

Ce que nous avons pressenti dans notre premier article arrive: le succès se fortifie en marchant. La quatrième représentation a déjà perdu cet air de doute et d'indécision qu'avaient les deux premières. Le public des *Huguenots* commence à se former; il a passé le rudiment et la syntaxe de cette langue musicale: il n'en est pas encore à la philosophie, mais il en est presque aux humanités, et nous persistons à croire qu'il en restera là quand il y sera venu. Déjà même cet opéra a ses enthousiastes de profession, ses sectaires par ricochets et peu ou point encore de détracteurs; il a enfin tout ce qui constitue une école nouvelle et se destine à fonder une tradition sans antécédent. Quoi qu'il en soit, et en attendant plus ample examen sur le mérite particulier de cette grande partition, nous nous en tenons toujours à notre premier dire: c'est une composition savamment élaborée et puissamment conçue; mais le travail y prévaut sur l'inspiration; l'art instrumental et le prestige de la vocalisation *chorale* y prédominent le chant; c'est plus à la sensation qu'à l'émotion qu'elle s'adresse, et l'on s'y sent constamment moins saisi d'aise que frappé d'étonnement. C'est de l'admiration si l'on veut, mais ce n'est pas de ces impressions involontaires qui de l'oreille passent à la mémoire du sentiment, et qui seules sont le cachet d'un chef-d'œuvre musical.

La partition des *Huguenots* commence cependant à se faire juger à part et n'a plus besoin du crédit de *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*] pour soutenir ses examens. C'est un progrès qu'elle a fait, et s'il lui est dévolu d'avoir un aussi grand nombre de représentations consécutives qu'en a eu sa devancière, nous ne doutons pas qu'elle ne partage avec elle l'estime du public. Comme nous l'avons dit, ce n'est qu'à la longue et à l'user pour ainsi dire de ces sortes de compositions hardies que leur auditoire peut s'initier au mystère de ce qu'elles comportent de science et d'art. Le plaisir qu'elles causent a besoin d'étude; c'est une jouissance avec laquelle il faut compter, et le mérite n'en est pas tellement saillant au jugement de tous que, si la critique y apportait de l'humeur, elle ne parvînt à le faire mettre en doute. Car cette maturité d'évaluation si nécessaire au sentiment de la peinture, il n'est pas bien sûr qu'elle le soit également en musique. L'art musical se juge spontanément de la même manière que s'éprouvent les impressions qu'il cause, tandis que l'art du peintre se juge par la méditation des sujets qu'il traite. La musique, dont il faut approfondir le mérite, comme le tableau dont tout le mérite s'exploite à la première vue, sont deux produits imparfaits de l'art dont ils sortent.

Il y a une autre réflexion à faire et qui nous semble être d'une grande portée, considérée sous un point de vue général: c'est la tradition ou le préjugé qui semble s'être établi depuis quelques temps relativement au mutuel secours que doivent se prêter la musique et la poésie dans un opéra. Il est à peu près reçu maintenant qu'il est presque impossible de faire aller de front le poème et la partition; et c'est une excuse valable à présent que de prétexter la tyrannie du musicien pour justifier la médiocrité du poète. Ce préjugé nous vient de l'école italienne avec sa flasque littérature des *libretti*. Est-ce bien un progrès que cet envahissement du drame par la musique, que cette abnégation de l'intérêt théâtral en faveur du chant? nous le nions formellement. Nous disons plus: c'est ravalier ces deux arts que d'admettre cette disparité de droits

dans le concours de leurs efforts; et cette condescendance du poète envers le musicien vient de la part de tous deux, plutôt d'une infériorité de talent que d'une juste appréciation de leur mérite respectif.

Quand on est au niveau des difficultés et des ressources de son art, on sait toujours surmonter les unes par les autres; il n'y a que la médiocrité qui redoute l'obstacle ou qui lui cède. L'obstacle agrandit, élève le vrai talent; et selon nous, le grand musicien est celui qui sait conformer son rythme à l'expression de la pensée du poète. On dira tout ce qu'on voudra, mais il n'y a que cet accord entre le poème et la musique qui fasse les grands succès sur notre scène lyrique. Tels furent ceux des Gluck et de Sacchini; tel fut plus récemment encore celui de la *Vestale*. Nous n'aurons jamais de vrais poèmes lyriques que notre littérature puisse enregistrer dans ses fastes, tant que l'on se contentera de ces canevas informes dont la lecture n'est pas supportable; et nous le soutenons, l'art musical y perd plus qu'il n'y gagne.

