

Il fallait démontrer d'abord comment M. Scribe ayant fait son poème sur une donnée fautive de tous les points, dépourvue d'unité, et composé une incohérente série de situations, il était impossible que le musicien pût produire une œuvre offrant un ensemble et présentant une harmonie générale, une pensée d'unité, de même que le peintre d'un tableau, tout en ménageant des contrastes et des oppositions, lie entre elles les diverses parties du dessin et du coloris. Aussi peut-on prédire que le public ne supportera pas long-temps un opéra-monstre qui, à l'inverse de l'œuvre fantastique de laquelle Horace a dit:

Desinit in piscem mulier formosa superne.

Commence en queue de poisson et finit par une figure belle et régulière.

Or, quand on voudra éviter la langueur d'une audition aussi démesurée et ramener à une pensée d'unité le poème et la musique, on prendra dans le premier et dans le deuxième actes de quoi adapter au troisième une scène d'exposition, et ce sera par ce troisième acte ainsi arrangé que la représentation commencera. Ainsi réduit à trois actes et resserré dans de justes proportions, l'ouvrage gagnera en unité et en force d'expression ce qu'il perdra en étendue. L'attention ne sera plus fatiguée et comme perdue dans cette foule de détails oiseux que M. Scribe a le don d'entasser dans ses ouvrages dramatiques, l'intérêt s'accroîtra par l'élagage de toutes ces superpositions qui surchargent les deux premiers actes, et l'on sentira mieux ce qu'il y a de puissance dans le génie musical de M. Meyerbeer, appliqué à une combinaison plus simple et plus concentrée.

C'est le parti que l'on prendra avant trois mois; car rien n'est moins dans la nature du drame lyrique que cette grande scène bachique et amoureuse qui remplit le premier acte et qu'il fallait laisser dans le *Comte Ory* et cette mignarde et coquette peinture de la cour de Chenonceaux plus digne du Vaudeville que de l'Opéra. En écoutant la musique de ces deux actes, il est facile de reconnaître combien le compositeur a été embarrassé pour se prêter à ce placage d'intentions et de motifs frivoles, car M. Meyerbeer excelle à peindre de grandes passions beaucoup mieux qu'à faire chanter des sottises à un vieux calviniste, ou roucouler par un jeune amoureux la plaintive romance avec accompagnement de la viole d'amour. M. Fétis appellerait cela de la musique historique; mais que le dieu de l'harmonie, de la mélodie et de la poésie nous préserve de cette sorte de musique.

Aussi est il à regretter que M. Meyerbeer se soit laissé séduire par ce *choral de Luther* qui, après avoir servi d'introduction, serpente dans toute l'ouvrage sous les traits de Marcel et des Huguenots, et se trouve au commencement ou au bout de chaque acte comme le refrain d'une ronde. Il est vrai que ce fameux choral a été modulé, modifié, varié par le compositeur de tant de manières, il lui a servi à de si savantes combinaisons d'instrumens et de voix, il l'a embelli de tant de façons ingénieuses, que, d'un motif prosaïque dans sa rudesse native, il en a fait

la base d'une mélodie pleine de poésie et retremée dans la jeunesse de son talent.

Le chœur: *à table, mes amis, à table*, dans la première scène, est d'un grand et bel effet; la verve du compositeur s'y montre pleine d'entraînement, et le dialogue qui le suit est écrit musicalement de la manière la plus spirituelle. Il est dommage que, de la sensation produite par ce beau morceau, on passe presque sans transition à la romance de Raoul: *Plus blanche que la blanche hermine*, accompagnée par une viole. Assurément, rien n'est plus limpide et plus doux, rien n'a une expression plus tendre et plus suave que ce morceau délicieusement chanté par Nourrit, et cependant l'auditeur reste froid et les couplets manquent l'effet qu'ils devraient produire. Pourquoi cela? C'est qu'apparemment le contraste est trop heurté et n'est pas assez ménagé; c'est que, comme dit Horace: *Non erat his locus*. Dites-moi pourquoi au salon, un tableau d'un coloris chaud et vigoureux, efface et fait pâlir la gracieuse et suave composition qui est à côté?

