

L'ORIFLAMME ,

OPÉRA EN UN ACTE ,

REPRÉSENTÉ POUR LA PREMIÈRE FOIS ,

SUR LE THÉÂTRE DE L'ACADÉMIE IMPÉRIALE
DE MUSIQUE ,

LE 1^{er} FÉVRIER 1814.



A PARIS ,

Chez ROULLET, Libraire de l'Académie impériale
de Musique, rue des Poitevins, n^o. 7.

1814.

Un pot-pourri patriotique à l'Opéra en février 1814: L'Oriflamme

Les choses vont plutôt mal pour l'Empereur, au début de 1814, malgré les importantes levées de troupes de l'automne précédent : trois mois de ce qu'il est convenu d'appeler « la campagne de France » vont le conduire à abdiquer, à Fontainebleau, le 6 avril... Dans Paris, qui ne sera envahie par les coalisés commandés par Blücher – déjà lui! – que le 31 mars, on organise tant bien que mal, tout en s'efforçant de garder le masque de l'insouciance et de la sérénité, une résistance valeureuse mais dérisoire, à laquelle les institutions culturelles, qui poursuivent leurs activités, ne manquent pas d'apporter leur concours patriotique. Le *Journal de l'Empire*, parmi une multitude d'informations militaires ou diplomatiques, signale, dans son numéro du 29 janvier, que le Théâtre-Français s'apprête à reprendre – avec Talma et M^{lle} Duchesnois – *Le Siège de Calais*, de Pierre-Laurent Buirette de Belloy (1727-1775), tragédie¹ anglophobe et patriotique qui avait obtenu un triomphe en février 1765 et à laquelle, selon la formule du rédacteur, « les circonstances ne peuvent que donner un nouvel intérêt ». Il indique aussi que, du côté de l'Académie impériale de musique, les répétitions de *L'Oriflamme*, ouvrage dont « le plan, les paroles, la musique et les ballets auront été conçus, faits, appris et exécutés » en six jours, vont bon train. Et de se féliciter que, dans cet « acte lyrique » fort bref où il n'y a que cinq rôles, remplis par le baryton Lays (François Lay, 1758-1831), la basse Henri-Étienne Dérivis (1780-1856), les ténors Louis Nourrit (1780-1832) et Jacques-Émile Lavigne (1782-1855), et la soprano Caroline Branchu (1780-1850), tous les autres artistes aient « demandé spontanément à chanter dans

¹ Voir la pièce au tome II du *Théâtre du XVIII^e siècle*, éd. de Jacques Truchet, Paris, NRF-Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974. L'opéra de Donizetti, sur un livret de Salvatore Cammarano, *L'Assedio di Calais*, date quant à lui de 1836. En février 1814, le Théâtre-Français ne se contenta pas de « remettre » *Le Siège de Calais*, il donna aussi *Gaston et Bayard*, du même auteur.

les chœurs. » Le *Moniteur*, quant à lui, dans son numéro du 2 février où il rend compte de la première de *L'Oriflamme*, annonce que « les autres théâtres » vont « seconder » le mouvement patriotique initié au Français et à l'Opéra: le théâtre Feydeau – dit de l'Impératrice – va programmer un *Bayard à Mézières*², le Vaudeville va donner une *Jeanne Hachette*³, d'autres scènes secondaires répètent un *Philippe à Bo[u]vines*⁴, un *Charles Martel à Tours*⁵, un *Villars à Denain*⁶... Une véritable effervescence patriotique, donc.

L'Oriflamme est créé le 1^{er} février, avec un succès, d'après le *Journal de l'Empire* du lendemain⁷, vraiment « éclatant » et une « affluence » à faire regretter la jauge des théâtres antiques « où une ville entière assistait aux solennités nationales »: la recette – plus de 11 000 francs – est à la mesure de ce triomphe, qui témoigne « des sentiments d'amour et de fidélité dont le peuple de sa capitale » a « constamment donné des preuves » à l'Empereur... L'événement est évidemment politique encore plus que musical, le public ayant parfaitement saisi « toutes les applications » d'une

² *Bayard à Mézières ou Le Siège de Mézières*, opéra-comique en un acte d'Emmanuel Dupaty (1775-1851) et René de Chazet (1774-1844), musique de Boieldieu, Cherubini, Isouard et Catel: la création eut lieu le 9 février, la publication peu après chez M^{me} Masson. Compte rendu dans le *Mercur*e de février (p. 367-369).

