

Nous devons des remerciemens à M. Duponchel: hier les *Huguenots* ont fait défaut sur l'affiche de l'Opéra. Ce relâche est de la convenance. C'est bien le moins, au fait, que les plus saints jours du calendrier chrétien n'aient pas été profanés par la diatribe anti-apostolique de cette *représentation* dramatique (à défaut d'être *nationale*). Et pendant que l'affluence des fidèles de ce grand culte auquel la France doit sa gloire, sa puissance et sa splendeur remplissait nos églises, il est consolant pour nous de n'avoir pas à constater que leur pieuse croyance était livrée aux sacrilèges imprécations du choral de Luther et aux railleries impies des sectaires de Calvin, l'hérétique adoré. Nous imiterons cette réserve, et ne reviendrons pas sur cet oubli de la censure si bien caractérisé par notre honorable collaborateur Henri de Bonald. Venons à la musique de cet opéra: elle ne doit point souffrir des torts de sa sœur la poésie, si poésie il y a dans ce qu'on appelle le *poème*. Ce que nous avons prévu est arrivé: on goûte, on apprécie de jour en jour davantage cette savante partition; on s'initie à ses secrets, on se forme à son école, on s'élève à sa hauteur, ou l'on s'habitue à ses caprices, et l'on se familiarise enfin avec ses beautés comme avec ses défauts. Ceux-ci sont moins sensibles, celles-là plus frappantes. Bref, si le cœur ne se convertit pas au poème, l'oreille se convertit à la musique; car c'est presque du protestantisme rossinien que la vogue des *Huguenots*. Quoiqu'il en soit, examinons le prestige, et comptons avec nos sensations.

Tous les journaux ont dit ou ont cru dire leur dernier mot sur les *Huguenots*. Mais après eux ce n'est pas le cas de dire: *Tardè venientibus ossa*. Il y a de quoi glaner pendant long-temps encore dans le champ de cette partition, dont l'horizon s'élargit à chaque pas qu'y fait l'analyse.

Les trois premiers actes renferment des morceaux fort agréables, mais sont en général longs et prolixes. Le quatrième acte est une des plus belles choses qui aient été faites depuis long-temps; le cinquième, malgré quelques endroits pathétiques, ne l'emporte point sur le quatrième, par ce *crescendo* de beautés qui peut seul soutenir l'attention irritée au plus haut point par les grands effets qui précèdent. Elle est enivrée, essoufflée par le quatrième acte. Il lui fallait au cinquième des stimulans plus puissans encore, et ces stimulans manquent. Comment, sans une progression continuelle, sans un calcul savant de coups qui frappent de plus en plus fort, conduire au bout d'une course de cinq heures d'admiration, l'irritation musicale d'un auditeur dont les nerfs abîmés de fatigue se refusent au service de l'émotion?

Il est peu généreux au critique de reprocher à un homme de talent ses chefs-d'œuvre passés pour l'accabler de leur supériorité. Pourtant les comparaisons arrivent involontairement dans la pensée et sous la plume. Il nous semble, et nous ne dirons que ce mot pour ne pas nous laisser entraîner dans cette voie; il nous semble que les trois premiers actes ne valent pas un acte de *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*]. Mais, et ici la comparaison est toute en faveur du nouveau *travail* de cet Hercule de l'harmonie, nous préférons sans balancer le quatrième acte seul à tout *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*]. Entrons dans quelques détails.

Le premier acte est calqué sur celui de Robert: un chœur de buveurs qui se sert de *chaîne* à toute cette première partie de l'ouvrage, et aux divers motifs qui en sont la *trame*, et laisse reparaître à des intervalles plus ou moins éloignés le thème primordial du chœur. Ce thème est le tissu sur lequel est brodé tout le premier acte. Il est bien fait; mais moins remarquable que celui des buveurs de Robert. De plus, c'est absolument le même chant, assez retourné néanmoins pour avoir perdu une partie de sa grâce native. La romance, *plus blanche que la blanche hermine*, est fort bien dite par Nourrit; mais la façon pénible dont marche sa mélodie ne peut être tout-à-fait sauvée par le talent du chanteur. Avec un autre que Nourrit, ce serait peu de chose. J'en dirais presque autant de l'air huguenot que Levasseur chante avec une expression si juste et si énergique. Pourtant, le motif à *bas les couvens maudits*, sera toujours remarquable et remarqué. Levasseur le fait valoir avec un puritanisme luthérien qui n'exclut pas le bon goût de l'habile chanteur. Cet homme jour, chante, déclame, avec un talent où chacun de ces diverses modifications trouve sa place dans une fusion parfaitement concordante. On ne dira jamais que *l'une fait tort à l'autre*. Et c'est là pourtant la plus grande difficulté bien peu comprise par les chanteurs, qui sacrifient tantôt le chant au jeu, tantôt le jeu au chant, souvent l'art de *bien dire* à ces deux exigences du drame musical. Entendez-le chanter aussi le choral luthérien, et admirez; car il seconde merveilleusement l'habile emploi que le compositeur a su faire de cette tradition de plein-chant du moine de Wittemberg, lequel ne chantait pas toujours, du reste, d'aussi édifiantes homélies; car c'est de lui qu'est la fameuse chanson de table:

Si vino te impleveris,
Dormire satis poteris,
Et post somnum ventriculum
Vino implere iterum.

