

C'est une triste condition pour la critique que d'analyser froidement ce que l'artiste a créé dans la chaleur de son imagination; inspiré par son génie, celui-ci crée une œuvre et l'offre au public; et cet ingrat public la dissèque comme le chirurgien ferait d'un cadavre! Cette réflexion pénible, Hoffmann l'adressait également à son chat Murr, Hoffman, l'artiste par excellence, qui fut à la fois peintre, musicien, poète et l'un des critiques les plus spirituels. // 248 //

Mais, si nous envisageons, d'un autre côté, l'homme avec toutes ses faiblesses, l'artiste avec sa vanité, en regard d'innombrables admirateurs, tous disposés à l'idolâtrie, en contact avec tant de passions et d'intérêts, vis à vis d'une foule de gens payés pour dire du mal ou pour dire du bien, la critique nous apparaît alors comme un bienfait, comme une nécessité.

Nous le savons, il n'est point de plus grande antipathie que celle de l'artiste pour le blâme; il n'est point de tête que les louanges enivrent plus facilement qu'une tête d'artiste. Pour l'artiste, l'éloge est un poison qui tue; il se croit un dieu; chaque trait de sa plume est un œuvre divin; comment n'en serait-il pas ainsi lorsqu'il voit des hommes se courber devant lui dans une stupide adoration, et baisser leur front jusque dans la poussière: c'est donc tout naturellement qu'il se perd; et de cette manière s'éclipsent les plus dignes soutiens de l'art. Beethoven lui-même, cette âme fortement trempée, tomba victime d'une semblable idolâtrie. On était parvenu à lui faire croire que chaque tache d'encre échappée de sa plume était un chef-d'œuvre; il écrivit, et fit tant de taches que, dans ses derniers ouvrages, il était arrivé à ne plus pouvoir se comprendre lui-même.

Toutes les blessures que reçoit l'art lui viennent des artistes, a dit Schiller. La critique a donc double but: vanter le bien et reprocher le mal, où il se trouve; encourager l'artiste quand il le mérite, et lui couper la route avec une barre de fer quand, du milieu d'une foule à genoux, il s'élançait sur un char de triomphe aux dépens des principes et de la tendance de l'art. Si la musique en France a peu de caractère national, c'est peut-être à l'insuffisance de la critique qu'il faut en attribuer la cause; il n'est rien en effet que l'on y juge avec plus de légèreté. A-t-on des oreilles et un journal, on se croit appelé à poser son jugement sur une œuvre musicale, et cela avec une telle assurance qu'on penserait se trouver au sein d'une nation dans laquelle chaque individu est né musicien par excellence, a été, dans les langes, nourri de la théorie de l'harmonie, et a reçu l'inoculation du simple et du double contrepoint, comme on reçoit celle de la petite vérole.

Nous sommes bien à plaindre, nous autres Allemands, qui consacrons à l'étude de la musique toute notre existence, nos heures de jour comme nos veilles de la nuit, qui parcourons l'Europe entière, pour chercher les œuvres classiques, pour approcher des grands hommes qui tiennent en leurs mains le sacerdoce de l'art, pour nous éclairer de leurs lumières, et nous fortifier de leur expérience, pour entrer sur leurs traces dans l'enceinte du temple, et pénétrer les mystères d'un art que les gens dont je parlais tout à l'heure ont su approfondir en pressant le sein de leur nourrice ou en caracolant sur leur dada de bois.

C'est donc à l'absence de critique, ou plutôt à cette critique pailletée de phrases sonores et de quelques expressions techniques, que nous attribuons l'absence d'une musique vraiment nationale en France. Une nation qui trouve // 249// tout bon ou tout mauvais, selon que l'auteur est initié dans les secrets des camaraderies de journaux et sait en tirer parti, une telle nation ne peut avancer que traînée par le char de quelque génie fort et puissant. Que la musique ait le plus à se plaindre de cette manière d'être, c'est un fait généralement reconnu, c'est une circonstance mortelle pour l'art et les artistes.

Quoique nous sachions qu'un jour, lorsqu'il plaira aux directeurs de nous ouvrir les portes de leurs théâtres pour exposer nos ouvrages à la critique du public, il nous faudra passer, à notre tour, par les mains de ceux que nous venons d'attaquer, nous n'en remplirons pas moins notre tâche avec grande sévérité et une entière indépendance, jusqu'à ce que la volonté suprême des directeurs nous permette d'occuper la critique de nous-mêmes.