³ En fait, c'est au théâtre des Variétés que fut donnée la *Jeanne Hachette*, de Michel-Nicolas Balisson de Rougemont (1781-1840), dès le 5 février 1814 (*Mercur*e de février, p. 419-420). Le *Journal de l'Empire* du 7 février en cite un couplet, qui mérita – paraît-il – « les plus vives acclamations »:

Un roi, dans sa noble audace,
A dit: « Français, armons-nous;
Sur mon corps il faut qu'on passe
Pour arriver jusqu'à vous. »
Ses sentiments sont les vôtres,
Et nous disons aujourd'hui:
« On passera sur les nôtres,
Pour arriver jusqu'à lui. »

⁴ Première de *Philippe-Auguste à Bo[u]vines* au théâtre de l'Ambigu-comique (qui représenta aussi un *Jean de Calais*) dès le 7 février.

⁵ Première au théâtre de la Gaîté le 9 février.

⁶ *Le Maréchal de Villard*, spectacle du cirque Franconi, représenté le 12 février.

⁷ L'on remarquera avec un intérêt amusé que le numéro du 1^{er} février contient une longue – près de trois colonnes – et érudite notice de Conrad Malte-Brun (1775-1826) sur le mot oriflamme et sur l'histoire de cette sorte de drapeau ou bannière des rois de France. En 1814, un tableau de Le Barbier l'aîné, gravé par Normand (*Saint Louis prend l'oriflamme*) est largement commenté dans la presse.

pièce accueillie avec « enthousiasme » et applaudi, si l'on peut dire, aux bons endroits : « La victoire est promise aux guerriers de la France », chantait par exemple Lays, tandis que Napoléon – mais on l'ignorait encore –, qui avait réussi péniblement à repousser Blücher à Saint-Dizier et à Brienne – une « éclatante victoire » d'après le quotidien officiel –, se faisait battre rudement à La Rothière, tout justement en ce 1^{er} février.

La publication de la pièce ne tarde pas : dès le lendemain, le livret⁸ de *L'Oriflamme* est disponible chez Rouillet, l'imprimeur de l'Opéra, et chez Le Normant, l'imprimeur du *Journal de l'Empire*, tandis que les principaux airs, avec la musique, sont mis en vente chez Fray, place des Victoires, le 6 février. Les représentations – une dizaine à la suite de la première – se poursuivent à Paris pendant tout le mois de février et jusqu'au 20 mars. La pièce est aussi donnée un peu partout – Grenoble, Bordeaux, Caen, Cherbourg – en province, « avec le plus grand succès ». À Lille, le *Journal de l'Empire* du 4 mars signale que « tous les morceaux de musique qui respiraient l'amour de la patrie, l'attachement au souverain, ont été vivement applaudis », le public ayant été sensible à « cet esprit national qui, dans tous les temps, enfanta les grandes et belles choses. » Bref, tandis que l'Empire s'écroule pour la première fois, la France entière semble chanter avec confiance des airs martiaux conçus pour la convaincre qu'elle parviendra à bouter dehors les coalisés qui sont en train de l'écraser.

