

L'exécution des *Huguenots* était, au premier acte, timide et indécise; ce défaut, excusable pour d'autres partitions, ne peut guère se pardonner quand il s'agit d'un opéra de Meyerbeer; car, si nous avons bonne mémoire, depuis le mois d'août 1835, les *Huguenots* étaient annoncés de quinzaine en quinzaine, et //262// certes, dans l'espace de sept mois, les répétitions n'ont pas dû manquer. Mais je crois qu'il faut attribuer à d'autres causes l'indécision et la timidité dont je parle; l'accusation ne doit pas porter seulement sur les chanteurs de l'opéra, mais bien aussi, et principalement, sur le compositeur. Quoique nous n'ayons pas assisté aux répétitions des *Huguenots*, cependant il n'a pas dépendu de nous d'ignorer ce qui se passait à l'Opéra pendant la préparation de cette œuvre si long-temps attendue. Nous savons, et tout le monde sait que M. Meyerbeer, de plus en plus tremblant et sceptique à mesure que s'approchait le jour de l'épreuve décisive, arrivait chaque matin avec un portefeuille garni de morceaux imprévus qu'il substituait aux morceaux mis à l'étude depuis plusieurs semaines. De cette façon, il fatiguait en pure perte la mémoire des chœurs. Les masses vocales de l'opéra étaient obligées de désapprendre ce qu'elle avaient appris; et comme les choristes ne sont pas des maîtres de chapelle, comme ils n'ont ni le savoir, ni le génie musical, et qu'ils obéissent plutôt qu'ils n'étudient, ces perpétuelles substitutions ont dû nécessairement produire le désordre et le découragement. Plus les travaux se multipliaient, et plus le jour de la représentation semblait s'éloigner. Il n'y a donc rien d'étonnant dans l'exécution fragmentaire et douteuse du premier acte. Ajoutez aux causes que nous venons d'indiquer les nombreuses réminiscences de *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*] qui troublaient plus d'une mémoire, et vous comprendrez pourquoi le premier acte des *Huguenots* ressemblait plutôt à une répétition qu'à une représentation.

Après cette première hésitation, dont le musicien possède mieux que nous le secret, tous les gosiers de l'Opéra ont repris leur assurance ordinaire, et l'archet de M. Habeneck n'a plus rencontré ni mollesse ni indocilité. Mais, après avoir triomphé de la pusillanimité du compositeur, les chanteurs avaient devant eux une difficulté bien plus grave. En effet, le caractère successif que nous avons noté dans l'œuvre entière de M. Meyerbeer se retrouve naturellement dans tous les rôles des *Huguenots*. Comme il n'y a dans l'opéra ni progression ni composition proprement dite, il est tout simple que pas un des rôles de cet opéra n'ait une physionomie précise et avérée. Les doutes qui ont tourmenté l'esprit du compositeur se reproduisent avec une franchise déplorable dans les thèmes confiés à chaque personnage. A moins donc d'attribuer aux artistes de l'Opéra une volonté musicale et dramatique bien décidée, nous ne devons pas nous attendre à voir l'œuvre de M. Meyerbeer transformée par la pantomime et le gosier des acteurs. Sans doute mesdames Pasta ou Malibran auraient su trouver, dans la musique indécise et prudente de M. Meyerbeer, les éléments d'un rôle original et hardi, mais ce bonheur est une exception, et nous ne devons pas le demander aux pensionnaires de M. Duponchel.

Dans le rôle de Marguerite de Valois, madame Dorus-Gras a été ce qu'elle est partout, correcte, vigilante et monotone. Le personnage de Marguerite, pour signifier quelque chose, voulait être animé, moqueur et légèrement égrillard. Je sais que ni le poète ni le musicien n'ont songé à ces nuances indiquées par l'histoire; mais ce qu'ils n'avaient pas fait, l'acteur pouvait le faire. Sans altérer la donnée littérale de son rôle, l'actrice pouvait imprimer au personnage de Marguerite une vivacité insouciant et