De tout ce préambule on pourrait conclure que l'ouvrage de M. Meyerbeer nous a souverainement déplu dans son ensemble comme dans ses détails; car le plus probable d'un si long raisonnement a dû être de préparer le public à entendre une opinion directement opposée à la sienne. Telle n'a pas été notre pensée; ce que nous venons de dire est général et s'applique aussi bien à l'ouvrage de M. Meyerbeer qu'à toute autre œuvre dramatique. *Rien n'est parfait sous le soleil*, a dit Salomon surnommé le Sage; pourquoi donc l'œuvre de M. Meyerbeer serait-elle parfaite? Quand nous trouvons l'enthousiasme légitime pour une composition qui renferme de si belles choses, qu'avons-nous besoin d'une introduction pour signaler quelques taches à côté de nombreuses perfections?

Dans l'analyse que nous avons donnée du poème de M. Scribe, sans observations ni sur le choix du sujet, ni sur les scènes et les détails qu'elles contiennent, une chose n'a pu cependant échapper à personne: c'est le vide complet d'action qui règne dans les deux premiers actes. La musique a dû naturellement subir les conséquences de ce défaut; une série de beaux chœurs et d'airs gracieux s'y fait à la vérité remarquer, mais tout le talent de Meyerbeer, avec ses immenses ressources d'harmonie et d'instrumentation, n'a pu réussir à combler le vide laissé par le poète, ni donner du mouvement à une machine sans ressorts. Là où il n'y a pas de drame, comment exiger de la musique dramatique? Sans l'habileté de M. Meyerbeer, les deux premiers actes auraient compromis le succès de l'ouvrage. Mais dès le premier coup d'archet, il a su, par une savante introduction, captiver l'oreille de son auditeur. Mozart, Beethoven, Weber auraient écrit une ouverture, et certes cette ouverture aurait été une digne introduction pour un tel sujet; il est difficile sans doute de leur être supérieur en conception ou en exécution; nous pensons cependant qu'il n'y a pas eu, de la part de M. Meyerbeer, défiance de suivre les traces de ces grands maîtres, dans la crainte de se montrer lui-même inférieur, soit en imagination, soit en effets d'instrumentation. Meyerbeer a donné tant de preuves de sa puissance sous ces deux rapports, que nous aurions

vivement désiré le voir rivaliser dans une œuvre purement instrumentale, avec les génies que nous venons de nommer. Ce n'est pas que nous regrettions de n'a-//250//-voir [avoir] point assez de musique dans *les Huguenots*; nous nous plaignons au contraire d'en avoir pour deux actes de trop; mais nous ne voudrions pas que cela nous privât de ce que l'usage a introduit de bien et nous a appris à regarder comme essentiel.

L'introduction, basée principalement sur le plain-chant de Luther, nous conduit, comme thème, par tous les effets possibles de l'instrumentation, avec cette habileté et cette finesse que nous connaissons à Meyerbeer. C'est un petit ouvrage savant, dont les effets sont purement d'art, et qui, par la manière dont il est écrit, révèle son but de chercher l'approbation des connaisseurs, approbation que l'auteur connaît bien les moyens de s'assurer.

Il y a plusieurs morceaux dans les *Huguenots* qui n'ont pu tendre à un autre résultat; là où l'imagination rencontre tant d'obstacles matériels il faut bien avoir recours à l'art et à la science. Heureux le compositeur qui, comme Meyerbeer, les a dans son pouvoir; heureux aussi le public qui, du moins, est préservé des platitudes et du pis-aller.

Avec les momens de remplissage commencent, chez Meyerbeer, les momens d'étude pour le connaisseur. Comment en effet soutenir autrement l'attention du public pendant cinq actes où il se trouve de l'action tout au plus pour deux et de la musique pour une douzaine? Un opéra en cinq actes est une monstruosité. Nous voudrions bien le connaître, et il mériterait d'être montré comme une curiosité, l'homme qui préférerait *Don Juan* en 5 actes, comme on le donne à l'Opéra, à *Don Juan* en trois actes comme on le donne partout. Nul doute que les *Huguenots*, en trois actes, ne fussent un des plus beaux opéras connus; nous trouvons on ne peut plus surprenant que la volonté d'un administrateur ait le pouvoir d'imposer une loi absurde à un homme qui, par son talent et sa position, a acquis à son tour le droit de commander.

