

J'ai tâché, dans un premier article, de rendre compte des impressions qui m'avait laissées la première représentation de *Robert-le-Diable*. Ces impressions étaient vagues et confuses, mais profondes. Je n'ai pas cherché à mettre de l'ordre dans mes idées, j'ai voulu faire partager mes émotions. Depuis lors, il ne m'a pas été permis de revenir sur un ouvrage qui manquera à lui seul un époque de l'art; et je crains que l'espace qui m'est accordé aujourd'hui ne suffise pas à une analyse telle que je la désirerais. Essayons cependant.

Inutile de parler du poème et de faire connaître dans ses détails que MM. Scribe et G. Delavigne ont imaginée d'après la chronique de *Robert-le-Diable*, duc de Normandie. On sait assez quel est le sujet de l'opéra, après cinq représentations, et lorsque tous les journaux l'ont fidèlement reproduit. Les lecteurs n'ignorent plus que le duc de Normandie, aime Isabelle, princesse de Sicile; qu'il se trouve sous le patronage de Bertram, homme infernal, qui, après lui avoir fait perdre sa fortune au jeu et dans les plaisirs, lui offre le moyen d'obtenir la main de la princesse. Il faut pour cela que Robert montre de la résolution et du cœur, qu'il descende dans le cloître de l'abbaye, et, qu'après que Bertram aura évoqué les ames de toutes les religieuses dont on voit les tombeaux, Robert s'empare d'un rameau qui ombrage le tombeau de Sainte Rosalie. Robert hésite et se décide enfin, mais au moment où il arrache le rameau il croit connaître sur le visage de la défunte les traits de sa mère en courroux. Néanmoins il est possesseur de ce talisman au moyen duquel il se rend chez la princesse. Dominée par ce charme, Isabelle demande grâce pour son honneur, grâce pour Robert lui-même, qui se rend coupable devant le ciel. Robert se laisse attendrir, il brise le rameau, et perd ainsi son talisman. Les gens de la princesse sortent de leur enchantement; on reconnaît Robert, ou le poursuit, il vient se réfugier sous le vestibule de la cathédrale de Palerme, lieu d'asile pour les condamnés. Bertram l'y joint bientôt. Il n'a plus qu'une ressource pour lui faire épouser Isabelle, il l'emploiera, mais il faut que Robert consente à lui engager son ame pour l'éternité. C'est alors que Bertram révèle à Robert l'affreux mystère de sa naissance. Bertram a été l'amant, l'époux de sainte Rosalie, mère de Robert; il est son père, il est damné. Robert doit, en bon fils, ne pas abandonner son père et lui tenir compagnie durant l'éternité. Robert est sur le point d'accepter, quand Alice, messagère de la sainte, arrive et présente à Robert le testament de sa mère, dans lequel elle l'exhorte à fuir les conseils de Bertram. Robert balance quelques instants, puis il se décide pour Alice. Bertram retombe dans l'enfer; la grande porte de la cathédrale de Palerme s'ouvre, Robert va joindre sa voix aux voix du temple, et prend place à côté de la princesse de Sicile.

Voilà en résumé le sujet du poème. Ce court exposé suffit pour démontrer que le *libretto* ne manque pas de situations fortes et dramatiques, et offre en même temps un champ vaste au compositeur, qui, de la peinture de scènes infernales et de la féerie de la mort, passe aux chants religieux du temple, et réunit ainsi dans un même tableau le contraste de couleurs opposées, d'inspirations différents. Mais la présence à peu près constante de Bertram sur la scène, en obligeant le musicien à revenir sans cesse aux mêmes effets, semblait par cela même devoir exclure la variété,

qualité indispensable partout, et surtout dans un ouvrage de la longueur de celui-ci. Aussi le première mérite de M. Meyerbeer est d'avoir triomphé de cette difficulté, et d'avoir évité la monotonie de couleurs et la similitude de styles auxquelles une main moins expérimentée aurait été condamnée.

Le premier acte est un enchaînement merveilleux de chœurs, de scènes, de ballades, de chants chevaleresques ou populaires. Je ne connais pas d'opéra où le récitatif soit mieux coupé, plus varié, plus dramatique que dans *Robert-le-Diable*. Je ne reviendrai pas sur le second acte, dont j'ai déjà parlé dans mon premier article, si ce n'est pour faire observer, qu'il renferme, comme le premier, certaines réminiscences qu'on ne remarquerait pas ailleurs, mais qui blessent ici, par la raison qu'une tache, même la plus légère, est d'autant plus remarquée qu'elle est sur un plus riche vêtement. Si mes souvenirs ne me trompent pas, c'est dans le troisième acte que se trouve une phrase qui rappelle un peu trop crûment la strette du finale de *Fidelio*. Enfin, puisque je suis ne train de critiquer, je dirai que l'ensemble du duo d'Isabelle et de Robert, au deuxième acte, ne me semble plus satisfaisant. Les mots qui composent la strophe: *Mon cœur s'élançe et palpite*, sont croisés d'une manière dure et désagréable. Par cette franchise, je crois donner à M. Meyerbeer une preuve de plus de la confiance que j'ai dans son talent. A partir du troisième acte, je ne trouve plus rien de faible dans sa partition, et j'y rencontre souvent de sublimes beautés, soit instrumentales, soit dramatiques, tantôt d'un style sévère et religieux, tantôt de l'effet le plus pittoresque.