N'y a-t-il pas en effet quelque chose d'humiliant pour nos lettres et pour notre art dramatique, qui passa de tout temps pour être le premier de la littérature européenne, de voir, dans cet opéra, un des auteurs les plus renommés de notre scène actuelle descendre si bas dans la conception de son œuvre pour la plier mieux aux exigences du musicien et aux caprices de son art? Nous sommes, en particulier, d'autant plus sensibles à cette espèce d'affront littéraire que nous avons toujours fait profession d'une juste estime pour le talent de M. Scribe. Nous l'avons dit plusieurs fois et nous nous plaisons encore à le répéter, M. Scribe est, selon nous, après ou avec M. Duval, le seul écrivain qui ait véritablement une vocation dramatique; tout en avouant, il est vrai, que c'est moins sur ce qu'il a fait que sur ce qu'il aurait pu faire que se fonde notre jugement. Nous avons donc le droit d'être d'autant plus sévères que nous rendons plus de justice à toutes les qualités de son talent. C'est à ce préjugé fatal que nous venons de signaler qu'il faut attribuer la médiocrité du *libretto* qui a servi de thème à la dernière partition de Meyerbeer. Comme poème, *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*] était déjà bien loin d'un chef-d'œuvre; mais les *Huguenots* sont au-dessous de toute évaluation littéraire. Au moins, dans *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*], la féerie recouvrait la médiocrité du plan, et l'allégorie corrigeait l'in vraisemblance de l'action ou les inconvenances de la contexture de l'ouvrage. Mais, dans l'opéra nouveau, tous ces vices sont à nu sans aucun prestige capable d'en atténuer l'effet, et la teinte politique qui domine si gratuitement l'action du drame en rend, au contraire, la déféctuosité plus sensible.

Robert luttant contre les séductions de Bertram et balançant à se rendre aux prières d'Alice, forme un tableau qui n'offense personne, ne froisse aucun sentiment religieux, moral ou politique, aussi, tout le //2// monde en éprouve-t-il de l'intérêt, de quelque religion ou de quelque pays que l'on soit. C'est l'image de l'homme placé entre le vice et la vertu, finissant enfin par céder aux suggestions du bien et fuyant l'enfer pour rentrer dans la voie du ciel; cette allusion fait du moins passer sur les profanations dont cet acte est assaisonné. Mais dans *Les Huguenots*, qui peut s'intéresser au spectacle de cette scène où Valentine, veuve à peine

du duc de Nevers assassiné, abjure la foi de ses pères pour se jeter dans les bras de son amant sous les auspices du valet de celui-ci, ce fougueux hérétique Marcel, dont elle reçoit la bénédiction nuptiale. Quel prestige musical, quels mélodieux accens, quels harmonieux accords peuvent balancer à l'oreille, ce que ce tableau cause de répugnance aux yeux et de dégoût à l'esprit? Comment M. Scribe a-t-il pu croire qu'il y eût là une mine d'inspiration musicale? Il en est de même de toutes les scènes principales de la pièce, où à force de vouloir produire trop d'effet, poète et musicien semblent s'être donné le mot pour retomber au-dessous de l'intérêt le plus naturel.

On raconte qu'en Angleterre, un marchand de Londres ayant fait une immense et rapide fortune par le produit d'une cargaison d'oignons d'Espagne qu'il expédia au Mexique, tant les habitans avaient attaché de prix à cette nouveauté; un autre marchand, pour enchérir sur cette chance de fortune, avait imaginé séduire les Mexicains par une riche cargaison de miroirs, ne doutant pas que cette nouveauté ne l'emportât de beaucoup dans l'esprit de ces peuples incultes. En effet, leur surprise fut si grande, et leur reconnaissance si exaltée que n'estimant rien de leur pays qui fût capable d'acquitter cette dette *nationale*, ils crurent n'avoir rien d'aussi grand prix à donner en échange de cette seconde importation que les restes de la première, et le spéculateur de Londres, pour prix de son effort d'imagination, reçut en retour de ses miroirs les oignons d'Espagne de son confrère. Voilà ce que c'est dans tous les genres, que de vouloir enchérir trop sur une donnée heureuse, principalement quand cette donnée n'est justifiée que par le succès.

