

Le style admiratif s'est singulièrement perfectionné dans ces derniers temps. Le dityrambe [dithyrambe] est devenu le langage habituel de la critique. La complaisance d'une part, et l'engouement de l'autre, ont fait litière aux premiers venus des plus somptueux épithètes. Admirable! étonnant! parfait! délicieux! magnifique! sublime! éblouissant! étourdissant! délirant! voilà les faibles grains d'encens qui ont fumé sans cesse, et pour quiconque en a voulu, dans le grand encensoir commun. La critique, elle aussi, a eu ses profusions de croix d'honneur, elle a décoré des mêmes louanges le bon, le médiocre, le mauvais. On ne peut guère excepter que le vaudeville, malheureux paria du monde dramatique, contre qui, s'est dépensée toute l'ironie qu'on avait économisée d'ailleurs.

Chose singulière! cette prodigalité d'éloges avait pourtant sa cause dans un sentiment qui semble fort peu enclin de sa nature à de telles exagérations: l'indifférence. C'est qu'à défaut de question théorique qui la passionnât pour ou contre, la critique accueillait tout, par cela même qu'elle ne s'intéressait à rien. Elle subissait par insouciance toutes les impulsions d'amitié, de convenance, de recommandation. Elle louait, par exemple, pour obliger l'un, qui était excellent homme; pour ne pas troubler le sommeil de l'autre, qui était extrêmement sensible; pour ne pas nuire aux recettes de celui-ci, qui était le chef d'une nombreuse famille; pour ne pas contrarier l'opinion de celui-là, qui était l'ami de l'ami d'un de ses amis. Que sais-je encore?

Et qu'est-il résulté de ce perpétuel *Te Deum*? Ce qui résulte inévitablement de toute prodigalité: une excessive dépréciation. C'est l'histoire de ces monnaies qui ne cessent de perdre en valeur ce qu'elles gagnent en nombre. Nous nous sommes donc faits dédaigneux à ce point, que l'hyperbole est devenue banale et fade; que telle médiocrité fera fi [*sic*] maintenant des louanges qu'on ne discernait jadis qu'avec beaucoup de réserve aux plus rares génies eux-mêmes; que l'admiration sans emphase, l'admiration raisonnée, l'admiration raisonnable, paraît amère autant que la satire; que telle vanité s'offensera d'un enthousiasme légèrement mitigé, comme d'une injurieuse froideur, car l'enthousiasme ne suffit plus: c'est du délire qu'il faut, c'est de la frénésie, c'est de l'épilepsie; il arrive que dix lignes de blâme font oublier dix pages d'éloges; et enfin, qu'aux yeux de certains engouemens, très consciencieux du reste, et par conséquent fort excusables, vous passerez pour outrager leur idole, si vous ne vous prosternez pas devant elle, humblement avec la conviction profonde du néant de tout le reste; si vous ne vous roulez d'aise au bas de sa renommée, avec des hurlemens d'extase, avec des grincemens d'adoration; si, en un mot, vous ne tombez en catalepsie sur ses œuvres, comme les illuminés de l'autre siècle sur le tombeau de Pâris.

Tel est, par exemple, le reproche qui nous est arrivé de vingt côtés, à propos du premier article que nous avons publié sur les *Huguenots*. C'est à peine si, dans ce premier article, consacré naturellement à l'examen du poëme, nous avons pu réserver quelques trente lignes à l'appréciation sommaire de la musique; et cependant, malgré l'étroitesse du cadre, nous avons trouvé moyen d'y glisser cette conclusion, que le

nouvel opéra de M. Meyer-Beer [Meyerbeer] est un fort bel ensemble, et doit être regardé comme l'un des chefs-d'œuvre de son auteur. Certes, si cette opinion présentait quelque chose d'exagéré, ce qui est bien possible, nous ne croyons pas que ce fût dans le sens de l'hostilité. Eh bien! vingt personnes nous ont reproché notre tiédeur, notre indifférence, notre injustice même. D'où il faut conclure que le mot *beau*, que le mot *chef-d'œuvre* sont des banalités désormais insuffisantes. C'est encore bon peut-être pour les Mozart, pour les Haydn, pour les Beethoven [Beethoven], pour les Weber, pour les Rossini; mais quant aux autres, ... donc! c'est toute une nouvelle langue qu'il s'agit d'inventer pour les célébrer dignement.

