

Si nous avons pu oublier en quelques jours les conseils donnés par M. Villemain à M. Scribe, nous aurions écouté sans étonnement et sans impatience le *poème des Huguenots*; mais la leçon adressée au plus fécond de nos coupletiers par l'illustre professeur de la Sorbonne est encore trop récente et trop profondément gravée dans notre mémoire pour nous permettre l'inattention ou l'indulgence. M. Scribe est membre de l'Académie française, nous ne pouvons l'oublier, et dans le drame lyrique aussi bien que dans la comédie de caractère, s'il veut mériter l'estime de ses nouveaux confrères, il doit se proposer le bon sens, le respect de la langue, et même parfois, l'occasion échéante, essayer d'inventer. La tâche est rude, je l'avoue, et bien contraire à l'activité indolente du *poète*; s'il lui fallait suivre à la lettre l'avis de M. Villemain, il n'aurait qu'un parti à prendre: retirer du métier tous les trios et toutes les ariettes cardés et filés depuis long-temps, et qui n'attendent plus que le tisserand pour se déployer en étoffes abondantes et s'entasser dans les magasins dramatiques. Mais depuis l'élection de M. Emmanuel Dupaty, la position littéraire de M. Scribe est bien changée! La *Leçon de Botanique* et les *Voitures versées* ont doublé le courage de *Fiorella* et du *Mariage de raison*; les deux artistes incomparables, si révéérés des jeunes premiers et des soubrettes, se consolent et se rassurent en unissant leurs solécismes contre l'ennemi commun, je veux dire la littérature. Pour peu que ces deux messieurs ouvrent les portes de l'Académie à quelques-uns de leurs innombrables imitateurs, aux enfants du caveau, aux disciples de Momus, leur sécurité ne connaîtra plus de bornes, ils prendront bientôt une attitude militaire, et défieront sans trembler, en vers et en prose, tous les champions qui tiennent encore pour la mesure, la rime et la syntaxe. De jour en jour nos prophéties s'accomplissent avec une littéralité désespérante, et le *poème des Huguenots* vient de porter à l'Académie un coup terrible et sans remède. A moins que M. Bouilly ne tire hors du fourreau son épée rouillée, et ne taille en cavatines les *Contes à ma Fille*, M. Scribe est désormais sans rival, et toutes les majestés littéraires de la France doivent plier le genou devant lui. Il peut désormais s'adosser sans vergogne à la statue de Fénelon et de Bossuet; il n'est plus même au milieu de ses pairs, car ces prélats pusillanimes ne pensaient pas en toute liberté et obéissaient naïvement aux lois de leur langue maternelle; M. Scribe fait lui-même sa langue et ne relève de personne. Il crée du même coup sa grammaire et sa poétique, et s'il n'écrit pas le *Discours sur l'Histoire universelle*, c'est qu'il dédaigne une besogne trop facile: il écrit les *Huguenots*.

Quelques limiers de coulisses avaient répandu le bruit que le *poème des Huguenots* était emprunté à la *Chronique de Charles IX* de M. Mérimée; nous avons la joie d'annoncer aux amis de la littérature que ce bruit est une pure calomnie. Le *poème des Huguenots* appartient tout entier à M. Scribe, et si, dans les derniers actes, il a dérobé quelques scènes à Mérimée, ce n'est pas par pénurie, mais uniquement pour montrer ce que la poésie la plus énergique et la plus vraie peut devenir aux mains d'un coupletlier. Il ne faut voir dans ce plagiat tout véniel qu'une vengeance contre le bon sens et l'invention qui n'ont jamais voulu rien accorder à M. Scribe. Voici, en peu de mots, le drame lyrique sur lequel M. Meyerbeer s'escrime depuis trois ou quatre ans.