Il y a un peu de cette spéculation aventureuse et du désappointement qui l'a suivie dans la conception de la pièce nouvelle. L'immense succès de *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*] a tenté M. Scribe, et il s'est excité à se surpasser en hardiesse et en bizarrerie de tout genre dans sa nouvelle cargaison dramatique. Lors, pour correspondre à la contexture excentrique de ses *Huguenots*, Meyerbeer s'est aussi laissé tenter par l'ambition de se surpasser également en combinaisons musicales jusqu'alors inconnues. Et de toute cette ligue d'efforts, qu'est-il résulté? Rien autre que quelque chose de plus ou quelque chose de moins que *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*]. Ce qui revient, sans comparaison, à l'aventure des oignons d'Espagne, particulièrement en ce qui concerne le poème, si poème il y a dans les *Huguenots*. D'abord, y a-t-il une pièce dans cet opéra?

Au premier aperçu ce qui saute aux yeux dans cette espèce de mélodrame, c'est le décousu qui y règne d'un bout à l'autre, sans parler de la couleur historique dont l'auteur a cherché à l'empreindre, et au sujet de laquelle on pourrait ainsi parodier les fameux vers de Boileau contre Quinault:

Et tous ces lieux communs de morale hérétique
Que Meyer réchauffa du bruit de sa musique.

Rien, en effet, ne s'y trouve lié à rien. La fable y est indépendante de l'intérêt; l'intérêt y est étranger au drame, et la catastrophe n'y a rien à faire avec le dénouement. Qu'elle en est la fable? Un jeune seigneur, le comte de Nevers, est sur le point de se marier. Celle qu'il épouse, Valentine, fille du comte de Saint-Brice, est dame d'honneur d'une princesse, soit dite Marguerite de Valois. Un autre gentilhomme du nom de Raoul de Nangis est en secret épris d'une jeune personne dont il ignore le rang et le nom, et qui se trouve être Valentine de Saint-Brice, dont il est aimé sans le savoir. Au milieu des joies d'un festin d'adieu que le comte de Nevers donne à ses compagnons de plaisirs avant de ranger sous l'austère loi du lien conjugal, une jeune femme le fait demander de son oratoire où elle l'attend; c'est Valentine en personne qui vient le conjurer de renoncer à ce mariage. Dans cette jeune femme, Raoul de Nangis reconnaît celle qu'il aime, et sans plus ample informé sur les motifs qui l'ont amenée chez le comte de Nevers, il lui jure dès-lors un mépris implacable. Dans ces entrefaites, la princesse, qui est dans le secret de l'amour de sa dame d'honneur, a résolu de rompre son mariage avec le comte de Nevers et de l'unir à celui qu'elle aime. Pour cela, elle envoie un message anonyme à Raoul de Nangis, par lequel elle l'engage à se laisser conduire, un bandeau sur les yeux, auprès de celle qui l'attend. Nangis obéit à ce désir bizarre, en dépit des remontrances de son valet d'armes et de service, un vieux soldat du nom de Marcel. Arrivé près de Marguerite, et sur l'offre que lui fait cette princesse de l'unir avec une demoiselle de sa cour, il l'accepte par dépit dans l'unique dessein de se venger de son infidèle inconnue. Mais à la vue de Valentine que lui présente Marguerite comme devant être son épouse, il se rétracte et rejette avec indignation cette offre. Grande rumeur: le comte de Saint-Brice demande raison d'une pareille insulte faite à sa fille, et Valentine est rendue par son père au premier hymen projeté; elle épouse le comte de Nevers autant par obéissance pour son père que par vengeance à l'égard de celui qu'elle aime, et qu'elle aime toujours, cela va sans dire, sans quoi le drame finirait là.

Or, pendant que les cérémonies de cet hymen se préparent, le duel entre le père et l'amant de Valentine s'apprête aussi, et il arrive, par un de ces hasards dévolus seuls aux drames modernes, que dans le Pré aux clercs où ce combat doit avoir lieu, il se trouve une chapelle où Valentine éprouve le besoin de remplir quelque devoir pieux avant [avant] de contracter son mariage. Grâce à ce hasard elle apprend, par le concours d'un autre, car un hasard n'arrive jamais seul sur notre théâtre, que son père, cédant à de mauvais conseils, projette de convertir ce duel en un guet-à-pens, où Raoul de Nangis doit infailliblement succomber avec son valet Marcel. Elle profite donc de l'absence fortuite de son père pour révéler cette embuche au serviteur de Nangis. Effectivement la tentative a lieu, mais elle échoue à la faveur des mesures de prudence que Marcel a prises pour sauver son maître, et qui se bornent à crier au secours dans la plus fort de la mêlée. Puis vint la reine Marguerite, encore par hasard à ce Pré aux clercs, et les vengeances réciproques sont indéfiniment ajournées, comme l'amnistie. Raoul de Nangis ne tarde pas, comme on le pense bien, à reconnaître son erreur et ses torts envers celle qu'il a rejetée et ne l'en aime que plus éperdument, Valentine de son côté n'en maudit que plus