Or, nous ne nous sentons ni le courage ni la force d'un pareil labeur. Cette fois encore, notre impuissance s'en tiendra à la langue dans laquelle ont été analysées toutes les grandes œuvres, depuis *Armide*, par exemple, jusqu'à *Guillaume-Tell* [Guillaume Tell]. M. Meyer-Beer [Meyerbeer] ne sera pas le dernier sans doute à nous pardonner de n'en avoir pas imaginé d'autre. Notre opinion sera même d'autant plus libre de toutes considérations étrangères à l'art, que le succès de sa nouvelle œuvre est désormais plus assuré. Ce ne sont pas quelques faibles restrictions qui peuvent y faire obstacle; et enfin, le noble désintéressement, autant que l'immense fortune du compositeur, doit, au pis-aller, le rendre fort indifférent aux résultats pécuniaires de ses triomphes. Les occasions de ce genre sont malheureusement rares dans le monde artiste, où l'œuvre doit nourrir avant de glorifier. La critique devrait donc se féliciter, lorsqu'elle peut, comme dans celle-ci, ne rien taire, ne rien excuser, sans crainte de porter dommage. Nous en profiterons pour dire ici toute la vérité; la nôtre, bien entendu.

Plusieurs questions ont été naturellement soulevées par la représentation du nouvel opéra. La partition des *Huguenots* vaut-elle celle de *Robert-le-Diable* [Robert le Diable]? Aura-t-elle un succès égal? Quelle place enfin le compositeur a-t-il conquise dans la hiérarchie musicale? Tels sont les trois points en litige. Nous allons les examiner rapidement avec tout le calme, toute l'impartialité que nous pourrions y mettre à dix ans de distance.

Ce n'est pas toujours au succès contemporain de ses œuvres qu'il faut toiser le mérite d'un auteur. Il y a divers genres de succès, et tant de causes, complètement étrangères à l'art, peuvent d'ailleurs y contribuer, que cette mesure serait fautive dans une foule de cas. L'incomparable romance de Desdemona, par exemple, est loin d'avoir acquis la popularité du *Grenadier que tu affliges*. Prétendra-t-on que le mérite de ces compositions est en proportion de leur célébrité relative? La même question nous paraît applicable à *Robert-le-Diable* [Robert le Diable]. Il n'est pas d'opéra, dit-on, qui ait excité d'aussi prompts, d'aussi vifs applaudissemens dans les trois quarts de l'Europe. Quel est le juge cependant dont l'enthousiasme serait assez aveuglé pour lui assigner le premier rang parmi les chefs-d'œuvre lyriques? Gardons-nous donc des préventions qu'inspire naturellement un succès inouï, fort légitime jusqu'à certain degré, mais dont l'excès, comme nous le démontrerons

plus tard, tient à des causes accidentelles qui préexistaient dans le public, bien plus encore qu'aux beautés réelles de l'œuvre. Abstenons-nous, par conséquent, d'établir aucun parallèle entre Meyer-Beer [Meyerbeer] et les grandes illustrations de la musique. Il en est trois surtout, Beethoven [Beethoven], Mozart, Rossini, que la puissance de leur génie a placées jusqu'à nouvel ordre, et pour bien long-temps peut-être, au-dessus de toute comparaison. Nous n'osons pas même élever jusque-là Weber, l'un des hommes qui ont exercé le plus d'influence dans leur sphère d'activité, et qui, s'ils n'ont eu malheureusement qu'un petit nombre d'idées tardives, les ont empreintes du moins de la plus vive, de la plus saisissante originalité. Mais les préjugés d'école, les jalousies personnelles, l'ignorance et l'esprit de dénigrement sont loin d'imiter notre réserve, surtout à l'égard de Rossini, qui a, de plus que ses deux émules, le tort impardonnable de n'être pas encore mort. Il n'est sortis de pygmées, soit anciens, soit nouveaux, qu'on n'ait tenté de grandir jusqu'à sa taille; il n'est faiseur d'opérettes qu'on n'ait opposé victorieusement à son omnipotence; il n'est roucouleur de nocturnes dont l'engouement de quelques-uns n'ait exagéré à son détriment la réputation de carrefour. Qu'est-il résulté de ces tentatives vraiment sacrilèges? C'est que les pygmées, dont on voulait faire des géans, n'ayant pour piédestal que le bras complaisant de leurs fanatiques, sont retombés à leur véritable place, dès que ce bras s'est lassé de les soutenir. Et alors ils se sont brisés d'autant plus violemment qu'on avait eu le tort de les élever plus haut.