Le comte de Nevers doit épouser Valentine, fille du comte de Saint-Bris. Raoul de Nangis a rencontré Valentine, et un regard a suffi pour allumer dans deux cœurs un amour irrésistible. Valentine, fille d'honneur de Marguerite de Valois, d'après le conseil de sa maîtresse, va trouver le comte de Nevers et lui redemande sa liberté. Le comte renonce généreusement à sa fiancée. Mais Raoul de Nangis, arrivé depuis un instant dans le château du comte de Nevers, reconnaît sous son voile Valentine de Saint-Bris; il ne peut s'expliquer honorablement la conduite de celle qu'il aime, et il jure de se venger de l'infidèle. Marcel, son vieux domestique, l'encourage dans sa colère, et le rideau tombe au moment où un jeune page vient chercher Raoul de la part de Marguerite.

Au second acte, Raoul arrive, les yeux bandés, chez Marguerite de Valois; d'après l'ordre de la future reine de Navarre, les filles d'honneur se retirent et vont se baigner dans le Cher, sous les murs du château. Le cœur encore saignant de l'infidélité de Valentine, Raoul n'a pas plutôt aperçu Marguerite de Valois qu'il lui jure un amour éternel. Mais Marguerite refuse une trop facile conquête, et ne songe qu'aux intérêts de Valentine. Le comte de Saint-Bris, le comte de Nevers et leurs amis catholiques arrivent sur l'ordre de Marguerite; Valentine paraît, Marguerite se dispose à unir les deux amants; mais Raoul refuse d'épouser Valentine; le comte de Saint-Bris provoque Raoul, et, sans la présence de Marguerite, le duel //251// s'engagerait sur l'heure. Raoul rend son épée et la partie est remise.

Au troisième acte, Marcel et Valentine attendent, chacun de leur côté, l'un son maître, l'autre son amant, qui doit le matin même venir sur le Pré-aux-Clercs vider sa querelle avec Saint-Bris. Valentine a surpris un complot contre la vie de Raoul, elle reconnaît Marcel et le supplie d'avertir son maître pour qu'il ne vienne au combat que bien accompagné. Grâce à cet avis, Raoul échappe au guet-apens; il appelle à son secours les Huguenots attablés dans un cabaret voisin; une mêlée s'engage et Raoul est sauvé. Si j'ai négligé jusqu'ici de vous dire que Saint-Bris est catholique et Raoul protestant, c'est qu'en vérité c'était chose inutile; car le roman que je vous raconte se passe très-bien des dissidences religieuses. Il n'y a même aucune raison pour que l'action se développe sous Charles IX plutôt que sous Louis XII. Luther et Calvin n'ont rien à faire dans une intrigue amoureuse, et la provocation qui suit le refus de Raoul serait tout aussi naturelle quand les deux champions seraient catholiques.

Au quatrième acte, Raoul, pour que la pièce continue, se réfugie chez Valentine. Il sait très bien qu'il s'expose à rencontrer ses deux ennemis acharnés, Saint-Bris et Nevers; mais il faut que la pièce continue, et Raoul vient chez Valentine. La veille même, Valentine a épousé le comte de Nevers, sans l'aimer, par respect pour les ordres de son père qui voit dans ce mariage un moyen de se venger. Tandis que les deux amants s'entretiennent de leur mutuel malheur, arrivent Nevers et Saint-Bris. Raoul se cache et il entend le programme complet de la Saint-Barthélemy. Saint-Bris expose longuement les projets de la reine mère, et demande aux seigneurs qui sont entrés en scène avec lui si le roi peut compter sur eux;

tous jurent d'obéir, excepté le comte de Nevers qui brise son épée. Les quarteniers, les échevins arrivent ensuite et promettent leur assistance aux projets de Charles IX. Trois moines vêtus de blanc bénissent les poignards et les mousquets. Valentine restée seule avec Raoul, le conjure de demeurer caché, et de ne pas s'exposer au massacre. Comme il résiste, elle lui avoue qu'elle l'aime. A ce mot Raoul oublie le péril de ses frères, il se jette aux genoux de Valentine, et ne pense plus qu'au bonheur d'une passion partagée. Mais le signal funèbre se fait entendre, Raoul s'échappe des bras de Valentine qui s'évanouit en essayant de le retenir.