Celle-là, ou M. Meyerbeer ne l'a pas connue, ou il l'a oubliée: elle aurait pourtant fait une impression bien dévote sur les pieux amis des protestans, et ç'aurait été une satire de plus contre la Saint-Barthélemy.

Au deuxième acte, je goûte médiocrement l'air *O beau pays de la Touraine*. D'ailleurs, Mme Dorus, qui a beaucoup gagné en vocalisation, a perdu en voix à force de crier comme on crie à l'Opéra. Toutes ses cordes de *medium* sont appauvries et fatiguées. J'aime mieux le duo *Si j'étais coquette*. Il est rempli, et elle aussi en le chantant, de coquetterie et de grâce. Ce duo sera dit et redit dans les salons. — La fin du second acte est longue et traînante. Il n'y a plus guère à y remarquer que l'excellente harmonie et la parfaite entente d'orchestration qui n'abandonne jamais Meyerbeer.

Au troisième acte, de jolis chœurs: la chanson huguenote, le chœur des jeunes filles, la ronde bohémienne, tout cela c'est de la charmante //2// musique. Le *couvre-feu* a été déjà mieux fait dans plus d'une romance. La grande scène du duel n'a qu'un seul avantage sur celle de *don Giovanni*, c'est d'être démesurément plus longue; l'effet en est presque nul, grâce aux développemens prolixes auxquels se sont livrés les auteurs de la

musique et des paroles. Bon Dieu! quelle chute, quand on a dans le souvenir les étonnans coups d'épée de l'orchestre de Mozart, qui retentissent dans votre âme comme dans la poitrine du commandeur! Mais au milieu de ces fatigantes longueurs, j'ai Levasseur qui me tire des larmes en traduisant admirablement l'admirable chant: *Ne te repens point, noble fille!* Suit un chœur de soldats huguenots et d'étudiants qui s'insultent dans la plus parfaite harmonie musicale. Ce chœur est très-bien fait et très-bien chanté.

Il s'agit maintenant de justifier ce que nous avons dit du 4^e acte. Cela nous sera plus facile à dire qu'à prouver. C'est un souvenir qui est pour nous plutôt le résultat d'une impression que celui d'une étude. D'ailleurs, ce qui nous a le plus vivement frappé, ce n'est pas précisément tel ou tel morceau, tel ou tel air, tel ou tel duo: les Italiens peuvent être ainsi jugés; mais Meyerbeer procède d'une autre manière. Chez lui, les morceaux de facture sont rares, soit qu'il les dédaigne, soit, ce que je croirais plus volontiers, qu'il y ait en lui impuissance de les produire. Il agit plutôt par harmonie que par mélodie, par sentiment général que par motif déterminé, conduit avec un développement certain et une forme palpable et tangible. Chez lui, c'est le dialogue, la déclamation, le récit qui prédominent. Aussi, voyez dans ce quatrième acte: c'est Mlle Falcon, d'une part, et, de l'autre, des chœurs qui absorbent tout; Mlle Falcon, admirable d'expression, de jeu, de passion, mais plutôt savante à bien dire qu'à chanter, à bien exprimer qu'à vocaliser; plutôt tragédienne que cantatrice. Sa voix, à elle, ce n'est point un instrument de plus dans l'orchestre, c'est la puissance de l'âme humaine qui se répand au dehors par la parole, qui vibre par l'accent, qui s'exprime dans une harmonieuse diction. Elle ne vocalisera plus, n'ayez pas peur! Elle se connaît; que lui importe si sa note n'est pas toujours attaquée avec le timbre limpide des voix ultramontaines et leur exacte appréciation d'une justesse toujours rigoureuse? Pour elle, comme pour Meyerbeer, la musique n'est que la parole notée; c'est un discours qu'on peut scander par la mesure, et voilà tout. Les amis de la vérité exclusive dans les arts entreront sans réserve dans la louange de ce système, que nous ne discuterons pas de crainte d'être entraîné trop loin. Quoiqu'il en soit, nous citerons dans ce quatrième acte le beau trio: *Pour cette cause sainte*, le chœur des moines, et enfin le duo de Valentine et de Raoul (Nourrit et Mlle Falcon), lequel est au-dessus de toute espèce d'admiration et de tout éloge: *O bonheur suprême, plus d'amour, plus d'ivresse*, sont du plus déchirant pathétique, mis en face l'un de l'autre. La cloche de la Saint-Barthélemy sonne, la toile tombe, et l'âme reste sous le poids d'émotions où la terreur, l'amour, l'horreur et l'ivresse d'une exaltation poussée jusqu'à son plus incroyable paroxysme, se livrent un combat délirant.