Qui sont les responsables de ce pot-pourri⁹ patriotique ? Les deux librettistes sont des écrivains très connus à l'époque : Pierre-Marie-Louis-François Baour-Lormian (1770-1854) et Charles-Guillaume Étienne (1777-1845). Le second, qui a débuté au théâtre peu après Thermidor et s'est déjà montré particulièrement prolix (une vingtaine de pièces), a fait scandale au

⁸ Description détaillée : *L'Oriflamme, opéra en un acte, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Académie impériale de musique, le 1^{er} février 1814*, à Paris, chez Rouillet, Librairie de l'Académie impériale de Musique, rue des Poitevins, n° 7, 1814 (de l'imprimerie de Le Normant, rue de Seine, n° 8). Nos citations renverront à cette édition in-8°, paginée de [1] à xx (une très longue notice historique sur l'oriflamme, différente de celle que signe Malte-Brun dans le *Journal de Paris*, dont il a été question ci-dessus), puis de [21] à 42.

⁹ Formule de Vincent Deloge, « Heurs et malheurs de l'Opéra de Paris au XIX^e siècle, le Consulat et l'Empire (1800-1814) », *Forum Opéra*, 18 février 2004. Voir aussi David Chaillou, *Napoléon et l'Opéra, la politique sur la scène*, Paris, Fayard, 2004 et, du même, « À la gloire de l'Empereur : l'Opéra de Paris sous Napoléon I^{er} », *Napoléonica*, n° 7, 2010, p. 88-105.

Théâtre-Français en donnant une comédie des *Deux Gendres* (créée le 11 août 1810), qui lui a valu une accusation de plagiat et de violentes polémiques, sans l'empêcher d'être élu à l'Académie en 1811. Il a aussi publié chez Barba, dès l'an X, en collaboration avec Alphonse-Louis-Dieudonné Martainville (1777-1830), la très réactionnaire *Histoire du Théâtre français depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale*, en quatre petits volumes. C'est un dramaturge d'expérience et, par ailleurs, un solide



Pierre Baour-Lormian, gravure d'après Louis-Léopold Boilly.



Charles-Guillaume Étienne, gravure d'après Louis-Léopold Boilly.

poète lyrique capable de chanter le régime impérial avec tout l'enthousiasme nécessaire. Depuis 1810, il est rédacteur du *Journal de l'Empire* – tiens donc ! –, en plus de sa fonction de censeur général de la police et des journaux. Le premier, un peu moins oublié aujourd'hui¹⁰, a débuté en 1795 par une traduction en vers, très controversée, de la *Jérusalem délivrée* (qu'il remaniera considérablement en 1819). Il a donné, à l'époque post-thermidorienne, quelques hymnes patriotiques, puis a acquis la célébrité en polémiquant, à l'époque du Directoire, dans ses satires, avec Le Brun-Pindare ou Marie-Joseph Chénier. Tôt rallié à Bonaparte, qui apprécie en lui l'adaptateur des *Poésies galliques* d'Ossian (1801) et le catholique zélé auteur du *Rétablissement du culte* (1802), il s'est acquis aussi une belle réputation d'auteur tragique, avec son *Omasis* (1806) et son *Mahomet II* (1811). Il a confirmé son talent de

¹⁰ Voir Maurice Gallagher, *Baour-Lormian: Life and Works, 1770-1854*, University of Pennsylvania, Philadelphie, 1938, et *Baour-Lormian, un poète toulousain à l'aurore du Romantisme*, Jean-Noël Pascal (dir.), *Cahiers Roucher-André Chénier* n° 31-2011.

poète avec ses *Veillées poétiques et morales* (1811). Il a été responsable du livret de *L'Inauguration du Temple de la Victoire* (1807), un intermède encomiastique sur des musiques de Jean-François Lesueur (1764-1837) et de Louis-Luc Loiseau de Persuis¹¹ (1769-1819), ce dernier étant aussi le compositeur de la partition de son opéra de *La Jérusalem délivrée*, au succès un peu controversé (création le 15 septembre 1812). Il devra cependant attendre les Cent Jours pour être de l'Académie... Quoi qu'il en soit, les deux compères sont, en 1814, des auteurs « officiels », des poètes patentés et des librettistes de métier.