Cette romance restera sur les pupitres des salons de musique comme une délicieuse et ravissante cantilène remplie de sentiment et de goût; mais étouffée entre le chœur magnifique dont nous avons parlé, et le chant austère de Marcel, qui arrive avec son choral et sa chanson huguenote, elle a trop de désavantage. La chanson: *A bas les couvens maudits!* est remarquable à la fois par sa mélodie vigoureuse et le style de l'accompagnement. Marcel est grotesque à force de fanatisme puritain, mais c'est du ridicule empreint d'une énergie quelquefois sublime. M. Meyerbeer ne l'a pas oublié, et il a orné de toutes les richesses de son art la très indigente verve de M. Scribe.

A la première représentation, les bancs ministériels du parterre ont voulu faire répéter ce chant, où il est dit qu'il faut brûler les *beaux habits* des moines et leur bréviaire, tueur *les papistes* et même les femmes; etc. mais *l'opposition*, composée de la grande majorité des assistans, a trouvé que c'était assez, et peut-être trop, que d'entendre une fois d'aussi grandes pauvretés, malgré le charme que le compositeur avait mis dans les sons. Il est malheureux pour un artiste que la raison se révolte contre les idées; il en rejaillit toujours quelque chose sur la forme. La chanson de Marcel est une brutalité insensée. Est-ce bien là l'homme qui, plus tard, se posera en martyr?

Les deux chœurs: *l'aventure est plus piquante*, et *honneur au conquérant*, sont d'une facture simple et cependant très expressive. Ils forment un dialogue entre plusieurs voix d'une part, et Raoul et Marcel de l'autre. Comme il n'y avait point là de fortes passions à rendre le compositeur a modéré son élan et son vol. Il fallait préparer, d'ailleurs, la charmante cavatine du page Urbain: *Une dame noble et sage* et le beau final qui termine le 1er acte. Cette cavatine d'une mélodie douce et suave révèle toute la flexibilité du talent de M. Meyerbeer. Le compositeur allemand s'y est dépouillé pour ainsi dire de sa nature pour se plier au génie du chant italien. Il a fait de ce morceau une *aria* dans le système de Rossini ou de Bellini.

On a fait de graves reproches au 2e acte et tous ne sont pas dénués de fondement. Dans une œuvre aussi sérieuse et aussi étendue on s'attend à une progression d'intérêt dramatique et musical; or ici cet intérêt est comme suspendu. Le chant n'est plus guère que de la vocalisation et l'accompagnement se ressent de la mollesse et du vague de la situation et des paroles. Que vouliez-vous aussi qu'un compositeur tel que M. Meyerbeer trouvât dans son génie musical pour exprimer *raison austère, humeur sévère, ne règnent guère dans notre cour; et le riant feuillage, et le discret ombrage, et l'onde pure, et le ruisseau qui murmure, et l'ardeur nouvelle, et le cœur fidèle, etc.* M. Scribe n'est pas un Quinault, il s'en faut de beaucoup. Mais le compositeur allemand, quoique incomparablement supérieur à Lulli, ne pouvait réchauffer tant de niaiseries des sons de sa musique. Si Hercule file aux pieds d'Omphale, c'est apparemment qu'elle ne lui apparat pas sous les traits et avec le langage des héroïnes de M. Scribe.

Il y a pourtant dans cet acte quelques morceaux très remarquables, entre autres l'air de Marguerite: *O beau pays de la Touraine!* entrecoupé de la manière la plus gracieuse par un chœur de femmes; puis le duo entre Marguerite et Raoul: *Si j'étais coquette*, morceau d'un mouvement vif et léger dans lequel on distingue un changement de rythme et de mesure [mesure] et chanté avec un goût exquis par Mme Dorus Gras et Nourrit, et le final d'un grand effet dramatique, d'une énergie vraiment saisissante et où l'orchestre et les voix font entendre, tantôt séparément, tantôt ensemble, des accents et des sons d'une puissante émotion.