Au cinquième acte les seigneurs protestants dansent gaiement à l'hôtel de Sens, sur la foi des promesses royales, lorsque Raoul sanglant vient raconter le meurtre de Coligni et demander vengeance de la Saint-Barthélemy; les quadrilles se dispersent, la scène change et nous retrouvons dans un cloître désert Raoul, Valentine et Marcel; Marguerite de Valois permet à Raoul de vivre s'il veut abjurer; c'est Valentine elle-même qui lui transmet cette promesse. Le comte de Nevers est mort en voulant sauver Marcel; Valentine est libre, mais Raoul refuse d'abjurer. Alors Valentine abjure elle-même la foi catholique pour partager le sort de son amant. Marcel suit Valentine et Raoul, les unit au nom de Dieu, et les encourage au martyre. Bientôt les bandes catholiques débouchent sur la scène; Marcel, Raoul et Valentine, au cri de qui vive, répondent: Huguenots; le comte de Saint-Bris commande le feu, et reconnaît parmi ses victimes le cadavre de sa fille.

Y a-t-il dans tout cela rien qui ressemble au roman de Prosper Mérimée? Sans doute il est possible d'apercevoir dans Valentine un travestissement de *Diane de Turgis*, et dans Raoul une caricature de Bernard de Mergy. Mais, à coup sûr, Mérimée n'est pas coupable de toutes les billevesées que je viens de raconter. Il y aurait plus que de l'injustice à l'accuser de toutes les trivialités entassées dans ce poème prétendu. Les *Huguenots* appartiennent bien authentiquement à M. Scribe; Mérimée, pas plus que Sismondi ou Capefigue, n'a rien à réclamer dans ce grotesque mélodrame. M. Scribe s'est pillé lui-même à l'exemple du grand Corneille, et il a recousu pour les *Huguenots* de nombreux lambeaux de *Fiorella* et de la *Muette* [*La Muette de Portici*]. Il a remis en bouts rimés toutes ses vieilles maximes sur les plaisirs de l'amour et de la table, et il a même inventé en l'honneur de Charles IX quelques singularités d'un goût assez relevé. Par exemple, il a confondu *sire* et *sir*, ce qui est assurément fort ingénieux. C'est là, si je ne m'abuse, un gage irrécusable d'érudition, et j'espère bien que M. Scribe n'omettra pas cette innovation dans la future édition du Dictionnaire. Ne fût-ce que par reconnaissance, il doit révéler au public le secret de son style incomparable. Je n'insiste pas sur la beauté pathétique des *Huguenots*. L'analyse rapide que je viens d'esquisser suffit amplement à l'admiration populaire. Pour moi, je ne saurais me lasser de contempler dans une muette extase toutes les merveilles d'ineptie et de platitude entassées dans les cinq actes de ce drame lyrique. Je ne crois pas qu'il soit possible d'aller plus loin dans le champ de l'absurde.

Bien que le poème des *Huguenots* ne vaille pas celui de *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*], cependant nous devons reconnaître qu'il est bien

coupé pour la musique. Le bon sens se révolte en voyant les plus triviales notions de l'histoire si étrangement violées; mais la musique n'est pas si sévère et s'accommode volontiers des lieux communs versifiés de M. Scribe. M. Meyerbeer avait devant lui un obstacle bien autrement terrible que la Saint-Barthélemy; toutes les difficultés contenues dans un pareil sujet, toutes les idées soulevées par ce sanglant souvenir étaient à peine la moitié de sa tâche; il avait à vaincre un ennemi implacable, et cet ennemi que tout le monde avait deviné, c'était *Robert le Diable*. Il y avait en effet dans le succès immense de cette dernière partition quelque chose de si populaire, qu'à moins d'aller au-delà, le musicien semblait condamné à la déchéance. La foule qui se pressait lundi à l'Opéra, sans essayer d'analyser ses sympathies pour *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*], sans se demander si le spectacle n'était pas de moitié dans la gloire du musicien appelait impérieusement un plaisir pareil. Cette attente a-t-elle été remplie? A ne considérer que la question musicale nous nous prononçons hardiment pour l'affirmative.