Les musiciens mobilisés – pas moins de quatre! – pour *L'Oriflamme* sont, en leur temps, tout aussi prestigieux. Étienne Méhul (1763-1817), dont le premier opéra remonte à 1791, a une longue expérience des musiques patriotiques. Il a signé une vingtaine de partitions lyriques renommées, dont récemment un *Joseph* (créé au théâtre Feydeau en février 1807) tiré par Alexandre-Vincent Duval (1767-1842) de la tragédie – justement! – de Baour-Lormian et des *Amazones*, jouées en décembre 1811 à l'Opéra, sur un livret de Victor-Joseph Étienne de Jouy (1764-1846). Rodolphe Kreutzer (1766-1831), moins connu aujourd'hui sauf pour avoir été le dédicataire d'une sonate pour violon et clavier de Beethoven, l'est alors tout autant pour près d'une trentaine d'opéras (et de nombreux concertos pour violon). Ferdinando Paër (1771-1839), à la tête d'un catalogue impressionnant, déjà fameux en Italie, en Autriche et en Allemagne, a été amené à Paris par Napoléon lui-même, séduit qu'il avait été par une représentation de son opéra d'*Achille* (composé en 1801), qui en a fait le directeur de l'Opéra-Comique et du Théâtre-Italien. Quant à Henri-Montan Berton (1767-1844), il a commencé sa carrière dès avant la Révolution : son statut institutionnel – il est membre de l'Institut et chef de chant à l'Opéra – est très solide. C'est lui qui se charge du finale de *L'Oriflamme*, tandis que Méhul recycle, pour l'ouverture, une pièce provenant d'un de ses ouvrages antérieurs¹² et écrit la romance chantée par la basse dans la première scène. Paër est l'auteur de la scène pastorale (scène II) de l'ouvrage, et Kreutzer du

¹¹ Lesueur et Persuis ont confectionné ensemble la partition du *Triomphe de Trajan*, sur un livret – à la gloire de Napoléon – du poète Joseph-Alphonse Esménard (1769-1811), auteur en 1805 du poème didactique et descriptif de *La Navigation*.

¹² *Adrien*, sur un livret de François-Benoît Hoffman (1760-1828) : prévu pour être représenté en 1792, il ne le fut finalement qu'en 1799, puis immédiatement retiré en raison d'applications possibles à Bonaparte... On peut se demander si la réutilisation de l'ouverture de cet ouvrage en 1814 n'est pas un rien maligne. Sur Méhul, voir Adélaïde de Place, *Étienne-Nicolas Méhul*, Paris, éd. Bleu Nuit, 2005.

chœur martial qui termine la troisième scène de cet opéra minuscule qui n'en comporte que quatre.

À considérer le texte, en l'absence de toute lecture ou audition de la partition musicale, *L'Oriflamme* ne semble pas trop souffrir de sa confection pour le moins composite. Cet « impromptu patriotique », selon la formule du compte rendu du *Moniteur* du 2 janvier, est simpliste, assurément, mais plutôt cohérent. La scène est « dans les environs de Poitiers », à l'heure où Charles Martel va repousser les Sarrasins¹³, conduits par Abderame¹⁴. À l'ouverture de la pièce, l'on s'apprête à célébrer une noce villageoise, mais les paysans réunis écoutent le chef des vieillards du pays leur rappeler la conduite héroïque de « l'auteur de [leur] délivrance », un « guerrier terrible » qui, trente ans auparavant, a rendu « la paix à [leurs] chants désolés » par les terribles Sarrasins. Ce preux combattant se nommait Raoul – prénom « troubadour » s'il en est – et, « à peine il sortait de l'enfance », il a pris les armes et décidé de vaincre ou de mourir « pour [s]a patrie ». Revenu providentiellement du « pays lointain » où il guerroyait au moment où les envahisseurs menaçaient son village, il a pris la tête de ses compatriotes au cri d'« il faut mourir pour la patrie »... Mais il a malheureusement été victime du fer de l'ennemi et a succombé (très sobrement) en protestant de son amour pour son pays. Le morceau, chanté par la basse auprès de la tombe de ce glorieux défunt, suggère un climat d'héroïsme sacrificiel et dessine une silhouette de guerrier précoce et sublime, mais le moins qu'on puisse dire est qu'il ne fournit guère d'éléments susceptibles d'exposer l'action à suivre.