M. Meyer-Beer [Meyerbeer], hâtons-nous de le dire, n'aurait point à craindre une aussi lourde chute, si d'imprudens amis le haussaient momentanément au niveau de la glorieuse trinité dont nous venons de parler. Le *Crociato* [*Il Crociato in Egitto*], *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*] et les *Huguenots* sont des degrés qui portent déjà haut sa gloire. Mais, quelque modéré que dût être à son égard ce mouvement réactionnaire de l'opinion que subissent tôt ou tard les renommées hyperboliques, nous nous reprocherions d'y avoir contribué par d'excessives louanges.

M. Meyer-Beer [Meyerbeer] n'est pas pour nous un homme de génie, dans le véritable sens de cette qualification. Nous avons beau fouiller ses œuvres, nous ne saurions y découvrir de ces innovations qui changent ou modifient la face de l'art, de ces inspirations qui font époque, de ces créations imprévues, spontanées, qui ont leur cause en elles-mêmes, et non point dans des créations antérieures. Nous n'y trouvons pas, en un mot, ce caractère de grandeur et d'individualité qui distingue essentiellement, dans toutes les carrières, les capacités de premier ordre. Nous y remarquons, au contraire, ce tâtonnement de manière, cette absence d'élan, cette patience, cette correction, cette recherche de l'effet, cette complaisance de détails, cette originalité factice, cette merveilleuse adresse surtout, qui distinguent ce qu'on est convenu d'appeler les hommes de talent. M. Meyer-Beer [Meyerbeer] tient, il est vrai, une place éminente parmi eux, car il possède au suprême degré leurs qualités précieuses, mais superficielles et empruntées. Si l'on tenait absolument à le ranger dans l'autre catégorie, il faudrait dire, malgré l'apparente contradiction des termes, que s'il a du génie, c'est le génie de

l'arrangement, le génie de l'imitation, en un mot, le génie de n'en avoir pas. //2//

M. Meyer-Beer [Meyerbeer] a, en effet, l'intelligence de l'art, bien plus encore qu'il n'en a le sentiment; il en a la science acquise bien plus encore que la vocation organique. Pour expliquer parfaitement notre pensée, nous dirons que c'était dans des conditions analogues qu'à force d'esprit, Voltaire, par exemple, arrivait quelquefois à l'émotion tragique, laquelle était pourtant fort étrangère à sa nature. La tête devine alors ce que le cœur ne sent pas. C'est pareillement à force d'intelligence que M. Meyer-Beer [Meyerbeer] compense ce qui lui manque peut-être en l'organisme musical, et qu'il atteint quelquefois, par la réflexion, à ces grands résultats que le génie produit d'instinct. M. Meyer-Beer [Meyerbeer] est un de ces esprits méditatifs, logiques, ingénieux, opiniâtres surtout, et vivement passionnés pour la gloire, qui prouvent qu'avec un pareil mobile, une raison droite et une infatigable volonté l'homme opère quelquefois de véritables prodiges, et, s'il n'a pas de génie, peut du moins en avoir le semblant aux yeux de beaucoup de gens.

On conçoit que, doué d'aussi précieuses qualités, mais privé de cette irrésistible vocation qui pousse les grands artistes dans une direction fatale, M. Meyer-Beer [Meyerbeer] dut errer bien long-temps à travers tous les systèmes, avant de s'en faire un qui fût parfaitement approprié aux exigences d'un public donné; car M. Meyer-Beer [Meyerbeer] n'est pas de ceux qui imposent leur goût, mais de ceux qui le subissent.