Mais c'est dans le troisième acte surtout que le compositeur a étalé avec complaisance les richesses et les ressources de son génie. Ce qu'on y remarque principalement, c'est la faculté qu'il possède au plus haut degré de mettre en action des masses d'instrumens et de voix, de les diviser, de les faire lutter les unes contre les autres, de les séparer encore, et cela sans confusion, sans qu'il y ait la moindre obscurité soit dans l'harmonie, soit dans la mélodie. Ainsi dans la grande scène qui ouvre ce troisième acte il y a d'abord un chœur général qui se divise ensuite de la sorte: chœur de jeunes filles, chœur de clercs de la Bazoche, chœur de soldats huguenots, chœur de catholiques, chœur du peuple, chœur d'archers chantant le couvre-feu, chœur de Bohémiens et Bohémiennes. Chacun de ces chœurs a sa physionomie, son caractère et son accompagnement; ces parties distinctes de voix dialoguent entre elles, se croisent, se mêlent, s'unissent en formant cependant le plus magnifique ensemble. Cette seule scène suffirait à la fortune artistique d'un compositeur. Elle est écrite toute d'inspiration et de verve; on en peut dire ce que Boileau disait d'un sonnet sans défaut, qu'elle vaut seule un long poème.

La scène entre Valentine et Marcel est un peu longue, et l'intérêt musical lui-même gagnerait si elle était abrégée. Il y a cependant un duo d'une grande richesse d'harmonie et dont le vocal est d'une belle expression. L'air de Marcel: *Ne te repens point, noble fille*, est plein de rondeur et d'expression. Dans tout cet acte, on ne respire pas, et une émotion succède à l'autre. Le septuor du duel est une des plus savantes et des plus fortes combinaisons musicales que l'on puisse entendre. Chanté

par quatre voix de ténor et trois basses, c'est une scène d'une mélodie pleine de fermeté et de franchise qui présente un dialogue de voix et d'instrumens finissant comme il a commencé, par un bel ensemble de chant et d'orchestre, lorsque les sept personnages chantent en *a parte*, mais à la fois: *En mon bon droit j'ai confiance*. Ce morceau est un de ceux que les artistes estiment le plus, parce que M. Meyerbeer s'y est montré compositeur rempli de sentiment, de finesse et de sagacité à la manière de Mozart.

Le reste de cet acte est digne du commencement. Nous voici dans les émotions populaires; le duel nocturne a allumé l'incendie, des étudiants accourent, des catholiques et des protestans, hommes et femmes, entrent en scène et s'adressent de véhémens reproches et des injures animées; on se menace, on crie, les épées sortent du fourreau: le tumulte de la place publique est à son comble et n'est suspendu un moment que par l'apparition du brillant cortège d'une noce. M. Meyerbeer a savamment nuancé toutes les parties, tous les incidens de cette scène; il a amalgamé avec beaucoup d'ordre et de netteté des styles et des rythmes divers; et, de ce chaos apparent d'éléments, il a fait une belle et harmonieuse création. Ce troisième acte peut être comparé à un feu d'artifice bien ordonné qui se termine par l'explosion d'une grande gerbe d'étoiles lumineuses.

Il faut renoncer, pour parler du 4^{me} et du 5^{me} actes, à se traîner sur des détails dans lesquels on ne peut entrer sans que l'enthousiasme se refroidisse. Ici il y a tant de mouvement et d'action, que la musique s'y montre tout d'une pièce. Rien ne distingue le *cantabile* du récitatif; il n'y a à peindre que les passions les plus extrêmes; on ne doit entendre que leur accent, sentir que leur expression; le musicien se fait pour ainsi dire oublier pour ne laisser paraître que l'effet dramatique le plus grandiose. C'est dans ces deux actes surtout que se retrouve le génie musical qui a produit *Robert le Diable*.

Ici M. Meyerbeer ne s'est pas senti arrêté par ces délicatesses de nuances ces mesquineries de situations, ces frivolités d'ornemens qui surchargent la première moitié de ce poème. Il a vu un drame entier, complet; il a retrouvé là l'unité qui lui manquait depuis trois mortels actes, et il a été inspiré, car l'unité est la première condition de l'inspiration.

