

Dans les actes précédents, le compositeur avait dû quitter de temps en temps le style sévère qui lui est propre, pour un autre plus en rapport avec certaines exigences théâtrales, devant lesquelles les plus nobles têtes s'inclinent, mais dont la pureté de l'art a toujours plus ou moins à souffrir. Ici nous l'allons voir, n'obéissant qu'à l'impulsion de son génie, s'élever à une hauteur qu'il est donné sans doute à bien peu de ses rivaux de pouvoir jamais atteindre. De légères cavatines, ornées de fioritures et de traits vocalisées, ne sont pas à la vérité très aisées à revêtir de cette grâce et de cette vive originalité qu'on remarque dans celles de M. Meyerbeer; on peut écrire de la musique brillante et avantageuse pour le chanteur, qui soit en même temps dépourvue de toute invention et tissée tout entière de lieux communs; je le sais. Aussi ne cherchai-je point à diminuer le mérite réel du compositeur dans ce travail souvent ingrat et antipathique à ses habitudes; je crois seulement que ce mérite ne saurait être comparé à celui de la grande musique dramatique, véritable puissance qui subjugué à la fois les passions, les sentiments et la réflexion, pendant que l'autre musique, jouet plus ou moins frivole, ne se propose d'autre but que la récréation de l'oreille. Ces magnifiques combinaisons de chœurs, de divers caractères que nous avons signalées au troisième acte, ne sauraient même, selon nous, malgré la richesse de leurs résultats, être mises en parallèle avec les scènes passionnées auxquelles nous allons assister. Pour écrire les unes il eût suffi d'un musicien ingénieux: pour concevoir et dessiner aussi largement les autres, il fallait absolument un homme de génie.

Après un récitatif dialogué entre Raoul et Valentine, récitatif si plein d'amour, d'angoisse, commence le morceau d'ensemble de la conjuration.

Je ne connais pas au théâtre de scènes à proportions plus colossales et dont l'effet soit plus habilement gradué du commencement à la fin.

En voici le plan. C'est d'abord un *allegro moderato* accompagné d'un dessin obstiné en triolets des instruments à cordes, dont la tournure est trop mélodique pour qu'on doive lui appliquer la dénomination de récitatif mesuré; c'est une de ces formes intermédiaires, familières à M. Meyerbeer, qui tiennent du récitatif autant que de l'air et ne sont cependant ni l'un ni l'autre. Elles sont excellentes quelquefois pour soutenir l'attention de l'auditeur; souvent aussi elles ont l'inconvénient de ne pas laisser assez apercevoir l'entrée des airs ou des morceaux d'ensemble mesurés, en effaçant trop la différence qui sépare ceux-ci du *dialogue* ou parler musical. Ici l'emploi de ce genre de déclamation mélodique est d'autant plus heureux qu'il est précédé d'un récitatif simple et suivi d'un *andantino* essentiellement chantant. Il intéresse sans impressionner beaucoup; il prépare l'oreille aux grands développements qui se préparent; c'est le point de départ du *crescendo*.

L'*andantino* dont je viens de parler «Pour cette cause sainte» doit être considéré pour ainsi dire comme le thème principal de toute la scène. Nous le voyons en effet revenir trois fois à des intervalles assez éloignés, et toujours enrichi de nouvelles idées accessoires, de plus en plus énergiques. Les deux périodes dont cette grande phrase se compose, sont

modulées d'une façon aussi heureuse qu'originale; l'une et l'autre cependant n'abordent que des tons d'une relation très rapprochée de la tonalité principale, *mi* naturel majeur. La première passe par le ton du *sol* dièse mineur pour rentrer aussitôt en *mi*, et la seconde par celui de *sol* naturel majeur, qui ne fait également qu'apparaître, mais en donnant un éclat remarquable au retour subit et inattendu de la cadence parfaite du ton de *mi* majeur, qui amène la conclusion. Le *tempo primo* revient avec son dessin obstiné et sa déclaration mélodique; on y trouve une expression d'un rare bonheur, celles de Nevers, au moment où brisant son épée, il s'écrie:

Tiens, la voilà, que Dieu juge entre nous.