C'est ce qui advint. Ses biographes allemands nous racontent, que tout jeune encore, à cet âge d'impulsions presque toujours irréfléchies, M. Meyer-Beer [Meyerbeer] se posait tranquillement, à Berlin, cette triple question: «Feraï-je de la musique allemande, ou bien de la musique italienne, ou bien de la musique française?» Ses derniers ouvrages attestent qu'il s'est épargné depuis l'embarras du choix, en adoptant simultanément les trois écoles; mais il se décida d'abord pour la musique italienne: Rossini fut son premier modèle. Toutefois, la dernière partition qu'il écrivit en Italie offre déjà quelques traces du système qu'il commençait dès-lors à entrevoir comme le seul praticable à côté des grands maîtres. Nous ne citerons pour preuve que l'introduction du *Crociato* [*Il Crociato in Egitto*], où, tandis que des chrétiens esclaves traînent silencieusement de lourds fardeaux sur la scène, l'orchestre vise à peindre matériellement les efforts, les travaux, les souffrances de ces malheureux. Il est bien évident que cette introduction était comme la préface des œuvres qui devaient suivre. Appelé à Paris par Rossini, à l'effet de monter cet ouvrage sur notre scène italienne, M. Meyer-Beer [Meyerbeer] s'y trouva précisément à cette époque de guerre civile intellectuelle, où les théories littéraires, et celles des arts par contre-coup, étaient vivement controversées, changées, ou du moins modifiées. La tragédie rendait à la fois son dernier soupir au Théâtre-Français, dans les galeries du Louvre et sur la scène de l'Opéra. La comédie elle-même se mourait sous les coups de leur commun rival, le drame, et aussi peut-être sous les caresses autrement fatales de ses derniers amans. Le drame bâtissait triomphalement, sur les débris de leurs poétiques si simples, si calmes, si

uniformes, si régulières, si distinctes surtout, sa poétique si mélangée, si capricieuse, si complexe, si pompeuse, si mouvementée, si désordonnée, si bariolée de contrastes. Notez bien que nous ne prétendons ici ni blâmer ni louer cette régénération selon les uns, cette dégénération selon les autres: nous nous bornons à constater des faits.

M. Meyer-Beer [Meyerbeer] dut naturellement s'abandonner au courant de ces théories nouvelles, car tout se tient dans la poétique des arts, et la même influence se retrouve au fond de toutes les productions secondaires d'une époque. M. Meyer-Beer [Meyerbeer] fit bien. Le drame avait tout envahi, livres, théâtres, tableaux. La musique elle-même subissait depuis long-temps en Allemagne une transformation analogue. Beethoven [Beethoven] et Weber y avaient introduit tout à la fois ce pittoresque d'effets matériels et ce spiritualisme d'intentions, qu'on a tenté depuis d'exagérer jusqu'au ridicule. L'élan était donné, le modèle créé, le public disposé. M. Meyer-Beer [Meyerbeer] put se dire en toute certitude de succès: «Mon système est enfin trouvé; moi aussi, je ferai de la musique pittoresque, de la musique mystique: mais j'en ferai en France, la place étant prise ailleurs.»

Le hasard le servit merveilleusement du reste. Un poème lui fut confié, le plus heureusement choisi quant au fond, le plus habilement disposé quant à la forme. Originalité de sujet, mysticisme, fantasmagorie, scènes gracieuses, scènes grandioses, scènes terribles, incidens variés, figures tendres, figures héroïques, figures sombres, ciel, terre, enfer, tout se trouvait réuni, ou plutôt amalgamé, dans ce merveilleux cadre; tout s'y trouvait parfaitement approprié aux conditions de ce goût général pour le fantastique, dont le succès des contes d'Hoffmann avait révélé les tendances, dont la vogue de *Robin des Bois* avait déjà constaté l'insatiable avidité. Le plus infime croque-note eût triomphé d'un pareil sujet. M. Meyer-Beer [Meyerbeer] le traita d'une manière vraiment supérieure sous beaucoup de rapports. On sait quelle popularité conquit bien tôt son œuvre. L'engouement alla même si loin, qu'on fit honneur à sa musique des excellentes qualités du poème, du chant et du jeu des acteurs, de la riche élégance des costumes, de la grâce piquante des ballets, des pompes incomparables de la mise en scène, de la politesse des ouvreuses, de tout enfin. Et alors, l'enthousiasme ayant une fois interposé son prisme, chacun crut voir dans la musique tout ce que rêvait sa propre imagination. Il en fut de cela comme du verglas des vitres, comme des nuages au ciel. Nous nous rappelons, par exemple, avoir entendu certains visionnaires s'écrier avec une foi profonde en leur découverte: «Ce qu'il y a d'admirable en Meyer-Beer [Meyerbeer], c'est que sa musique est pleine de philosophie, c'est qu'il y a toujours quelque sens profond dans ses mélodies, c'est que ses accompagnemens renferment toujours quelque haut enseignement moral, c'est qu'enfin il donne toujours pour base à ses compositions quelque grande pensée religieuse. Entendez le rôle d'Alice: n'est-ce pas le génie du bien? Entendez le rôle de Bertram: n'est-ce pas le génie du mal? Quel est l'homme qui ne se sentirait profondément ému en assistant à cette lutte musicale de la vertu contre le vice, de l'innocence contre le crime, du ciel contre l'enfer? M. Meyer-Beer [Meyerbeer] a enfin