La scène suivante fait entrer les deux jeunes gens, Nazir et Amasie, dont on doit célébrer le mariage : jeunes filles et villageois les entourent en chantant et en dansant¹⁵, tandis que la jeune fiancée fait d'émouvants adieux à son père, puisque désormais elle doit partager « son amour » entre son géniteur et son époux. Les réjouissances se terminent par le trio de la bénédiction, que les jeunes gens sollicitent du chef des vieillards. Le contraste entre ce moment de pastorale joyeuse et le petit tableau précédent, exalté mais exempt de gaîté, est rendu très abrupt par la juxtaposition, sans transition, des scènes.

La troisième s'ouvre très brutalement par l'arrivée d'un paysan « en désordre », suivi de « tout un village qui a pris la fuite après avoir été pillé »

¹³ On sait aujourd'hui que cet épisode fameux, mythifié par les historiens dès l'époque médiévale, est pour le moins suspect.

¹⁴ L'émir Abd-el-Rahman.

¹⁵ Le ballet, sans doute assez long, est réglé par Pierre-Gabriel Gardel (1758-1840).

(didascalie). C'est que « l'ennemi s'avance à grands pas », apportant après lui la ruine et « le trépas », selon l'automatisme peut surprenant de la rime. Le chef du village entonne alors un air, construit sur une hypotypose sanglante, très conventionnelle mais très colorée, et terminé par un appel à la vengeance :

J'ai vu des cohortes sanglantes
 Se répandre dans les hameaux,
 Poursuivre nos femmes tremblantes,
 Verser sur nous tous les fléaux ;
 J'ai vu la flamme meurtrière
 Dévorer nos riches moissons ;
 J'ai vu s'embraser ma chaumière,
 Et le sang rougir nos sillons.
 Un fils, ma plus chère espérance,
 Sous mes yeux est percé de coups.
 Je ne vis que pour la vengeance :
 Elle m'amène devant vous¹⁶.

Du feu, du sang, de la terreur, des destructions : le tableau passe-partout des ravages de la guerre barbare... Le chœur n'a plus qu'à reprendre l'appel à la vengeance, tandis que les jeunes fiancés décident héroïquement de surseoir à leurs noces tant que n'est pas venu « le jour de la victoire ». Les accents martiaux sont ceux, habituels, des hymnes militaires et patriotiques :

Suivons une juste fureur ;
 Que tout s'arme, que tout se lève ;
 Prenons le fer, le fer vengeur ;
 Que dans nos mains tout soit un glaive.

Sonnent alors les trompettes, tandis que s'ouvre la quatrième scène, avec l'entrée d'un chevalier, porteur de « l'oriflamme de Charles Martel [...] suivi d'un grand nombre de guerriers » (didascalie), qui appelle les villageois au combat, dès son récitatif (« La victoire est promise aux guerriers de la France ») et dans un air de trois couplets, qui multiplie les formules énergiques :

La gloire parle, et nous sommes Français (1^{er} couplet) ;
 C'est aux combats à laver nos injures (2^e couplet) ;
 Non, non, jamais de la ville immortelle
 Ils n'oseront insulter les remparts (3^e couplet).

Le clinquant des injonctions martiales se marie donc aux allusions très claires à la situation du moment : « la ville immortelle » – Poitiers, aux temps

¹⁶ *L'Oriflamme*, sc. III, p. 33.

légendaires de Charles Martel luttant contre les Sarrasins – ne peut être que Paris, que les patriotes français guidés par l'Empereur doivent défendre contre les coalisés. Celui-ci, du reste, est assez clairement présent dans le récit du chef des vieillards, qui suit la – spectaculaire et sublime : ce sont les jeunes filles du chœur qui les présentent aux villageois – distribution « des piques, des lances, des boucliers », qu'on a déjà vue dans bien des tragédies, lyriques ou pas. Le chant, repris par le chœur est destiné à sceller un serment sur le tombeau – voir la scène d'ouverture – du fameux Raoul qui autrefois défendit son village, évoque un très impérial défenseur de la patrie :

Ô toi, modèle des guerriers,
Reçois les vœux de notre âme attendrie ;
À l'heure du péril que ta cendre chérie
Du sein de ce tombeau, qu'ombragent tes lauriers,
S'éveille aux noms sacrés d'honneur et de patrie¹⁷.