Après une nouvelle apparition du thème *andantino*, et quelques mesures de récitatif simple, Saint-Bris donne ses ordres aux conjurés sur une phrase dont le caractère sombre naît plutôt du timbre de la voix grave qui la chante et de l'accompagnement des basses de l'orchestre, que de son expression propre. J'en excepte seulement la fin «Tous, tous, frappons à la fois», répétée à la tierce supérieure par les ténors, et à la tierce inférieure par les basses du chœur; cette terminaison est d'une couleur sinistre et d'un accent menaçant dont la vérité ne saurait être méconnue. Mais, plus loin, je trouve le sujet d'une observation qui paraîtra peut-être minutieuse, et que je me serais bien gardé de faire s'il ne se fût pas agi de l'un des plus grands musiciens existants. Saint-Bris s'écrie sur un mouvement vif:

Le fer en main, alors levez-vous tous;
Que tout maudit expire sous vos coups.
Ce Dieu qui vous entend et vous bénit d'avance,
Soldats chrétiens, marchera devant vous.

Puis Valentine dit, *à part*, avec angoisse:

Mon Dieu, mon Dieu, comment le secourir,
Il doit entendre, hélas! et ne peut fuir,
Je veux et n'ose auprès de lui courir.

Or, la phrase musicale sous laquelle le compositeur a placé ces paroles de sentiments si opposés, et que chantent deux personnages dont l'un tremble et l'autre menace, cette phrase, dis-je, est presque absolument la même pour tous les deux. La convenance dramatique et la vérité d'expression s'accommodent-elles bien de ce double emploi mélodique, et le raisonnement ne démontre-t-il pas ou que la phrase est d'une expression vague, et peu saillante, ou bien que, dans le cas contraire, elle est incompatible avec le caractère de l'un des deux personnages?

Cette licence d'un usage fréquent dans les ouvrages légers et de demi-caractère, devient ici d'autant plus grave, ce me semble, que la scène est plus importante, que l'auteur l'a considérée d'un point de vue plus élevé, et qu'il a prêté partout ailleurs aux passions un langage plus naturel et plus vrai. Un instant de lassitude aura sans doute fait glisser le grand compositeur dans cette voie qui n'est pas la sienne. Mais par quel sublime

élan nous l'en voyons sortir aussitôt! Trois moines s'avancent lentement, l'orchestre, dans un mouvement modéré, exécute un rythme à trois temps fortement accentué, sur lequel les trois voix viennent poser en sons soutenus leur hymne sacrilège: *Gloire au grand Dieu vengeur!* Tout à coup le rythme menaçant cesse, et les instruments de cuivre plaquent quatre fois de suite deux accords majeurs en relation enharmonique, celui de *mi* naturel et celui de *la* bémol, pendant que Saint-Bris et les trois moines chantent à l'unisson sur deux notes seulement (*sol* dièse, *ut* naturel).

Glaives pieux, saintes épées
Qui dans un sang impur serez bientôt trempées,
Vous par qui le Très-Haut frappe ses ennemis,
Glaives pieux, par nous soyez bénis.