voluptueuse; elle pouvait, par la mollesse de ses attitudes, par le timbre de sa voix, expliquer ce que le poète avait à peine esquissé, son goût passionné pour les intrigues plutôt que pour l'amour, son indulgence philosophique pour toutes les aventures où sa beauté jouait un rôle. Et quoique ce personnage soit tout entier circonscrit dans le second acte, cependant, j'en ai l'assurance, confié à l'inspiration d'une actrice éminente, il aurait acquis une grande valeur. Ramené à sa physionomie légitime et vraie, il se serait détaché nettement sur le fond de l'ouvrage, et aurait contrasté d'une façon heureuse et poétique avec le premier et le troisième acte, c'est-à-dire avec l'orgie et le duel; mais chanté par madame Dorus, il ralentit l'action au lieu de la varier. Pour notre part, nous n'avons pas été surpris, car nous sommes habitués à trouver dans madame Dorus une cantatrice de salon plutôt qu'un talent dramatique. Nous n'avons aucun reproche à lui faire, et nous ne l'engagerons pas à tenter de changer sa nature. Seulement, nous regrettons, pour elle et pour nous, qu'un talent de concert ne suffise pas à l'Opéra.

Le rôle d'Urbain, taillé sur le patron de tous les pages, pouvait difficilement s'élever jusqu'à l'originalité. Non seulement il est placé sur le second plan, mais encore il est d'une élégance vulgaire et traditionnelle. Le talent le plus neuf et le plus singulier trouverait à grand peine dans Urbain l'occasion de se mettre en relief. Tous ces descendants de Chérubin sont aujourd'hui bien usés au théâtre, et ne divertissent plus guère que les vieillards myopes de l'orchestre. Le succès de ces personnages dépend plutôt de la forme du genou que de la beauté des notes. Pourtant il eût été à souhaiter que mademoiselle Maria Flecheux apportât dans la représentation d'Urbain autre chose que sa jeunesse et la fraîcheur de sa voix. Quoi qu'elle fit, elle était sûre de ne pas imprimer à ce rôle un cachet nouveau; mais du moins elle aurait pu, en donnant à sa voix un accent plus mordant, jeter quelque intérêt sur le page de Marguerite. Elle a fidèlement accompli la tâche qui lui était confiée et n'a pas trébuché un seul instant, mais sa grâce manquait de gaîté. Au premier acte, chez le comte de Nevers, elle semblait être effarouchée par les seigneurs avinés, et démentait l'audace proverbiale de son personnage. Au second acte, chez Marguerite, elle n'avait ni l'espièglerie ni la tendresse dont elle se vantait; elle chantait la note comme si elle eût été devant un piano; mais rien dans sa figure ou son attitude ne témoignait qu'elle fût émue par la présence de sa maîtresse et des filles d'honneur. Elle avait sur les lèvres la malice et la curiosité, et son maintien modeste eût fait honneur à l'institution royale de Saint-Denis. A coup sûr sans effrayer la pudeur la plus scrupuleuse, elle aurait pu se montrer vive et enjouée, amoureuse et mutine, et tout le monde y eût gagné. Elle a chanté sagement, mais elle n'a pas joué.

Dans le rôle de Valentine, mademoiselle Falcon est demeurée fidèle aux qualités qui ont fondé sa réputation. Elle s'est montrée comme toujours énergique et hardie. Au second acte, quand Raoul refuse de l'épouser, elle a été belle d'étonnement, de confusion et de colère; elle a bien exprimé les deux sentiments contradictoires entre lesquels son cœur se partageait, le regret et l'indignation; elle a été tour à tour fière et gémissante, comme le voulait son personnage, bien que M. Scribe ne l'eût pas rêvé. Au troisième acte, lorsqu'elle guette l'arrivée de Raoul pour l'avertir et le sauver, sa pantomime pathétique et vraie, au moment où Marcel se découvre, a manqué d'abord de délicatesse et de ménagements. Au quatrième acte elle a ému toute la salle par ses cris déchirants et passionnés. Ce n'est pas nous qui protesterons