donné une haute mission civilisatrice. C'est un immense progrès. Gloire à lui!»

Voilà ce qu'on a dit de *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*], attribuant ainsi à l'œuvre du musicien ce qui revenait au poète, à supposer toutefois que le hasard et la bonne volonté du public n'aient pas tout fait en cette circonstance, et que M. Scribe ait jamais songé à placer dans les fondations de son livret quoi que ce soit qui ressemble à une grande pensée religieuse.

Les mêmes hallucinations se sont produites à la représentation des *Huguenots*; mais ce dernier poème est moins facilement interprétable. Aussi, tout en affirmant qu'ils aperçoivent également dans la musique une grande pensée religieuse, les visionnaires se bornent, jusqu'à présent, à affirmer qu'elle y est, sans pouvoir expliquer nettement où elle est, ni ce qu'elle est. Espérons qu'ils en viendront à bout; espérons que ces théologiens anacréontiques nous démontreront quelque jour comme quoi les coulisses de l'Opéra sont le meilleur petit-séminaire possible; comme quoi M. Meyer-Beer [Meyerbeer] doit être compté au nombre des pères de l'église; comme quoi, enfin, les Bossuet in-32 de notre époque peuvent être remplacés très avantageusement dans leurs chaires à prêcher, par ses fifres, ses violes d'amour et ses clarinettes-basses. Vous verrez que des statisticiens de cette école calculeront que les opéras de l'auteur sont ceux durant l'édifiante représentation desquels il s'escamote, au théâtre, le moins de mouchoirs, de lorgnettes et de tabatières.

Et maintenant, la musique des *Huguenots* aura-t-elle l'interminable vogue de *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*]? C'est ce que nous souhaitons, bien plus que nous l'espérons. Quoiqu'elle soit, pour ainsi dire, comme le second tirage d'un excellent vin dont le dessus a coulé déjà, elle n'est cependant pas sensiblement inférieure à celle de *Robert* [*Robert le Diable*]. Si l'inspiration s'y montre moins abondante, le système du compositeur s'y révèle, en revanche, plus ferme, plus arrêté, plus complet. Mais, ce que rien ne peut compenser, outre l'infériorité relative du poème et de la mise en scène, c'est l'absence de cette poésie satanique dont le sujet de *Robert* [*le Diable*] lui permettait d'étaler les sombres et prestigieuses couleurs. On sait combien le fantastique (que du reste des procédés tout matériels d'instrumentation rendent facile à produire) exerce encore de puissance sur les imaginations. Science, philosophie, incrédulité, matérialisme, rien ne guérit de ce goût du merveilleux par quoi l'homme demeure enfant toute sa vie. On ne croit plus en Dieu, que l'on continue de croire au Diable, du moins au théâtre. Or, ce prestige irrésistible manque nécessairement à la partition des *Huguenots*. M. Meyer-Beer [Meyerbeer] a bien tâché de l'y introduire çà et là. Cette affection se remarque particulièrement: 1° dans la ritournelle et l'accompagnement de contre-basse, de petite flûte, de grosse caisse et de cymballes, qui enveloppe, pour ainsi dire, la chanson huguenote du premier acte, laquelle a bien plutôt l'allure de l'évocation satanique de *Robin-des-Bois* [*Robin des Bois*], que la rondeur verveuse d'un chant de combat; 2° dans les frappés de timbales qui précèdent sourdement le serment du second acte, comme certains passages de *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*]; 3° dans le rythme