On pourrait suggérer, sarcastiquement, que les deux librettistes, peut-être dépourvus d'illusions, s'efforcent de faire renaître de ses cendres un Empereur qui n'est plus, désormais, que l'ombre de lui-même...

La scène se poursuit par l'« Hymne du départ » conclusif, qui met à contribution la plupart des solistes – les fiancés, le chef des villageois, le chevalier – de *L'Oriflamme*, qui chantent avec le chœur divisé (jeunes filles, vieillards, villageois, guerriers, ensemble), selon une procédure souvent employée dans les cantates patriotiques. Même si un vers d'une des dernières strophes vient rappeler *in extremis* que le sujet de l'opéra est la mobilisation des Poitevins contre les Sarrasins, les paroles de cet ensemble final ne sont guère soucieuses de s'inscrire dans la fiction, qui apparaît désormais pour ce qu'elle est : un prétexte à produire de la musique patriotique dans des circonstances qui exigent une mobilisation contre les ennemis de la France, qu'il faut repousser pour rendre la paix au pays. Le couplet des jeunes filles est d'ailleurs dévolu à cette thématique : les « fils de la gloire » repousseront « l'ennemi qu'aveugle sa rage » et rendront « la paix à l'univers »... Accumulation de stéréotypes ! Les vieillards, quant à eux, espèrent la conservation de « la patrie », tandis que les villageois – o fortunatos nimium ! – clament que

Ce fer, instrument de la guerre,
Ce fer, qui donne le trépas,
Bientôt fécondera la terre¹⁸...

¹⁷ *L'Oriflamme*, sc. IV, p. 38.

¹⁸ *L'Oriflamme*, sc. IV, p. 40.

Quant aux guerriers, ils font, si l'on veut, la synthèse de l'ensemble, en quatre vers que reprend le chœur au complet :

Aux armes, volons à la gloire,
Ne craignons plus aucun revers ;
Que notre dernière victoire
Donne la paix à l'univers !

C'est, au choix, un prélude à l'apocalypse ou l'aurore d'une paix espérée. La didascalie ultime, quant à elle, fait sortir les guerriers qui brandissent « leurs glaives et leurs drapeaux », tandis que les vieillards les bénissent et que les femmes, portant « les enfants dans leur bras », semblent les inviter « à défendre leurs familles¹⁹ » : le spectacle, à cet endroit, mêle l'imagerie pathétique au défilé martial.

Que dire de tout cela, sinon qu'il s'agit bien d'un montage – hâtif, mais plutôt habile : Étienne et Baour ont vraiment du métier – de scènes spectaculaires et simplistes, destinées à réveiller la fibre patriotique des spectateurs²⁰, à l'heure où la puissance militaire de l'Empire est à bout de souffle ? Un opéra si l'on veut, ou plutôt une saynète lyrique susceptible, à l'aide d'une fiction minuscule, de déboucher sur un hymne fédérateur, plus proche d'ailleurs de ceux que produisait la période révolutionnaire que des chants encomiastiques pompeux de l'Empire au sommet de sa gloire²¹.

L'Oriflamme fut le sujet, dans le *Journal de l'Empire* du 4 février 1814, du dernier feuillet du grand critique dramatique Julien-Louis Geoffroy²² (né en 1743), tombé malade peu après la première et mort le 27 de ce mois²³. Je lui

¹⁹ *L'Oriflamme*, sc. IV, p. 42.