Au premier acte, le chœur chanté par les amis du comte de Nevers est d'un mouvement heureux et animé; par malheur toutes les mémoires se souviennent du *Comte Ory* et d'un chœur écrit dans une intention pareille; sans cette comparaison inévitable, le premier chœur de la nouvelle partition passerait peut-être pour un morceau *trouvé*; mais le chœur joyeux du *Comte Ory* marque victorieusement l'intervalle qui sépare la science de l'inspiration. La romance de Raoul de Nangis est d'une élégance vulgaire, et toutes les oreilles en l'écoutant croient déjà l'avoir entendue. Le chant luthérien de Marcel est grand et solennel, mais il est gauchement encadré, et il étonne sans émouvoir, faute de préparation. L'air huguenot chanté par le même acteur frappe d'abord par sa singularité; mais à une seconde audition, et lundi dernier il a été répété, cette première impression disparaît et fait place à une estime sérieuse. La cavatine d'Urbain est gracieuse sans originalité.

L'air de Marguerite qui ouvre le second acte est d'un caractère indécis et n'exprime pas l'amoureuse insouciance du personnage. Du chœur chanté par les filles d'honneur il n'y a rien à dire. Les couplets chantés par Raoul et Marguerite sont vifs et bien dessinés; c'est peu de chose, mais le morceau est bien fait. Le chœur général qui termine cet acte est bruyant, mais n'émeut pas.

Au troisième acte le musicien se relève. Le chœur des clercs et des grisettes est d'une gaîté franche et contraste heureusement avec la chanson huguenote de Bois-Rosé. La ronde bohémienne rappelle maladroitement toutes les rondes qui retentissent à l'Opéra-Comique depuis dix ans; mais ce défaut qui n'est pas évident pour toutes les parties de l'auditoire peut être compté pour un péché véniel. Le couvrefeu chanté par les archers, arrivant après le cœur des grisettes et des clercs et la chanson huguenote de Bois-Rosé, devait se distinguer par un accent individuel et nouveau; et comme il est loin de satisfaire à cette condition, il passe inaperçu. Le septuor chanté sur le Pré-aux-Clercs est un des bons morceaux de l'ouvrage, et entre //252// bien dans l'action. Après tous les airs détachés qui se sont succédé depuis le commencement de cet acte, on voit avec

plaisir la musique se dramatiser et embrasser d'une étreinte énergique tous les personnages réunis sur la scène. Le chœur des étudiants et des soldats huguenots ne continue pas l'émotion produite par le septuor; mais cette faute appartient plutôt au poète qu'au musicien, et peut-être était-il impossible à M. Meyerbeer de l'éviter entièrement.

Le quatrième et le cinquième actes ont justifié toutes les prophéties des amis de l'auteur. Les trois premiers semblaient appartenir tour à tour à tous les genres de musique, et n'agissaient que médiocrement sur la foule attentive; mais le quatrième et le cinquième ont pris possession de l'auditoire. La romance de Valentine et le chœur catholique sont languissants et manquent de couleur; mais le duo de Valentine et de Raoul écrit avec une simplicité remarquable, distribué avec une sobriété prudente, s'est élevé peu à peu jusqu'aux émotions les plus déchirantes. Chaque note de ce morceau capital trouvait un écho dans les cœurs attendris. Toutes les oreilles écoutaient avidement les accents passionnés de Raoul et de Valentine; nul ornement étranger ne venait interrompre le plaisir croissant de l'auditoire; nulle distraction importune ne troublait la joie sérieuse de la salle, et quand Raoul s'est échappé des bras de Valentine, un frisson électrique a passé sur toutes les têtes. Si le musicien était caché dans le fond d'une loge, et s'il pouvait surveiller la physionomie des spectateurs, il a dû être content, car il triomphait, et sa victoire n'était pas contestée.