diabolique de l'air que les trompettes sonnent par derrière la scène, durant le trio du cinquième acte, et qui rappelle également quelques endroits de l'ancienne partition. Mais ce n'est ici que du placage dont l'effet est à peu près nul, en raison de l'inopportunité. C'est un reste de couleur fantastique dont le pinceau de M. Meyer-Beer [Meyerbeer] était encore imprégné, et que, sans se douter de la disparate, il a étendu sur sa nouvelle toile.

Reste donc, comme attrait auxiliaire à la musique des *Huguenots*, le goût //3// très décidé du public actuel pour ce genre de compositions mixtes qui ne sont ni l'opéra comique, ni l'opéra sérieux, mais qui tiennent alternativement des deux, et que nous avons comparées au drame littéraire. C'est là bien réellement qu'est le goût général, jusqu'à nouvelle direction. Le public écoute encore avec plaisir, mais avec nonchalance, la musique entièrement légère, celle du *Comte Ory* par exemple, et il a le grand tort de n'y pas attacher d'importance; il écoute également, avec admiration sans doute, mais avec fatigue, la musique complètement sérieuse, celle de *Guillaume-Tell* [Guillaume Tell] notamment, et il s'ennuie sottement de cette prolongation de noblesse et de sublimité. Ce qu'il lui faut provisoirement, c'est une musique où tous les genres soient confondus, mêlés, enchevêtrés: le gai, le triste, le bouffon, le sérieux, le grotesque, le noble, l'élégant, le trivial, le beau, le laid, etc.; en un mot, une musique continuellement variée, diaprée, incidentée, épisodée. M. Meyer-Beer [Meyerbeer] comprend ce besoin accidentel, et le satisfait avec une rare adresse.

La musique des *Huguenots* se recommande d'ailleurs à l'engouement du public français par les mêmes qualités que son aînée, et aussi par les mêmes défauts, ainsi que nous l'allons voir. Les Allemands s'efforcent, en ce moment, de renier M. Meyer-Beer [Meyerbeer]. Ils ont tort, car il n'a pas entièrement cessé de leur appartenir; et ils ont raison, car, malgré quelques fausses apparences, il les a reniés quelque peu lui-même. Le mot de cette énigme, c'est qu'à tout bien examiner, M. Meyer-Beer [Meyerbeer] fait maintenant de la musique française, c'est-à-dire un mélange de musique italienne et de musique allemande, parfaitement accommodé aux goûts du public français. La musique française n'a jamais été autre chose qu'une fusion ou un accommodement de ce genre. Or, M. Meyer-Beer [Meyerbeer] possède au suprême degré l'intelligence, nous ne dirons pas du beau absolu, mais du beau relatif. Cette science du beau, ou plutôt du convenable, lui fait apporter dans son entreprise une incontestable supériorité. Nous dirons même, au risque d'effaroucher quelques fausses susceptibilités nationales, que M. Meyer-Beer [Meyerbeer] est peut-être le seul compositeur actuel qui fasse de la musique vraiment française, conformément à la définition que nous venons d'en donner. Tel est le secret de sa popularité.

On s'est trompé, selon nous, lorsqu'on a prétendu que ses compositions manquaient de chants: les chants s'y pressent, au contraire; c'est le compositeur seul qui en manque. M. Meyer-Beer [Meyerbeer] manque en effet d'invention mélodique. On citerait rarement, peut-être, quelque phrase de ses dernières œuvres qui fût entièrement et