Sans le ridicule atroce de la scène où des religieux viennent bénir les *poignards pieux et sacrés* d'une assemblée de nobles hommes transformés en vils assassins, tout serait parfaitement d'accord pour en faire une des plus magnifiques productions du genre lyrique. Rien ne doit donner une plus haute idée du génie musical de M. Meyerbeer que l'habileté avec laquelle en jetant à profusion dans cet endroit les richesses combinées de la mélodie et de l'harmonie, il a sauvé le profond dégoût que la misérable invention de M. Scribe devait produire. Cette scène est si belle comme composition que l'on oublie l'ignoble et prosaïque mensonge de l'auteur du drame. Le trio des moines avec accompagnement de basses continues, commençant sur un ton grave, puis s'élevant avec éclat comme la foudre, enfin suivi d'un chœur général d'un formidable effet, s'interrompant en retombant sur le même mode mais dans un *mezza voce*

décroissant, est une conception hardie et sublime pour laquelle il n'existe que les expressions de l'admiration.

Il en est de même de la scène suivante entre Raoul et Valentine, scène d'un genre tout différent, frappée d'une empreinte passionnée et fortement dramatique. Cet acte est le seul qui n'ait point de final, mais il laisse le spectateur sous une impression profonde de terreur et de pitié. Là, le compositeur a frappé fort et juste.

Nous n'avons rien dit du 4^e acte qui ne s'applique au 5^e. Dans ce dénouement qui offre trois changemens de décoration, les incidens s'accumulent et se précipitent. L'orchestre et les voix semblent lutter comme les vagues de la mer en courroux et le formidable bruit de la guerre civile est de temps en temps interrompu par la douce prière des victimes, ou la tendre plainte des deux amans qui se dévouent. Dans cet acte surtout, le compositeur a déployé sa grande puissance d'instrumentiste et d'harmoniste. Une clarinette basse, huit harpes et d'autres instrumens nouveaux produisent des effets inusités d'orchestre d'une grande et forte expression. Les effets de voix n'y sont pas moins savamment disposés. Le spectateur est ainsi entraîné, haletant de saisissement et d'émotion jusqu'à la fin de ce drame terrible, sans avoir la faculté de réfléchir à l'incohérence de événemens et à l'absurdité des détails.

Cet opéra, ramené par une main intelligente et habile à l'unité et à l'harmonie de dessin qui lui manquent, dégagé de ses superfluités et de ce qui, dans le poème, choque la vérité, le bon sens et le goût fournira une longue et glorieuse carrière. Il met dès à présent M. Meyerbeer à la première place dans le système musical que les idées de l'époque ont produit, système d'une grande et profonde expression, qui saisit l'âme plus qu'il ne parle à l'imagination et aux sens; système religieux dans son essence alors même qu'il ne l'est pas dans son application.

Des éloges sont dus aux exécutans, et il faut les leur donner presque sans réserve. Nourrit, qui représente Raoul de Nangis a saisi parfaitement les nuances de ce rôle comme acteur et l'expression musicale des situations comme chanteur. Mlle Falcon déploie une grande sensibilité et toutes les richesses de sa voix fraîche et flexible dans le rôle de Valentine. L'un et l'autre ont vivement ému dans la grande scène du troisième acte. Mme Dorus Gras s'acquitte avec une dignité mêlée de grâce du personnage de Marguerite de Valois; elle fait beaucoup valoir le second acte où elle occupe toujours la scène. Je ne vois pas pour quelle raison, si ce n'est pour nous montrer les deux chevaux blancs engagés depuis quelques années à l'Opéra, on a imaginé de mettre au troisième acte Marguerite de Valois arrivant à cheval avec sa suite, et mettant pied à terre après avoir chanté un air du haut de son palefroi. De mauvais plaisans disaient qu'on devrait mettre sur l'affiche: Mme Dorus chantera à pied et à cheval.