Les deux premiers actes des *Huguenots* manquent totalement d'intérêt et de vie dramatique. M. Scribe, ne sachant comment remplir cinq actes, en a consacré deux à l'exposition. Le vice du poème a du se reproduire dans la musique, dont chaque numéro est un beau et intéressant morceau, mais qui manque de couleur locale et serait bien placé partout ailleurs. La romance de Raoul:

Plus blanche que la blanche hermine, etc.

est jolie, gracieuse, elle sera chantée partout; mais elle est tout-à-fait étrangère à l'action. L'air de Marguerite, dans l'introduction du second acte, contient de jolis motifs; mais elle arrête encore une fois le drame d'une manière désespérante. Nous attendons de l'action, et Marguerite nous chante les ruisseaux et les fêtes, les rossignols et la fauvette, dont les refrains d'amour sont répétés par les échos des montagnes.

Les grands chœurs placés au commencement, outre qu'ils ralentissent de même l'action, ont un inconvénient plus grave encore; c'est de déployer tout //251// le luxe dès le début de la pièce. La pompe disparaît peu à peu, et l'effet au lieu de grandir diminue. Voilà pourquoi le cinquième acte semble à peu près nul. Les grands effets étaient épuisés, il a fallu se rejeter sur les petits; là encore le talent de Meyerbeer a combattu les difficultés avec un rare bonheur; des faibles moyens que l'auteur avait laissés à sa disposition il a su tirer des effets magiques.

En général nous avons observé que, partout où il y a de l'action, le compositeur a su se pénétrer de son sujet et le traiter avec chaleur et vérité. Alors la construction artistique, les combinaisons harmonieuses, l'instrumentation recherchée s'effacent devant les impulsions de la nature, et les mélodies plus riches et plus variées prennent un élan plus libre et plus poétique. Nous citerons entre autres la fin du troisième acte: le duo de Valentine et de Marcel tremblant tous deux pour la vie de Raoul. Comment parler de l'accompagnement de violoncelle, au commencement, de celui du cor à ces mots:

Ne te répens pas, noble fille,

Lorsque la mélodie du morceau vous transporte, vous fait oublier tous les détails, fussent-ils les plus heureux possibles? Tout ce duo est écrit avec une verve, une chaleur entraînante, et prépare dignement au quatrième acte, qui est plus beau encore.

Les moines bénissant les armes qui vont servir au massacre:

Gloire au Dieu vengeur!
Gloire au guerrier fidèle,
Dont le glaive étincèle
Pour servir le Seigneur!

Cette scène est le triomphe du compositeur; art et nature, science et imagination y marchent d'un pas égal et produisent des effets prodigieux;

Ni grâce, ni pitié; frappez tous sans relâche,
L'ennemi qui s'enfuit, l'ennemi qui se cache,
Les guerriers supplians, à vos pieds abattus;
Ni grâce, ni pitié; que le fer et la flamme
Attaquent le vieillard et l'enfant et la femme;
Anathème sur eux! Dieu ne les connaît plus.

L'effet va toujours croissant: impossible de rendre plus heureusement les accents d'un tel fanatisme; la grandeur et la férocité, une élévation terrible, une majesté sanguinaire, voilà les traits caractéristiques de ce chœur admirable. Dans le duo qui vient ensuite, le compositeur n'est pas moins heureux; là encore, tout est action, tout est drame: et maître de son sujet, Meyerbeer y sait pousser l'effet jusqu'à exciter l'enthousiasme général. Seulement le début // 252 // de ce duo nous semble manqué. Raoul

a tout entendu, il connaît le funeste projet des catholiques; le tocsin va donner le signal du massacre, il s'écrie:

Le temps presse, le temps vole,
Laisse-moi, laisse-moi partir.

Il dit ces paroles avec une mélodie et un mouvement qui, par leur lenteur et leur aisance, font complètement contraste avec la situation; tout cela dure trop long-temps; mais heureusement pas assez pour que la scène puisse en souffrir.

Le rôle de Marcel est d'une trempe toute particulière; la manière dont Meyerbeer l'a conçu est tout en dehors du poème. Toujours armé de son plain-chant comme un catholique de son chapelet et du signe de la croix, tout se conforme dans sa bouche à la mélodie, type de sa confession. Quoique ce chant appartienne à l'église protestante, et non à l'église calviniste, on n'en pouvait choisir un autre que celui-là qui, depuis Luther jusqu'à nos jours, sert de talisman à chaque membre de sa confession dans toutes les circonstances terrestres.