parfaitement neuve; qui, à l'exemple des mots composés d'une langue, n'eût pas sa racine dans quelque phrase déjà connue; qui, enfin, ne fût pas fille, ou sœur, ou cousine, ou parente, à un degré plus ou moins proche, de quelque mélodie déjà entendue quelque part. Mais, hâtons-nous de le dire, si M. Meyer-Beer [Meyerbeer] a peu d'idées mélodiques qui lui appartiennent, c'est, en revanche, le plus habile joaillier que puissent trouver les idées d'autrui. Soit bonheur de réminiscence, soit délicatesse de goût, il choisit toujours parfaitement celles qu'il veut mettre en relief; il les approprie à la situation donnée; il les modifie, les colorie, les enchâsse et déguise adroitement leur forme primitive sous la richesse d'une nouvelle monture. Il résulte de ce travail de bijouterie que, si quelques oreilles exercées, qui ont beaucoup entendu et beaucoup retenu, sont choquées de ces ressemblances un peu trop fréquentes, beaucoup d'artistes, en revanche, estimant toujours la main-d'œuvre fort au-dessus de la matière première, lui savent gré de ces arrangements bien plus que de véritables créations. Quant à la foule, ou elle n'en reconnaît pas l'origine, et les savoure consciencieusement comme choses toutes neuves, ou bien elle ne les reconnaît que vaguement, et en jouit d'autant plus qu'elle en avait d'avance l'intelligence et le sentiment.

On reproche également à M. Meyer-Beer [Meyerbeer] la trivialité de quelques-unes de ses mélodies. «Il oublie trop, dit-on, que les choses les plus communes sont susceptibles d'être poétisées à l'égal des plus relevées, quoique d'une manière différente.» Nous avouons qu'en effet toutes ses mélodies sont loin, bien loin d'avoir cette poétique élégance qui en distingue quelques-unes, et notamment le passage: *O reine des amours*, de la romance de Nangis, au premier acte; le début de l'air du page: *Une dame noble et sage*; le chœur des femmes de Marguerite: *Jeunes beautés, sous ce feuillage*; l'andante du duo de Marcel et de Valentine; la première phrase du septuor; le commencement de la scène des conjurés, au quatrième acte; la fin de l'admirable chœur de la bénédiction des poignards; le passage suivant du duo de Valentine et de Nangis: *Oui, tu l'as dit, oui, tu m'aimes*; enfin la moitié du magnifique trio de la fin. Mais, d'une part, les partisans d'une certaine école confondent assez volontiers le commun avec le naturel, dont il n'est pourtant que la dégradation; et, d'autre part, la foule est bien plus sensible aux mélodies un peu triviales qu'aux exquisesses d'un style plus élégant. Il reste donc fort peu de personnes pour qui certains motifs de Meyer-Beer [Meyerbeer], chargés qu'ils sont de toutes les parures d'un riche accompagnement, ressemblent en quelque sorte à des paysans endimanchés.

On lui a reproché également le défaut d'haleine dans la conduite de ses airs. Or, cette brièveté même le force à une multiplicité qui plait singulièrement à la foule. J'ai vu des gens bailler aux mélodies si larges, si solennelles, si admirablement développées de *Moïse* [Mosè in Egitto] et du *Siège de Corinthe*, qui ne se sentaient pas d'aise aux chants écourtés, mais nombreux, des *Huguenots*. C'est de la mosaïque peut-être, mais c'est de la variété. Les sutures [sutures] disparaissent à distance, et, ce qui, vu de près, ne serait qu'un rapiècement, joue parfaitement le grand tableau, vu d'un peu loin.

Enfin, ce qu'on ne saurait trop louer dans M. Meyer-Beer [Meyerbeer], c'est sa parfaite entente de la scène, et son infatigable patience à chercher note à note l'expression dramatique. S'il ne réussit pas toujours, l'effort du moins est toujours évident, et ce sont là de ces intentions qu'un public français est toujours disposé à prendre pour le fait.