L'air de Raoul et le chœur des seigneurs protestants à l'hôtel de Sens, soutiennent glorieusement l'impression pathétique du quatrième acte. La bénédiction donnée par Marcel aux deux amants agenouillés est pleine d'un divin enthousiasme, et prépare bien l'auditoire à la conclusion terrible de cette tragédie. Le chant religieux interrompu brusquement par le chant de carnage était pour M. Meyerbeer une occasion de puissance qu'il n'a pas perdue. Bien que ce dernier acte semble trop court après le quatrième, cependant, grâce à l'énergie des soldats catholiques, la toile tombe et l'orchestre se tait sans désappointer personne.

D'où vient donc cependant que malgré le mérite incontestable du quatrième et du cinquième actes, l'ensemble de la représentation a été d'une froideur évidente? Est-ce que la musique des *Huguenots* est inférieure à celle de *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*]? N'y a-t-il pas dans les deux partitions le même nombre de motifs, le même talent de développement? Du public ou du musicien, lequel des deux a changé? Ni l'un ni l'autre, selon nous. Mais dans les *Huguenots*, la musique est livrée à elle-même, et n'est pas comme dans *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*] soutenue par la pompe et la variété du spectacle. Or, malgré toutes les flatteries prodiguées au public parisien, nous ne pouvons prendre au sérieux le goût musical de la foule. Quoi qu'on fasse et qu'on dise, la France sera longtemps encore plus curieuse de voir que d'entendre; elle préfère le spectacle aux plus beaux vers et à la plus belle musique. C'est pourquoi la partition des *Huguenots*, bien qu'égalée à celle de *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*], n'a pas conquis le premier jour le même enthousiasme et la même popularité. Mais que M. Duponchel se rassure, la vanité fera pour les *Huguenots* ce que le spectacle avait fait pour *Robert-*

*le-Diable* [*Robert le Diable*]. Il suffira de persuader aux Parisiens que la nouvelle partition de Meyerbeer a besoin, pour être dignement appréciée, d'être entendue plusieurs fois; et la foule complaisante, pour ne pas démentir ses panégyristes, s'imposera comme un de devoir l'étude des *Huguenots*.