À ce dernier vers, les voix se divisant forment une harmonie inattendue dans le ton d'*ut* majeur, sans accompagnement, et modulant //2// de proche en proche, ramènent le thème de l'hymne en *la* bémol, repris alors par le chœur tout entier, et accompagné de toute la force des archets par le grand rythme des basses et violons déjà entendu au début. À partir de cette entrée du chœur, cette gravité devient si terrible, chaque temps de la mesure est frappé avec tant de force, les voix se heurtent en dissonances si âpres, il y a dans tous les accents, dans toutes les formes mélodiques, un si épouvantable mélange du style religieux et du style frénétique, qu'il fallait un effort vraiment extraordinaire pour terminer un tel *crescendo* par un effet supérieur à tout ce que nous venons de signaler. Voici comment M. Meyerbeer y est parvenu. Après quelques mots prononcés à voix basse, les moines font signe aux assistants de se mettre à genoux et les bénissent en traversant lentement les différents groupes. Alors, dans un paroxysme d'exaltation fanatique, tout le chœur reprend le premier thème, *Pour cette cause sainte*; mais cette fois, au lieu de diviser les voix en quatre ou cinq parties, comme auparavant, le compositeur les rassemble à l'unisson et à l'octave, en une seule masse compacte, au moyen de laquelle la tonnante mélodie peut braver les cris de l'orchestre et les dominer tout à fait; en outre, de deux en deux mesures dans les intervalles de silence qui séparent chaque membre de la phrase, l'orchestre se gonfle jusqu'au *fortissimo*, et, au moyen d'une attaque intermittente des timbales secondées d'un tambour, produit un râlement étrange, inouï, qui frappe de consternation l'auditeur le plus inaccessible à l'émotion musicale. Cette sublime horreur me paraît supérieure à tout ce qu'on a tenté de pareil au théâtre depuis de longues années; et, sans rien ôter à *Robert le Diable* de son rare mérite, je dois ajouter que, sans en excepter même le fameux trio, je n'y trouve pas le pendant de cette immortelle peinture du fanatisme. Le duo qui lui succède est presque à la même hauteur; je crois cependant que les modulations y sont trop multipliées; mais les plus hétérogènes y sont présentées avec tant d'adresse, que l'unité du morceau n'en souffre que peu. L'un des plus saillants épisodes me paraît être la cavatine, *Tu l'as dit: oui, tu m'aimes*, dont le chant si tendre reçoit un nouveau charme des réponses en écho des violoncelles, et dont l'instrumentation générale a tant de grâce et de délicatesse. La péroraison ensuite étonne par sa hardiesse, parfaitement motivée, il est vrai, mais non

moins réelle: le duo finit à peu près en *récitatif*, par *un solo*, et sur la *note sensible*. Ce dénouement musical, si contraire à nos habitudes, semble devoir manquer de la force et de la chaleur nécessaires à la conclusion d'un tel acte; et, tout au contraire, la dernière exclamation de Raoul: *Dieu, veillez sur ses jours, et moi je vais mourir*, est si déchirante, que l'effet de *l'ensemble mesuré* le plus vigoureux ne saurait lui être supérieur.

L'air de danse qui ouvre le cinquième acte est fort court, mais remarquable par son élégance chevaleresque; les interruptions causées par le son lointain des cloches, y sont habilement placées. Le morceau de Raoul, à son entrée au milieu du bal, me semble manquer de mouvement dramatique; le *récitatif* n'en est pas, pour moi du moins, assez serré; les silences placés dans la partie vocale entre chaque vers, refroidissent le débit et brisent l'élan de la passion au moment de sa plus grande puissance. Peut-être, par ces lacunes, le compositeur a-t-il voulu rendre l'espèce de suffocation qui coupe la parole d'un homme bouleversé d'horreur, comme doit l'être Raoul dans un pareil moment. Ce serait fort naturel, il est vrai; mais je crois qu'un pareil degré de vérité n'est pas celui qui convient à un grand théâtre comme l'Opéra, où l'éloignement et le bruit de l'orchestre empêchent le spectateur de remarquer l'expression du visage, le tremblement nerveux, la respiration haletante de l'acteur et les mille finesses de pantomime, qui, en complétant la pensée du compositeur, peuvent seules la justifier tout à fait. J'en dirai autant de l'air suivant: *À la lueur de leurs torches funèbres*, dont le plus grand tord, à mon sens, est d'être un air. Le drame s'arrête évidemment pour laisser le chanteur faire sa description des désastres qui ensanglantent Paris. À peine les protestants ont-ils appris le massacre de leurs frères, qu'ils doivent, au contraire, interrompre par un cri le porteur de la nouvelle, et se précipiter hors de la salle du bal sans écouter d'inutiles détails.