Levasseur a donné avec beaucoup d'intelligence au personnage de Marcel ce double caractère de comique approchant du grotesque et

d'enthousiasme religieux que lui a si bien imprimé M. Meyerbeer. Fanatique jusqu'à la charge et à la bouffonnerie dans ses chansons huguenots, plus d'élévation et de sensibilité lorsque la mort plane sur son parti, ce per-//3//-sonnage [personnage] fantastique, qui offre au reste peu de vérité, a trouvé un interprète habile dans Levasseur qui joue et chante tout à la fois avec une verve entraînante.

La liste des exécutans est longue sans y comprendre le plus admirable orchestre et des chœurs excellens qui remplissent une grande et belle place dans cette œuvre. Il y a justice à citer Mlle Flécheux, qui donne de la valeur et de l'importance au petit rôle du page Urbain, et Dérivis, Dupont, Wartel, Massol, Ferdinand Prevost et Serda, qui, sous l'habit de gentilshommes catholiques, soutiennent tantôt seuls, tantôt dans des morceaux d'ensemble, tantôt comme chefs de chœur, la partie vocale de cette grande composition.

A peine est-il nécessaire de faire mention de ce qu'on veut bien appeler *les divertissemens* de M. Taglioni. M. Meyerbeer s'y est dévoué jusqu'à composer quelques airs peu dignes de lui pour des danses insignifiantes et communes. Mais ce qui est véritablement éblouissant, c'est la variété et la beauté des décorations. Il n'y en a pas moins de sept peintes par MM. Séhan, Feuchère, Diéterle et Despléchin. Les deux premières représentent des vues de la Touraine, la troisième le *Pré aux Clercs*, la quatrième un appartement dans le style de la renaissance, les autres des vues du vieux Paris. Tout cela est d'une vérité de dessin, d'un effet de perspective et d'optique vraiment merveilleux. Les ameublemens, les costumes, les armures, tout, jusqu'aux moindres détails est d'une recherche, d'un soin et d'un goût qui doivent faire honte, sous le rapport de la vérité historique, à l'auteur du poème, M. Scribe. En voyant avec quelle scrupuleuse fidélité ces accessoires ont été traités, on se prend à regretter que les artistes habiles et consciencieux qui ont établi ce matériel n'aient pas été chargés de faire aussi le drame.

Mais dussions-nous être traités de classiques incurables, nous dirons aux habiles administrateurs de l'Opéra: Rendez nous les changemens à vue! Que vos palais, vos jardins et vos cités sortent de dessous terre et descendent du ciel. Voilà qui est vraiment du merveilleux. Et puis vous économiserez une grande heure et demie de temps. En comprenant l'aller et le retour, il faut six heures pour voir les *Huguenots*. Six heures pour un opéra dans ce siècle d'activité et d'affaires! C'est deux heures de plus qu'une séance de la chambre.

L'Opéra des *Huguenots* est un pauvre qu'un riche fastueux a couvert d'une robe brodée en or, en perles et en diamans. Le vêtement est si magnifique qu'on ne regarde que lui sans faire attention à la gaucherie, aux manières ignobles et communes de celui qui le porte. Avis à M. Meyerbeer; qu'il choisisse mieux une autre fois l'objet de sa munificence.

LE GAZETTE DE FRANCE, 18 mars 1836, pp. 1-3.

Journal Title:	LA GAZETTE DE FRANCE
Journal Subtitle:	
Day of Week:	Friday
Calendar Date:	18 MARS 1836
Printed Date correct:	
Volume Number:	
Year:	
Series:	
Issue:	
Pagination:	1 à 3
Title of Article:	ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE
Subtitle of Article:	<i>Les Huguenots</i> , opéra en 5 actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Meyerbeer. (Troisième article.)
Signature:	A.
Pseudonym:	
Author:	
Layout:	Front-page feuilletton
Cross reference:	LA GAZETTE DE FRANCE, 4 mars 1836, pp. 1-4; LA GAZETTE DE FRANCE, 10 mars 1836, pp. 1-2.