Mais il y a dans la représentation du nouvel opéra une leçon que nous ne devons pas négliger de signaler. Puisque malgré les deux derniers actes, la partition nouvelle a été approuvée plutôt qu'applaudie, on peut sans témérité affirmer qu'il y a dans le talent de M. Meyerbeer plus de science que d'invention. Cette fois-ci, nous en avons l'assurance, il n'est pas resté au-dessous de lui-même, mais il a combattu seul et sans bouclier. Si cette nouvelle victoire a été moins éclatante que la première, il ne faut pas accuser les forces du lutteur victorieux, mais bien les conditions du combat. En effet, dans les *Huguenots* comme dans *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*], tous les morceaux sont écrits avec soin et avec une patience toute monacale. On ne trouverait pas, parmi les bénédictins les plus renommés, un ouvrier plus laborieux et plus persévérant que M. Meyerbeer; mais la patience qui suffit à l'érudition ne suffit pas à la musique; et M. Meyerbeer, malgré son courage inébranlable, n'est pas et ne sera jamais un musicien du premier ordre. Le procédé qu'il emploie et qui se révèle aux clairvoyances les plus indolentes, est un procédé lent et successif. Tous les morceaux non-seulement sont composés avec une attention scrupuleuse, mais encore sont caressés avec une complaisance égoïste; il semble que le musicien dépense dans l'achèvement d'une cavatine tous les trésors de sa mémoire, toutes les ruses du métier qu'il a sérieusement étudiées. Il ne paraît jamais préoccupé de l'ordonnance de son œuvre; il termine chaque partie comme si tous les airs de son opéra étaient destinés au triomphe du piano; il veut que toutes les notes de son orchestre et de ses chanteurs produisent incessamment un effet facile à constater, et cette perpétuelle inquiétude ne lui permet pas d'atteindre ou même de rêver l'unité génératrice sans laquelle il n'y a pas d'œuvre grande et durable. Pour peu que l'attention de l'auditoire bronche un seul instant, le compositeur perd d'emblée la moitié de son mérite; comme il s'impose une coquetterie vigilante et infatigable, il exige de ceux qui l'écoutent un dévouement militaire. Il veut être admiré à chaque instant, et serait honteux d'une minute accordée à la distraction. Qu'arrive-t-il? C'est que tous les morceaux qui sortent de sa plume plaisent isolément, mais n'ont qu'une valeur individuelle, et n'ont jamais dans la partition de place fatale et précise. Ils ne choquent personne là où ils sont, mais ils pourraient être ailleurs sans inconvénient. Ils s'ajoutent et ne s'ordonnent pas; ils se juxtaposent et ne s'unissent pas; ils se présentent gracieusement, mais ne sont ni attendus ni appelés. Or ceci, dans tous les ordres de l'invention, est un malheur sans remède. Il n'y a pas de composition vraie sans *nécessité*. Du moment que les diverses parties d'une œuvre, quelle qu'elle soit, peuvent exister par elles-mêmes et se passer du secours des parties voisines, la vie est absente, l'artiste n'a produit que l'ombre d'une création.

Ce n'est pas tout; M. Meyerbeer, dans son ardeur de perfection, répudie dédaigneusement les phrases soudaines et agiles qui se présentent

d'elles-mêmes; il n'est jamais content de la première expression qui lui arrive, il la corrige, la mutile, la dénature, et quand il s'arrête pour la contempler, il est lui-même si fatigué, si haletant, qu'il ne lui reste plus assez de pénétration dans le regard pour apercevoir combien son idée est lasse, fléchissante et moribonde. Quand il s'est sevré pendant quelques jours du spectacle de son travail, il essaye de galvaniser son œuvre par la singularité savante des combinaisons, mais l'heure de l'invention est passée, et l'artiste a beau faire, il ne peut réchauffer le cadavre qu'il a fait, il s'épuise en efforts inutiles, il se consume en veilles infécondes; le terme de la gestation une fois franchi, les douleurs de l'accouchement ne sont plus que des douleurs stériles.

Je crois donc très-sincèrement que M. Meyerbeer, doué de facultés ordinaires, n'a pas fait tout ce qu'il aurait pu faire, et que l'excès du travail a produit chez lui le même résultat que la paresse. Livré à lui-même, peut-être n'eût-il rencontré pour ses idées que des formules vulgaires; épuisé par l'étude, il ne trouve plus pour sa pensée que des formules bizarres et tourmentées. Il se détourne de la grande route de peur d'être confondu avec la foule des piétons; mais le sentier qu'il choisit s'égare en sinuosités infinies, et, lorsqu'enfin le voyageur touche au terme de son pèlerinage, ses pieds saignants et gonflés, son teint hâve, ses yeux ternes et immobiles témoignent assez haut qu'il s'est trompé, et qu'il aurait agi plus sagement en suivant le chemin de tous.

Si, dans les deux derniers actes des *Huguenots*, M. Meyerbeer //253// s'est élevé jusqu'au pathétique, c'est qu'il a été emporté par la force irrésistible de l'action; c'est que la scène vulgaire versifiée par M. Scribe était une scène assez vraie par elle-même pour se passer de style et d'invention; c'est qu'il fallait renoncer à mettre en musique une pareille situation ou se résoudre à la simplicité. M. Meyerbeer a pris le bon parti, il a été simple; et s'il comprenait toute la portée du succès qu'il a obtenu, il s'interdirait pour long-temps les combinaisons laborieuses qui peuvent bien satisfaire quelques professeurs du Conservatoire, mais qui n'éveillent aucune sympathie dans la foule.