Eine feste burg ist unter Gott.

notre Dieu est un bourg inébranlable, résonnant à travers tous les désastres, toutes les persécutions que les sectateurs de Luther avaient à supporter aux jours de joie et de fête on entend ce chœur, on l'entend surtout aux jours de détresse et de malheur; prière du soir et prière du matin, chaque famille le chantait et le chante encore; pendant les guerres religieuses, pendant la guerre de trente ans, c'était le cri de bataille des armées, c'était la Marseillaise de la religion. Aujourd'hui encore, quand les régimens prussiens assistent en plein air au service divin, les dimanches et les jours de fêtes, au moment où ils entourent leur prédicateur, et l'autel formé de tambours élevés en pyramide, on les entend tous entonner, avec ce même accompagnement de trombones et ces accords coupés que Meyerbeer a placés dans son introduction, leur admirable *Eine feste burg*.

Le caractère de Marcel est soutenu avec un talent extraordinaire; c'est dans ce rôle surtout que Meyerbeer s'est montré grand contrepointiste. Partout où Marcel paraît, il mêle son plain chant à la mélodie des autres personnages; c'est aussi ce plain chant qui fait tous les frais du cinquième acte; le peuple qu'on massacre dans l'église, le chante et le marie avec le dernier trio; c'est en le chantant avec une gradation admirable de grandeur et d'entraînement que Marcel, Raoul et Valentine marchent au devant des meurtriers, offrant leur poitrine aux coups de poignards.

Dans toute son œuvre, Meyerbeer se montre plein de grâce, d'esprit et de finesse, compositeur savant, et profond contrepointiste. Plus heureux dans les combinaisons harmonieuses et dans le choix des effets d'instrumentation, //253// que dans l'invention des mélodies, il y a pourtant des momens où ses mélodies sont d'une fraîcheur et d'une élévation magiques.

Si c'est un art d'être savant à propos, c'en est aussi d'être simple quand il le faut; cette simplicité, nous ne la rencontrons que trop rarement. L'art n'exclut pas la nature, et sans celle-ci, celui-là n'existe plus. Nous aimons à entendre de temps à autre une musique qui nous laisse un peu reposer, dans laquelle nos sens soient seuls intéressés, et qui occupe plus notre cœur que notre esprit.

Si nous suivons Meyerbeer dans sa carrière, depuis ses opéras italiens jusqu'à *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*] et les *Huguenots*, nous voyons avec plaisir qu'il sait voler de ses propres ailes et nous montrer son individualité dans ses œuvres, tandis que, dans ses compositions italiennes, il fut sectateur aveugle de la nouvelle école d'Italie; il nous semblait alors entendre toujours les *veluti*, avec leurs interminables gargouillemens. Dans les *Huguenots*, nous reconnaissons même encore plus que dans *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*] les moyens et la complète indépendance de Meyerbeer; c'est à son talent extraordinaire qu'est entièrement dû le grand succès de cette œuvre; la part de M. Scribe nous semble plutôt être négative. L'administration n'a pas fait pour cette pièce, les frais qu'elle a faits pour *Robert* [*Robert le Diable*], la *Juive* et pour un grand nombre de ballets. Les deux auteurs avaient mis tant de pompe et de spectacle dans le premier acte, que le directeur a cru probablement pouvoir se dispenser d'entrer en frais, et faire une petite économie en se servant pour le premier acte des décors dont la première partie est prise dans *Gustave* [*Gustave III, ou le Bal masqué*] et dont le fond appartient à l'opéra de Genete, *François I à Chambord*. Les autres nous ont paru dignes de l'ouvrage et du grand opéra; aussi comptons-nous en donner des dessins dans nos prochains numéros.

Les chanteurs en revanche, ont dignement secondé Meyerbeer. Mesdames Felcon [Falcon] et Dorus-Gras, MM. Nourrit, Levasseur et Serda ont bien compris leur tâche, et le public les en a récompensés par des applaudissemens poussés jusqu'à la frénésie.

Joseph MAINZER.

LE MONDE DRAMATIQUE, 1836, pp. 247-253.

Journal Title:	LE MONDE DRAMATIQUE
Journal Subtitle:	
Day of Week:	
Calendar Date:	1836
Printed Date correct:	
Volume Number:	2
Year:	
Series:	
Issue:	
Pagination:	247 à 253
Title of Article:	ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.
Subtitle of Article:	<i>Les Huguenots</i> . Opéra en cinq actes, de MM. Scribe et Meyerbeer
Signature:	Joseph Mainzer
Pseudonym:	
Author:	Joseph Mainzer
Layout:	Internal main text
Cross reference:	