²⁰ On ne sait pas trop si l'auteur du compte rendu de la première de *L'Oriflamme*, dans le *Journal des arts* du 5 février 1814 (n° 275), est sérieux (probablement) ou bouffon lorsqu'il invite les « Tyrtées modernes » à écrire des « chants belliqueux » destinés « à donner une nouvelle ardeur à nos guerriers » et félicite Baour et Étienne d'avoir été « les premiers interprètes des sentiments de tous les Français » (p. 158).

²¹ Sur les œuvres de circonstance accompagnant les bouleversements politiques successifs de 1814-1815, voir Olivier Bara, « 1814-1815 : construction dramatique des événements et modes théâtraux de symbolisation du présent », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 49, 2014/2, p. 109-122.

²² Voir le fil rouge du n° 8 d'*Onages*, « Le Cul-de-jatte et le Folliculaire », où j'ai présenté Geoffroy.

²³ La notice – reprise ensuite par tous les périodiques – que lui consacre le *Journal de l'Empire* peut paraître un peu tardive : elle n'est publiée que le 11 mars, mais le signataire (Charles-Marie de Féletz, 1767-1850) s'en excuse par « quelques circonstances qui [lui] sont tout à fait étrangères ».

laisserai la parole pour conclure, dans des circonstances où sa verve mordante et son ironie dévastatrice ne pouvaient assurément pas se donner carrière²⁴ :

La représentation de cet acte lyrique a été une cérémonie triomphale, dont les spectateurs étaient acteurs : la foule extraordinaire qui se pressait dans ce vaste théâtre faisait une partie de la pompe ; tout ce qu'il y a d'acteurs et d'actrices à l'Opéra couvrait la scène : tous avaient voulu prendre part à cette œuvre glorieuse : et, pour chaque partie, il y avait plus d'artistes qu'il n'en fallait, parce qu'il n'y avait point d'artiste qui ne voulût participer en quelque sorte à l'éclat de ce triomphe.

Les auteurs ont choisi l'époque de notre histoire qui offre l'allusion la plus heureuse et la plus piquante : Charles Martel délivrant la France de l'invasion des Sarrasins. [...] À cette idée principale des Sarrasins chassés de la France, les auteurs ont uni des tableaux intéressants et champêtres, les innocences amours de Nazir et d'Amasie. Nourrit joue le rôle de Nazir, et M^{me} Branchu celui d'Amasie ; Lays, chef des vieillards, s'est distingué par le goût exquis avec lequel il a chanté plusieurs couplets, la plupart redemandés. À ces images douces se joignent des tableaux plus sombres : les habitants d'un village ravagé par l'ennemi se dérobent par la fuite à de nouveaux outrages. Le chevalier, porteur de l'oriflamme de Charles Martel, paraît aux yeux de ces infortunés comme un ange consolateur. C'est Lavigne qui joue le rôle du chevalier : il se fait remarquer très avantageusement par la manière brillante dont il chante un air très favorable au développement de sa voix. Le chevalier est suivi d'une foule de guerriers qui partent pour le combat : ce départ est un tableau très vif, très animé, et produit un superbe mouvement militaire. La musique est analogue au sujet, tantôt douce, agréable et tendre, tantôt guerrière, sublime, héroïque.

Les danses sont dignes du talent et de la réputation de M. Gardel ; pour rendre justice aux premiers sujets, il faudrait les nommer tous. Albert et Antonin brillent entre les danseurs par la noblesse et la grâce, la légèreté et la souplesse. Parmi les danseurs, M^{mes} Clotilde, Rigattini, Gosselin, Masrélié cadette, Aimée, fixent particulièrement les regards. Je nomme à part, et la dernière, M^{me} Garder, qui est toujours le premier modèle de la grâce, de la décence, et de tout ce que l'art et la nature ont de plus parfait.

Jean-Noël PASCAL

²⁴ Dans son numéro 274 du 30 janvier 1814, le *Journal des arts* remarquait ironiquement que Geoffroy se permettait désormais « à peine une réflexion maligne ».