Ici il faut descendre. Le cinquième acte, musicalement parlant, est tout entier dans le grand trio *Où courez-vous?* Ce trio, malgré la fausseté, je dirai la sottise de la position, est d'un grand effet. Les chants lointains des protestans en prière l'accompagnent avec un de ces contrastes un peu cherchés dont Meyerbeer est trop prodigue, mais qui ne manquent pas leur effet sur le parterre. Au reste, ce trio est accablé sous le souvenir de celui de *Robert* [*Robert le Diable*] et sous les impressions du quatrième acte.

Voilà le squelette de cette partition qui devait servir de drapeau à la tourbe des anti-Rossinistes. Certes, M. Meyerbeer a un esprit trop élevé et un jugement musical trop hautement juste pour avoir un seul instant eu la prétention de les rallier autour de lui contre le plus grand compositeur de notre époque; ainsi, c'est une défaite pour eux et non pour lui. Pourtant, malgré l'immense mérite des *Huguenots*, il nous paraît équitable de le constater, parce que dans ce siècle d'opinions versatiles et de modes changeantes chaque semaine, il faut conserver sur leurs piédestaux les statues que nous y avons placées, et combattre au besoin pour elles. Si Rossini dort, pourquoi troubler son sommeil, acheté par des travaux si glorieux? Ne soyez pas exigeans envers ce génie; il a sa paresse et il est dans son droit en s'y reposant. Rappelez-vous qu'il a ouvert toutes les voies aux compositeurs de son temps. Bellini, qu'on a si niaisement voulu lui opposer, est né de lui. *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*], avec ses richesses merveilleuses d'harmonies, n'aurait peut-être jamais vu le jour sans *Guillaume-Tell* [*Guillaume Tell*]. Rossini! c'est leur maître à tous! Et quand il nous jette quelques miettes de sa table, comme ses *Soirées musicales*, on y respire un parfum tel qu'en laisserait toute une partition, avec ses mille effets et ses mille ressources, pour les savourer à loisir. Au contraire, qui est sorti de l'école de Meyerbeer! Halévy, écrivain élégant et gracieux, quand il grandissait à l'ombre de Rossini et d'Hérold, Halévy, qui dans la *Juive* s'est jeté hors de sa voie et a fait un cours d'harmonie aussi savant qu'embrouillé? Bel éloge pour l'illustre auteur de *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*], qu'une imitation maladroite qu'on prendrait pour une parodie de sa manière!

On assure (mais que n'assure-t-on pas en fait d'anecdotes?) on assure que Rossini, interrogé sur les *Huguenots*, a répondu: «Je ne parlerai pas: si je les loue, on dira que c'est pour ne pas avoir l'air jaloux; si je les critique, on dira que c'est parce que je le suis.» Nous n'avons pas les mêmes raisons pour nous taire que le grand maestro, et voici notre mot, après tant d'autres et sauf erreur, car l'affirmation ne doit paraître qu'avec des formes bien modestes en présence de créations aussi difficiles à bien comprendre et plus difficiles encore à bien juger. Rossini n'a rien, selon nous, à redouter du succès des *Huguenots*; et Meyerbeer est assez riche de son propre fond pour ne rien attendre de la comparaison avec son devancier. Ce sont deux écoles distinctes l'une de l'autre; l'une a plus de droits aux suffrages d'élite, l'autre exerce plus d'empire sur le suffrage des masses. C'est la différence de ces deux savoir-faire qui brillent particulièrement, le premier dans l'expression du chant, le second dans les morceaux d'ensemble; et leur distance est celle de la voix à l'orchestre: dans Meyerbeer, c'est la vocalisation qui accompagne l'ensemble de l'effet musical, et dans Rossini, c'est l'effet musical qui est l'accessoire du chant. Toute la partition des *Huguenots* est une symphonie dont la voix fait les solos, et toutes les partitions de Rossini sont comme un concerto de chant. Cela tient aux sens respectifs des deux pays: l'émotion se révèle en Allemagne autrement qu'en Italie; ici l'extase et l'ivresse du génie ont besoin de s'écouter dans leurs transports, parce que leur source est externe. Dans la culture de tous les arts dont le principe réside dans l'exaltation de l'esprit et du cœur, la nature a marqué entre les peuples du

LA FRANCE, 31 mars 1836, pp. 1-2.

midi et ceux du nord, la distance d'un bol de punch: c'est, je le crois, Dryden qui le premier a fait cette observation: elle est exacte.

LA FRANCE, 31 mars 1836, pp. 1-2.

Journal Title:	LA FRANCE
Journal Subtitle:	
Day of Week:	Thursday
Calendar Date:	31 MARS 1836
Printed Date correct:	
Volume Number:	
Year:	
Series:	
Issue:	
Pagination:	1 à 2
Title of Article:	OPÉRA
Subtitle of Article:	<i>Les Huguenots</i> par MM. Scribe et Meyerbeer. La musique. (3 ^e article.)
Signature:	
Pseudonym:	
Author:	Anonymous
Layout:	Front-page feuilleton
Cross reference:	LA FRANCE, 2 mars 1836, pp. 1-2; LA FRANCE, 9 mars 1836, pp. 1-2.