contre cette émotion, car nous l'avons partagée sincèrement. Mais au quatrième acte, c'est-à-dire dans la partie la plus importante de son rôle, mademoiselle Falcon, tout entière à la partie énergique du personnage, nous semble avoir oublié ou négligé à dessein l'élégance et la grâce sans lesquelles Valentine n'est et ne peut être qu'une création incomplète. Sans doute, l'immense majorité des spectateurs était satisfaite du jeu de mademoiselle Falcon, et satisfaite à bon droit, puisque l'actrice animait la scène et réchauffait de son inspiration la musique tiède et savante de M. Meyerbeer; mais si elle avait pu recueillir les voix de la minorité impartiale jusque dans son admiration, elle aurait compris et reconnu sans résistance que son jeu pathétique et sublime, prodigue d'élans passionnés, manquait pourtant de charme et de séduction dans les parties plus paisibles du rôle. Il y avait dans son amour pour Raoul quelque chose d'impérieux et d'irrésistible; mais, quand il cédait à la prière, la voix de Valentine, au lieu d'être caressante et soumise, gardait encore trop de force et de fierté; sa démarche, au lieu d'être voluptueuse et empressée, était pleine d'emphase et presque de virilité. A compter les pas vi-//263//goureux [vigoureux] de cette héroïne échevelée, nous comprenions bien son désespoir, mais non pas ses supplications; son amour manquait de tendresse, et ses cris entrecoupés éveillaient plus de terreur que de compassion. Nous croyons donc, malgré l'unanimité des applaudissements qui ont accueilli mademoiselle Falcon, qu'il lui reste encore beaucoup à faire pour mettre d'accord son émotion et sa pantomime, c'est-à-dire l'impression qu'elle éprouve et celle qu'elle veut produire.

Au cinquième acte, le défaut que nous signalons, moins sensible qu'au quatrième, n'a cependant pas complètement disparu. Aux approches d'une mort inévitable, l'amour s'élève au-dessus de la tendresse et se sanctifie par l'imminence du sacrifice; il n'est plus ni furieux ni désespéré; il se résigne et s'apaise en face du danger; or, la sérénité comme la tendresse veut des mouvements simples; il y a pour l'enthousiasme du martyr comme pour l'amour triomphant une grâce indispensable et particulière. Cette grâce que mademoiselle Falcon n'avait pas au quatrième acte, l'a-t-elle trouvée au cinquième? Valentine, qui manquait de soumission et de caresses pour remercier son amant docile et déshonoré, a-t-elle trouvé à l'heure suprême la majesté calme et résignée qui est la grâce des victimes dévouées? Nous voudrions, mais nous ne pouvons le croire. Sous la bénédiction de Marcel, comme sous les baisers de Raoul, elle s'est montrée agile et frémissante, mais elle n'a été ni gracieuse ni simple. Elle appelait la mort, et son accent démentait son invocation; car il y avait dans sa voix plus de fureur que de sérénité.

Nous ne dirons rien de MM. Dérivis et Dupont, car les rôles du comte de Nevers et de Cossé n'ont pas assez d'importance pour être soumis à l'analyse; parlons du rôle de Raoul. Adolphe Nourrit a été fort applaudi et méritait de l'être. Au premier acte, il a dit sa romance avec une précision et une pureté parfaites; mais, contre notre attente, il a chanté plutôt en professeur scrupuleux qu'en amant passionné. Il épiait l'effet qu'il allait produire, et paraissait médiocrement préoccupé de la beauté de sa maîtresse: il oubliait l'opéra pour le conservatoire. Dans la scène suivante, quand Raoul croit avoir découvert l'infidélité de sa maîtresse, le professeur a disparu et l'acteur s'est montré avec tous ses avantages, ardent et passionné comme il devait l'être. Au second acte, à son entrée chez Marguerite, il est retombé dans sa première faute, et s'est remis à s'écouter. On eût dit qu'il prenait les