amèrement le lien dont elle porte le joug, et quelque temps après un mutuel aveu que se font de leur amour ces deux amans malheureux, le comte de Nevers venant à être tué dans un combat dont la cause ne se rattache en rien à cette fable, les deux amans, alors également libres et maîtres de leurs destinées, sauf le juste ressentiment du père de Valentine et la récente mort de son mari, s'unissent aussitôt, n'ayant que la voûte des cieus pour temple et que le vieux Marcel, à la fois pour notaire, pour témoin et pour ministre de l'autel. Voilà le fond de la fable, à laquelle, comme on voit, ne se lie aucun intérêt, et qui, dans sa propre texture, ne comporte //3// aucune catastrophe.

Mais à cette fable, uniquement puisée dans l'imagination de l'auteur, et qui ressemble à tous les accidens d'un amour théâtral, est cousue, tant bien que mal, une époque historique, un de ces grands événemens politiques dont le cadre est assez vaste pour contenir tous les épisodes de la vie la plus élevée jusqu'à la plus humble. Cet événement est la Saint-Barthélemy, sinistre fruit des hérésies de ce moine ambitieux qui rallia sous sa légende rebelle tous les restes de l'ancienne féodalité pour les ameuter contre la royauté dont leur orgueil supportait impatiemment le joug salutaire; de ce Calvin dont les sectaires se targuèrent du titre de *huguenot*, que la conscience du peuple, alors si religieuse, si morale et si catholique, flétrit des acceptions les plus méprisantes ou les plus ridicules.

C'est donc à l'aide de cet auxiliaire dramatique que la fable en question s'est empreinte d'un intérêt d'apparat et s'est ménagé une catastrophe indépendante de son dénouement naturel. En effet, son dénouement naturel était l'union de Valentine et de Nangis, comme le nœud de l'intrigue avait été leur union projetée et la rupture de cette union fondée sur une méprise accidentelle. Or, cette union finale ne renfermait en soi le germe d'aucune catastrophe, et ce dénouement, quelque bizarre que l'ait rendu l'auteur par l'intervention de ce valet, soudainement érigé en grand-prêtre, était plutôt souverainement ridicule que susceptible d'exciter le moindre intérêt. Mais la Saint-Barthélemy aidant, la catastrophe, alors, passe aussitôt toutes les bornes du pathétique transcendant, et la péripétie en devient atroce; car on voit Valentine expirer sous les coups dont son propre père a donné le signal au seul nom de huguenot. On y voit Nangis et son valet Marcel tomber sous le feu dont l'hérésie de Calvin avait de si longues mains couvé l'étincelle; et ce sont toutes les passions civiles et politiques dont cette funeste scission nous a transmis le germe et les vestiges qui assistent à cette scène sanglante. L'intérêt de la pièce est donc étranger au drame ou plutôt le drame à la fable; car supposez cette princesse, toute autre que la reine de Navarre, femme de Henri IV; effacez la croyance religieuse qui partage en deux camps ennemis les personnages de ce drame et la fable n'en existera pas moins et l'action qui lui est propre n'en marchera pas moins, seulement l'intérêt accessoire qu'elle y rattache disparaîtra, et il ne restera plus qu'un roman comme tant d'autres.

Quant à la couleur politique et cette teinte religieuse dont cette pièce est affublée bon gré malgré, c'est une licence qui mérite selon nous