Ce qui reste prouvé, après la représentation des *Huguenots*, c'est que M. Meyerbeer est un homme de talent, mais non pas un homme de génie, comme se plaisent à le répéter quelques dénicheurs d'immortalités. Il n'a pas réconcilié l'école allemande et l'école italienne dans l'école française; il n'a pas réuni en lui seul Mozart et Cimarosa: il a tenté, il est vrai, d'allier et de confondre le style de plusieurs écoles; mais cette tentative a eu dans l'ordre musical le même succès que dans l'ordre pittoresque et dans l'ordre littéraire: M. Meyerbeer est entré dans la famille de Paul Delaroche et de Casimir Delavigne. D'épreuve en épreuve, il est arrivé comme eux à perdre sa virilité. Il représente Mozart et Cimarosa comme Delaroche représente Raphaël et Rubens, comme Casimir Delavigne Racine et Shakespeare. Comme il ne sentait pas en lui-même la force de créer un type nouveau et de marquer au coin d'une royauté aventurière le métal qu'il voyait devant ses yeux en lingots informes, il s'est proposé d'emprunter à toutes les dynasties quelque trait de leurs armoiries; son dessein est réalisé, il a battu monnaie; mais son

blason appartient à toutes les races. Il s'est anobli violemment et n'a oublié qu'une chose, de se donner des ancêtres.

*Don Juan d'Autriche* et *Jane Gray* se placent au même rang que les *Huguenots*. Casimir Delavigne et Paul Delaroche se sont défiés d'eux-mêmes comme Meyerbeer, et comme lui ils ont appelé à leur secours les préceptes contradictoires de plusieurs écoles. Livrés à eux-mêmes, ils ne seraient pas devenus, des artistes de premier ordre; mais du moins ils seraient fidèles à leur nature, ils auraient une physionomie individuelle et ne se confondraient pas avec le troupeau innombrable des imitateurs passés et futurs; ils seraient médiocres à leur manière. En offrant au public un échantillon de tous les styles, ils n'ont pas consulté le bon sens, mais ils ont prouvé qu'ils connaissent bien le caractère de la nation française. Nous sommes malheureusement un peuple de juges, et le plus sûr moyen de nous désarmer, c'est d'offrir à notre vanité libertine l'occasion d'une facile victoire. Pourvu que nous ayons quelques souvenirs à citer, nous nous laissons aller à l'indulgence; nous pardonnons au poète et au peintre les plagiats que nous indiquons.

Aux yeux du public français, Meyerbeer a donc raison comme Casimir Delavigne et Paul Delaroche; comme eux il réussit par des moyens négatifs, mais aucun de ces trois noms n'entrera dans l'histoire de l'invention; ils auront la vogue et passeront à côté de la gloire.

Dans un second article nous parlerons de l'exécution des *Huguenots*.

GUSTAVE PLANCHE



**Journal Title:** CHRONIQUE DE PARIS  
**Journal Subtitle:**  
**Day of Week:**  
**Calendar Date:** 28 FÉVRIER 1836  
**Printed Date correct:**  
**Volume Number:**  
**Year:** 3<sup>e</sup> ANNÉE  
**Series:**  
**Issue:**  
**Pagination:** 250 à 253  
**Title of Article:** THÉÂTRES  
**Subtitle of Article:** Académie royale de musique. Première représentation des *Huguenots*.  
**Signature:** Gustave Planche  
**Pseudonym:**  
**Author:** Gustave Planche  
**Layout:** Internal main text  
**Cross reference:** "Théâtres", CHRONIQUE DE PARIS, 6 mars 1836, pp. 261-264.