baigneuses du Cher pour les jeunes filles de sa classe, et qu'il voulait leur enseigner l'art d'attaquer et de soutenir un son. Dans ses couplets en réponse aux couplets de Marguerite, et, plus tard, en refusant la main de Valentine, il a dignement repris sa revanche: il est rentré et resté en scène. Au troisième acte, sur le Pré-aux-Clercs, sa tâche était plus facile, et il l'a remplie sans fatigue apparente. Il était mêlé à l'action et ne s'en détachait pas. Il n'avait qu'à chanter; mais les exigences de la pantomime étaient presque nulles, tant elles se confondaient avec la physionomie générale des autres acteurs. Il n'a pas été au-dessous de sa partie, et c'est tout ce que nous pouvions lui demander. Au quatrième acte, il a subi toutes les conséquences fâcheuses de sa nature; il a eu beau faire pour se ranimer et se rajeunir, nous pouvions bien consentir à voir en lui le huguenot guerrier, mais non pas l'amant éploré. Cependant il a lutté courageusement contre l'impression défavorable qu'il avait d'abord produite; il a modéré les sons de tête qu'il prodigue trop souvent, et qui impriment à sa voix le caractère du troisième sexe. Nous lui savons bon gré de cette réserve intelligente, et nous constatons avec plaisir l'entraînement et la vérité qu'il a mis dans tout le quatrième acte. Au cinquième, il a été grave et religieux comme nous l'espérions, il n'a eu qu'une note criarde au moment où il prie Marcel de lui servir de prêtre.

Le rôle de Marcel, que les amis de M. Meyerbeer vantaient depuis plusieurs mois comme une grande et dangereuse nouveauté, a le malheur, selon nous, de ne justifier ces éloges prématurés ni par son originalité ni surtout par son ampleur. Nous aurions souhaité à Levasseur une partie plus importante et mieux caractérisée. Le chant luthérien conservé par la tradition, et que M. Meyerbeer a incrusté dans son opéra comme une pierre précieuse, a le défaut, très-grave selon nous, d'être un accident plutôt qu'un ornement. Ce chant, pris en lui-même, est beau et grand, mais on ne voit pas ce qu'il vient faire au milieu d'un banquet. Quoi qu'il en soit, il a fourni à Levasseur une occasion éclatante et dont l'acteur a su profiter. La voix de Levasseur convient merveilleusement aux chants d'église, et il est fort à regretter qu'au lieu de ce fragment, il n'ait pas eu en partage un morceau plus large et mieux encadré dans l'action. Il a très-bien dit l'air huguenot dont les paroles et surtout le refrain dépassent toutes les limites prévues de l'ineptie. À la fin du second acte, sa voix pure et tonnante dominait admirablement la voix de Saint-Bris, de Raoul et de Valentine. Au troisième acte, quand il s'agit de sauver son maître, il est sorti de son immobilité habituelle, et il a témoigné par son accent qu'il n'était pas étranger à l'action. Enfin, au cinquième acte, dans la scène de la bénédiction, il s'est élevé jusqu'à l'enthousiasme religieux, et il a parfaitement compris et rendu la supériorité de son caractère. Il est arrivé à l'énergie par la sérénité; à mesure qu'il encourageait à la mort les deux amants agenouillés, l'homme s'effaçait de plus en plus et se transfigurait: à la place du serviteur dévoué il ne restait plus que le prêtre.

L'exécution des *Huguenots* a donc été égale à nos espérances: aux artistes de l'Opéra nous ne pouvions pas demander davantage. Les chanteurs ont fait de leur mieux; ils ne sont pas restés au-dessous de leurs rôles. S'ils n'ont pas transformé le personnage et la note, nous n'avons pas le droit de nous en plaindre. Ils se sont montrés dociles et studieux, et leur devoir ne va pas au-delà. Ils se sont arrêtés à la ligne extrême où le génie commence, et s'il ne leur a pas été donné de la franchir, c'est un malheur, mais non pas une faute.