Le trio suivant est conçu tout autrement; quoique fort long, puisqu'il remplit à lui seul presque tout le dernier acte, il est si admirablement conduit qu'il ne paraît guère plus long qu'un morceau ordinaire. Le début est jeté dans un moule nouveau.

Ces interrogations sévères de Marcel, auxquelles répondent pieusement les voix des deux amants; les sons graves et pleins de tristesse de la clarinette basse, seul accompagnement du chant de Marcel; ce silence même du reste de l'orchestre, tout concourt à donner à l'ensemble musical de cette scène quelque chose de grandiose et d'imprévu dans sa solennité.

Les chœurs entendus dans le temple voisin, chantant le choral de Luther au milieu des cris des meurtriers et de leurs rauques fanfares, produisent un contraste des plus saisissants. Ce chant d'assassins et celui des trompettes qui l'accompagnent, sont d'ailleurs, même pris isolément, d'une expression atroce. L'auteur a su la leur donner par un moyen fort simple, mais qu'il fallait trouver, et, de plus, qu'il fallait oser employer: c'est l'altération de la sixième note du mode mineur. La phrase brutale dans laquelle cette note est jetée est en *la* mineur, et le *fa* (sixième note), qui devait être naturel, est constamment *diésé*. L'effet vraiment horrible qui en résulte est un nouvel exemple du caractère prononcé des combinaisons

auxquelles cette note, avec ou sans altérations, peut donner lieu. Gluck en avait déjà tiré plusieurs fois grand parti, d'une autre manière; je ne citerai que la basse célèbre de l'air du troisième acte d'*Iphigénie en Tauride*, sous le vers:

Ah! ce n'est plus qu'aux sombres bords.

L'air est en *sol* mineur, et la basse arrivant par degrés conjoints sur le *mi* naturel à l'endroit que j'indique, cette note imprévue répand tout à coup sur l'harmonie, une teinte noire et lugubre qui donne le frisson. Dans *les Huguenots* elle resplendit au contraire, mais comme une épée nue; il y a de la joie dans son accent, mais cette joie que, dans toutes les guerres de religion, les vainqueurs empruntent aux tigres et aux cannibales. Placée dans les trompettes, cette note, grâce au timbre perçant de l'instrument, redouble d'âpreté et grince alors avec une férocité diabolique. Ce n'est pas là une des moindres inventions de M. Meyerbeer, dans une œuvre où, à côté de tant de beautés d'expression, les combinaisons nouvelles brillent en si grand nombre.

Sans trop tenir compte des rares morceaux des *Huguenots*, dont le style ne se maintient pas à la hauteur des autres comme, par exemple, le solo de Marcel avec les harpes: *Voyez, le ciel s'ouvre*, beaucoup de gens, entraînés par la force créatrice qui se manifeste si fréquemment dans cette partition, n'hésitent pas à la placer au-dessus de son aînée. Cette préférence n'enlève rien à l'admiration due à *Robert le Diable*; nous la croyons tout à fait méritée, et l'auteur lui-même probablement ne nous démentirait pas.

H*****

JOURNAL DES DÉBATS, 10 décembre 1836, pp. 1-2.

Journal Title:	JOURNAL DES DÉBATS
Journal Subtitle:	
Day of Week:	Saturday
Calendar Date:	10 DÉCEMBRE 1836
Printed Date correct:	
Volume Number:	
Year:	
Series:	
Issue:	
Pagination:	1 à 2.
Title of Article:	<i>LES HUGUENOTS</i>
Subtitle of Article:	La Partition. – (Deuxième et dernier article)
Signature:	H*****
Pseudonym:	
Author:	Hector Berlioz
Layout:	Front-page feuilleton
Cross reference:	JOURNAL DES DÉBATS, 10 novembre 1836, pp. 1-2.