la censure la plus sévère. Outre qu'elle outrage notre histoire en la calomniant de la façon la plus cynique, elle outrage encore nos mœurs actuelles et viole les convenances les plus sacrées qui font la base de toute société. Quoi! c'est devant un public catholique qu'on vient faire parade des blasphèmes d'un schisme dont ses aïeux ont par trois fois expulsé de leurs mœurs le levain empoisonné! Quoi! c'est une qualification que la voix du peuple a frappé de mépris public, qu'on ose réhabiliter et présenter à son estime, comme le symbole de toutes les vertus humaines et sociales! et l'on a pu compter assez sur la stupidité, l'ignorance et l'apathie civile ou religieuse des descendants de ce peuple pour ne pas craindre de leur part un soulèvement d'horreur et de dégoût, en voyant s'exalter en plein théâtre les détracteurs de sa foi! et pour ranger à ses yeux tous les attributs du courage, de la générosité, de la grandeur d'âme du seul côté d'un culte étranger, de l'origine du quel datent tous les malheurs et toutes les divisions qui ont déchiré le plus beau royaume du monde! Pour faire comprendre enfin combien ce spectacle nous rabaisse, supposez que la contre-partie en soit offerte à un public anglais et que les infamies de Cranmer, les cruautés d'Elisabeth, sa spoliation envers le clergé catholique, soient mise sur la scène en Angleterre, il n'y a pas un seul Anglais qui en supportera la vue. Mais d'abord une pièce de cette tendance ne serait pas reçue, elle ne trouverait pas d'acteur pour la jouer, pas d'auditoire pour l'entendre et pas de magistrats pour en tolérer la représentation. Cependant nous avons, dit-on, une censure protectrice des mœurs, de la morale, de la religion du *pays*, et cette censure, si farouche exterminateur de la moindre atteinte portée à des intérêts d'amour-propre individuel et de personnes, laisse insulter en face la communion du peuple français, en délivrant son *exeat* à des discours de cette trempe.

Pardon, messieurs, entre un glaive et la Bible,
Mon aïeul l'éleva (Marcel), ne jurant que Luther,
Dans l'horreur de l'amour, du pape et de l'enfer
Cœur fidèle, mais inflexible,
Diamant brut incrusté dans du fer.

Et à cela que répond le *diamant brut*, élevé dans *l'horreur du pape et de l'enfer*? Il s'écrie:

Pour le sauver (son maître), viens, ô *divin* Luther!
Mêler ta voix à ces chants de l'enfer!
.
Les papistes, terrassons-les,
Frappons-les,
Qu'ils pleurent,
Qu'ils meurent!
Mais grâce... jamais!

Et puis, *ce diamant brut incrusté dans du fer*, trouve étrange à la fin du drame que *les papistes* qu'il voulait frapper pour qu'ils pleurent et meurent sans espoir de pardon! attendu que les *divins* Luther et Calvin n'ont jamais ni pratiqué, ni enseigné le pardon, même celui de la plus petite objection à leur doctrine, témoin le médecin Michel Servet, que Calvin fit brûler vif

pour lui avoir écrit une lettre sur le mystère de la Trinité; témoin ce que le même Calvin écrivait à Vesphale le luthérien, qui l'avait critiqué: «Ton école n'est qu'une puante étable à pourceaux. M'entends-tu, chien? m'entends-tu bien, frénétique? m'entends-tu bien, grosse bête, etc., etc.» ce Marcel, dis-je, l'enfant de cette école que le *divin* Calvin appelait *une puante étable à pourceaux*, trouve mauvais que les *papistes*, qu'ils s'apprêtait à *frapper à mort*, aient pris les devans sur lui. (Tout le secret de la Saint-Barthélemy est là.)

Déjà nous avons vu sur le même théâtre une jeune fille, issue d'un prélat catholique et née dans la foi chrétienne, préférer mourir dans celle des juifs, sous le prétexte d'une dévotion motivée d'une manière absurde et uniquement imaginé pour rabaisser ou flétrir et les dogmes et les rites du culte de nos pères, tout cela dans le but d'arracher de plus vifs accens à la muse qui tient la lyre de ces drames. Dieu nous garde que quelque Musulman vienne à se faire un renom musical! car il ne faudrait pas désespérer de voir un jour sur notre premier théâtre lyrique la religion de nos pères immolée à l'islamisme, et le *divin* Mahomet foulant aux pieds tous les symboles de notre culte! Le grand peuple et la nation *la plus spirituelle* de l'Europe seraient encore assez bêtes pour y aller applaudir. Dans un prochain numéro nous analyserons le mérite de la musique des *Huguenots*.

LA FRANCE, 9 mars 1836, pp. 1-2.

Journal Title:	LA FRANCE
Journal Subtitle:	
Day of Week:	Wednesday
Calendar Date:	9 MARS 1836
Printed Date correct:	
Volume Number:	
Year:	
Series:	
Issue:	
Pagination:	1 à 2
Title of Article:	CHRONIQUE THÉÂTRALE.
Subtitle of Article:	Opéra. Quatrième représentation des <i>Huguenots</i> par MM. Scribe et Meyerbeer. (2 ^e article. – La pièce.)
Signature:	
Pseudonym:	
Author:	Anonymous
Layout:	Front-page feuilleton
Cross reference:	LA FRANCE, 2 mars 1836, pp. 1-2; LA FRANCE, 31 mars 1836, pp. 1-2.