien chimie pour qu'on doute un instant de ce que vous avancez' ». »

J.-M. Quérard triomphe probablement lorsqu'il rapporte : « Dans une note précédente, le même annotateur prodigue à M. A. Dumas l'épithète de *divin blagueur*, causant à tort et à travers de géologie, de minéralogie. » (On *notera* à notre tour que nous n'avons pas les paroles exactes de « l'annotateur » en question !). Apparemment satisfait de sa trouvaille, il conclut, de manière exagérée et avec une mauvaise foi manifeste, le commentaire sur lequel il s'appuie demeurant inconsistant, et un soupçon de méchanceté : « Cet exemplaire en question serait précieux, par ses remarques, pour une réimpression. »

Evidemment touché par le fait qu'une association existe aujourd'hui afin de préserver la tombe du critique de la disparition, nous devons néanmoins remarquer que dans le cas de la biographie du comte de Ruolz par Dumas, il attribue une importance à un commentaire superficiel, comme si lui-même avait un compte à régler avec le grand romancier et *faisait flèche de tout (petit) bois*.

Le bon Dumas, certes, pontifie quelque peu, mais comment en vouloir à sa bonhomie sincère et si joliment éclairée de traits d'esprit toujours bienveillants, malgré un soupçon d'ironie bien romantique.

Yonel Buldrini
Février 2008

¹⁹ Dans *Les Supercheries littéraires dévoilées, galerie des auteurs apocryphes, supposés, déguisés, plagiaires et des éditeurs infidèles de la littérature française pendant les quatre derniers siècles* (1847).

<http://books.google.com/books?id=OAsJAAAAQAAJ&pg=PA548&lpg=PA548&ots=M1-1E-xWGR&dq=Lara+Ruolz&hl=fr&ie=ISO-8859-1&output=html>