Le chœur des démons:

Noirs démons, fantômes,
Oublions les cieux;
Des sombres royaumes
Célébrons les jeux

est terrible. Tout le monde en a été frappé. Mais ce qui est moins remarqué, est cette dominante tenue sur un rythme à trois temps sur ces paroles:

Gloire au maître qui nous guide;
A la danse qu'il préside.

// 2 // Les couplets d'Alice sont d'une instrumentation aussi neuve que variée. M. Meyerbeer se garde bien de répéter le même accompagnement sur les diverses strophes. Chacune d'elles est pour ainsi dire un sujet inconnu dans lequel il fait jaillir, sur la même mélodie, des faisceaux nouveaux d'harmonie. Le duo d'Alice et de Bertram est sans contredit un des morceaux les plus beaux de l'Opéra. Le basson dialogue avec les voix, funèbre avec Bertrand, gracieux avec Alice. Levasseur joue et chante avec une grande intelligence. Son accent devient sardonique lorsqu'il s'écrie: *Triomphe que j'aime!* et il y a quelque chose de sépulcral dans sa voix lorsque engageant Alice à se taire, il l'épouvante par ce dernier mot: *Tais-toi, sinon la mort!*

Après ce duo terrible, rien n'est plus délicieux que le trio sans accompagnement qui suit. Puis vient le duo de Robert et de Bertram, où l'élan chevaleresque se mêle à toutes les suggestions infernales. Rien de plus majestueusement diabolique que ces gammes larges et martelées soutenues de la voix des trombones, lorsque Bertram indique à Robert le talisman redouté. La fin de cet acte est consacré à des évocations, des apparitions, des fantasmagories funèbres, où le musicien s'est montré peintre et poète tout à la fois.

Mais c'est surtout dans les quatrième et cinquième actes que le compositeur s'est élevé au plus haut degré d'expression dramatique. Le duo d'Isabelle et de Robert, le finale qui suit, le chœur d'ermites à l'unisson, l'air de Bertram et le trio sublime qui termine l'opéra sont autant de morceaux du premier ordre, dans lesquels tous les genres de beautés sont tellement prodigués qu'il vaut mieux les signaler que d'en entreprendre l'énumération.

Ajoutons en finissant, que M. Meyerbeer est le seul compositeur de nos jours qui ait compris combien est puissante et féconde l'inspiration chrétienne. Rien de plus beau dans l'opéra de *Robert-le-Diable* que ce contraste des chants dramatiques et du plein-chant, que ces oppositions de l'orgue et de l'orchestre. Voilà une source à laquelle il faut aller puiser sur les traces de M. Meyerbeer, et c'est pour cette raison que son ouvrage, n'eût-il que ce genre de mérite, devrait être encore considéré comme un de ces jalons placés en avant de la carrière et des progrès de l'art. Mais outre les grandes beautés de détail qu'il renferme, il en a une autre à nos yeux, c'est de sortir de ce système d'imitation et d'école, qui se forme toujours à l'apparition de ces puissants génies qui impriment à l'art un grand mouvement. Dans notre premier article, nous avons dit que *Robert-le-Diable* devait porter un coup mortel aux formes rossiniennes. Quelques personnes se sont à tort imaginé que nous voulions faire entendre que l'auteur de *Robert-le-Diable* devait détrôner l'auteur d'*Otello*. Rien n'est plus loin de notre pensée, et nous sommes bien aise de trouver l'occasion de nous expliquer nettement.

Il se forme toujours autour d'un grand homme un essaim de médiocrités qui, se formulant sur lui, le singent tellement, le reproduisent tellement sous un aspect ridicule, qu'ils peuvent en être considérés comme la caricature. Or, les formes rossiniennes ne sont, suivant nous, que la parodie des formes propres à Rossini. Car c'est encore une ruse de l'école d'usurper le nom de celui qu'elle insulte en le faisant ainsi grimacer. Mais Rossini lui-même a rompu avec ses formes dans *Guillaume Tell*. A Dieu ne plaise que nous ayons jamais désiré voir tomber les ouvrages de ce génie fécond, qui alimente presque à lui seul notre scène italienne, pour la prospérité de laquelle nous ferons toujours des vœux!

COURRIER DE L'EUROPE, 5 décembre 1831, pp. 1-2.

Journal Title: COURRIER DE L'EUROPE
Journal Subtitle: None
Day of Week: lundi
Calendar Date: 5 DÉCEMBRE 1831
Printed Date Correct: Yes
Issue : ANNÉE 1831 – N° 306
Pagination: 1 à 2
Title of Article: ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.
Subtitle of Article: *Robert-le-diable*, opéra en cinq actes; paroles de MM. Scribe et G. Delavigne, musique de M. Meyerbeer. (Deuxième article)
Signature: O.
Pseudonym: None
Author: Attribué à Joseph d'Ortigue
Layout: Front-page feuilleton
Cross-reference: Voir *Le Courrier de l'Europe*, 23 novembre 1831.