Quant aux chœurs et à l'orchestre, nous ne pouvons en conscience les accepter tels qu'ils sont. Nous savons que l'habileté de M. Habeneck est depuis long-temps passée en proverbe, et qu'il excite une admiration universelle par la précision et la discipline de son gouvernement; mais tout en souscrivant à ces éloges, nous ne pouvons nous empêcher d'établir une différence profonde entre la conduite d'une symphonie et celle d'un orchestre dramatique. Or, M. Habeneck dirige l'orchestre de l'Opéra comme celui du Conservatoire, et nous ne pensons pas que les mêmes principes soient applicables à la Symphonie pastorale et à la partition des *Huguenots*. Dans une symphonie, en effet, la musique instrumentale règne seule, sans partage et sans contrôle; il est donc juste et légitime que les violons et les flûtes donnent des sons volumineux et pleins. Mais un orchestre dramatique a d'autres devoirs à remplir; il n'est pas là pour son compte, pour atteindre une gloire égoïste, mais bien pour accompagner, pour soutenir les voix. C'est pourquoi, lorsqu'il lui arrive d'oublier cette mission secondaire, il peut bien encore être applaudi, mais il manque le but en le déplaçant. Ces vérités, si triviales en apparence, n'ont pas cours à l'Opéra, ou n'y sont mentionnées qu'à titre de paradoxes. L'orchestre de M. Habeneck s'attribue sur la parole du maître une importance exagérée, et couvre les voix au lieu de les soutenir. Les chœurs suivent l'exemple de l'orchestre, et la conséquence de cette double méprise n'est autre que l'épuisement de mademoiselle Falcon et d'Adolphe Nourrit. Il faut espérer que l'orchestre et les chœurs consentiront à mieux faire en faisant moins.

La mise en scène des *Huguenots* est loin de répondre aux promesses de M. Duponchel. Malgré les quatre-vingt mille francs retranchés par le ministère de l'intérieur à l'avènement du nouveau directeur, la mesquinerie des décorations accordées à M. Meyerbeer est à nos yeux sans exemple. Sans parler du premier et du quatrième actes dont les toiles sont empruntées à *Gustave III* et à *l'Orgie*, il est permis de critiquer sévèrement le château de Marguerite, le Pré-aux-Clercs et le cloître du cinquième acte. L'arbre qui occupe le premier plan chez la future //264// reine de Navarre est divisé avec une symétrie sèche et disgracieuse; c'est un V maladroitement inventé et d'une exécution assez lourde. Le vieux Paris du troisième acte est d'une couleur difficile à déterminer. La lumière répandue sur la partie gauche de la scène n'appartient précisément ni au jour ni à la nuit; et tout en reconnaissant que l'Opéra ne peut atteindre à la lumière vraie, nous devons au moins protester contre la gamme factice adoptée par les successeurs de Cicéri. Les mêmes remarques s'appliquent à la décoration du cinquième acte. En vérité, ce n'était pas la peine d'abandonner le bleu pour arriver au gris; et, puisque MM. Feuchère, Séchan, Diéterle et Despléchin se font nommer sur la scène après le poète, le musicien et le chorégraphe, ils devraient justifier par d'autres efforts la gloire qu'ils se décernent.

Nous ne dirons rien des ballets de M. Taglioni, qui, cette fois-ci, s'est mis à l'unisson des décorateurs; nous l'attendons à une meilleure occasion. Aujourd'hui, nous n'aurions à présenter que des observations insignifiantes sur les sujets de la danse.

GUSTAVE PLANCHE.

CHRONIQUE DE PARIS, 6 mars 1836, pp. 261-264

Journal Title: CHRONIQUE DE PARIS
Journal Subtitle:
Day of Week:
Calendar Date: 6 MARS 1836
Printed Date correct:
Volume Number:
Year: 3^e ANNÉE
Series:
Issue: XVII
Pagination: 261 à 264
Title of Article: THÉÂTRES
Subtitle of Article: Académie royale de musique. Première représentation des *Huguenots*. (Deuxième article.)
Signature: Gustave Planche
Pseudonym:
Author: Gustave Planche
Layout: Internal main text
Cross reference: CHRONIQUE DE PARIS, 28 février 1836, pp. 250-253.