On nous semble, en revanche, avoir exalté beaucoup trop exclusivement la puissance et l'originalité de son orchestration. M. Meyer-Beer [Meyerbeer] est, sans contredit, un habile instrumentaliste qui ne laisse pas dépérir en ses mains la science orchestrale, mais qui la transmettra à ses successeurs à peu près telle qu'il l'a reçue lui-même de ses devanciers. Elle aura peu gagné au passage. Et de fait, nous n'imaginons pas que les orchestres de *Robin des Bois*, de *Fidelio*, de *Don Giovanni* [Don Giovanni], de *Mosè* [Mosè in Egitto], d'*Otello*, de *Guillaume Tell*, aient moins de puissance et d'originalité véritable que ceux de *Robert-le-Diable* [Robert le Diable] et des *Huguenots*. On trouverait rarement aussi, dans ces deux derniers, quelque innovation vraiment fondamentale, quelque formule qui n'ait déjà figuré ailleurs, quelque marche d'harmonie qu'on n'ait entendue autre part. L'introduction de certains instrumens qui avaient été bannis depuis long-temps ou qui n'avaient pas encore figuré au théâtre, tels que la viole d'amour et la clarinette-basse, est, sans contredit, une chose louable, mais qui n'a pas non plus assez d'importance pour qu'on en jette des cris d'admiration. Enfin, quant aux nuances les plus caractéristiques de son instrumentation, Beethoven [Beethoven] et surtout Weber ont fourni le modèle de ces sonorités âpres, de ces sons cuivrés, de ces dissonances sauvages, de ces hurlemens d'accords, de ces bridures de rythme, de ces bizarreries d'allure, de ces transitions brusques, de ces modulations imprévues, de ces soudainetés capricieuses, en un mot, de toutes ces couleurs sombres, éclatantes, prestigieuses, qui sont la seule partie inimitable de leurs chefs-d'œuvre. Le grand mérite de M. Meyer-Beer [Meyerbeer] nous semble être d'avoir su réunir en un petit espace ce qui était disséminé çà et là dans les partitions de tous les grands maîtres. L'instrumentation de ses derniers opéras offre, en effet, la collection complète de tous les résultats harmoniques obtenus jusqu'à ce jour; de même que la partie vocale y présente, non la fusion précisément, mais l'emploi alternatif de tous les styles tant anciens que modernes. C'est là surtout ce qui le spécialise, ainsi que la multiplicité de ses intentions scéniques, l'étrangeté de certains détails, et l'apparente profondeur qu'il s'efforce de donner à l'ensemble. S'il résulte de cet assemblage plus de disparates peut-être que de véritables contrastes, plus de vellétés d'effets que d'effets accomplis, plus de bizarrerie que de véritable originalité, le tout y gagne du moins en mouvement, en coloris, en relief, en animation, en variété, en séduction. Il est impossible d'éprouver le moindre ennui en écoutant la musique de M. Meyer-Beer [Meyerbeer]. Lorsque l'émotion manque, l'intérêt de curiosité reste pour vous tenir éveillé. C'est un avantage que le talent a bien souvent sur le génie lui-même.

En résumé, dans beaucoup de ses parties, le style des *Huguenots*, comme celui de *Robert-le-Diable* [Robert le Diable], nous semble être, au

style des grands-maîtres, à la musique pure et simple, ce que Diorama est à la belle et grande peinture, celle qui ne tire ses effets que d'elle-même. L'espace nous manque ici pour développer cette comparaison. Nous y reviendrons peut-être quelque jour. Bornons-nous à dire, en attendant, qu'elle n'a rien d'hostile ni de déprisant. Nous admettons volontiers tous les genres, pourvu qu'on veuille bien les classer raisonnablement. Cela posé, l'engouement du public pour les œuvres de M. Meyer-Beer [Meyerbeer] s'explique et se justifie sans peine. Quelques rares amateurs s'en vont flânant devant les chefs-d'œuvre du Louvre, tandis que la foule, dont fort souvent nous faisons partie nous-même, se presse avec ravissement devant les enchantemens du Diorama. Grâce au prodigieux talent de M. Meyer-Beer [Meyerbeer], notre grand opéra a maintenant sa *Forêt noire* et sa *Messe de minuit*.

L. DESN....s.

LE NATIONAL, 16 mars 1836, pp. 1-3.

Journal Title: LE NATIONAL
Journal Subtitle:
Day of Week:
Calendar Date: 16 MARS 1836
Printed Date correct:
Volume Number:
Year:
Series:
Issue:
Pagination: 1-3
Title of Article: REVUE MUSICALE
Subtitle of Article: Théâtre de l'Opéra. Les *Huguenots*,
opéra en cinq actes. — M. Meyer-Beer
[Meyerbeer]. — Son système. — Ses
succès. — Ses œuvres. (Deuxième
article.)
Signature: L. DESN....s.
Pseudonym:
Author: Louis Desnoyers
Layout: Front-page feuilleton
Cross reference: LE NATIONAL, 3 mars 1836, pp. 1-3.