

C'est dans quelques jours que sera célébré à l'Opéra le centenaire de Meyerbeer. Nous donnons, à cette occasion, un article inédit de notre collaborateur André Maurel et une série d'autographes de l'auteur des *Huguenots*.* Pour n'avoir pas l'importance de la première de *Lohengrin*, le centenaire de Meyerbeer qui détint pendant cinquante ans le sceptre de la musique à l'Opéra, n'en doit pas moins être convenablement célébré – même par ceux, dont nous sommes, qui n'approuvent pas complètement les idées artistiques qui présidèrent à la confection de ces trois grands mélodrames: *Les Huguenots*, *le Prophète* et *l'Africaine*.

L'auteur des *Huguenots* naquit le 15 septembre 1791. Longtemps on ne fit naître Meyerbeer qu'en 1794, d'après le maître lui-même, qui laissait volontiers s'accréditer une erreur dont il profitait.

Le petit Jacob Beer – devenu plus tard pour satisfaire ainsi les partisans de l'art italien et ses compatriotes: Giacomo Meyerbeer – donnant un concert le 14 octobre 1800 dans sa ville natale de Berlin, concert où l'enfant-phénomène devait développer ses talents *pianistiques*, le petit Jacob déclara à ceux qui l'interrogeaient qu'il n'avait que six ans, déclaration qui, tout de suite, le fit admirer davantage.

Sans doute, le père et la mère de Jacob Beer étaient bien pour quelque chose dans cette déclaration: ils la lui avaient sans doute suggérée. Mais la vie de Meyerbeer n'est nullement pour contredire cette habileté. En effet, l'existence de ce grand mélodramaturge, de ce d'Ennery de la musique, comme l'a appelé un critique savant, sera la recherche continuelle des détails extérieurs qui aideront à sa renommée, de tout ce qui pourra attirer l'attention publique sur ses œuvres.

Meyerbeer fut le plus grand organisateur de publicité qu'il y eût jamais, il ne faut pas l'oublier lorsque nous nous étonnons de l'extraordinaire vogue de ses œuvres. Peut-être est-il égalé seulement par tel musicien de nos jours, le compositeur à la mode, membre de l'Institut, que vous savez bien...

*

* *

Soyons, d'ailleurs, indulgents pour ce défaut de Meyerbeer qui, devant la postérité, lui a fait quelque tort: car, en comparant les œuvres à la renommée, on a trouvé celle-ci trop grande pour celles-là, et il a fallu réagir: de sorte qu'aujourd'hui certains dédaignent Meyerbeer lorsque d'autres l'admirent encore, alors que, sans le *tam tam* d'autrefois, on se serait retrouvé sur le terrain de la simple estime de celle que nous devons à M. D'Ennery.

Et comment Meyerbeer aurait-il pu résister à organiser sa publicité, lui qui avait dans ses mains le merveilleux outil de la réclame: l'argent? Héritier de son parrain Meyer, qui lui laissa une dizaine de millions à condition qu'il ajouterait à son nom celui de son ami. Meyerbeer entra

dans le monde avec cinq cent mille livres de rente qui tombaient au service d'une habileté atavique.

Fils de banquiers, comment n'aurait-il pas eu dans l'âme la foi en la puissance de l'argent? L'escarcelle bien garnie, comment pouvait-il ne pas mettre ses ressources au service de son ambition?

Il le fit, et la seule chose qu'on puisse lui reprocher, est de l'avoir fait trop largement, surtout lorsque ses œuvres n'en avaient pas autant besoin... La vie de Fiorentino contient, à ce sujet, une édifiante anecdote.

Meyerbeer allait faire jouer à l'Opéra-Comique le *Pardon de Ploërmel*. Selon sa coutume, quelque temps avant la première représentation, le maître commença sa tournée chez les critiques influents et courut chez l'aristarque du *Moniteur* et du *Constitutionnel*.

- Cher maître, dit Meyerbeer qui appelait tout le monde: cher maître, - au point qu'un jour il salua de ce nom le garçon d'accessoires de l'Opéra-Comique, un nommé Carron, - cher maître, je vais livrer une grande bataille... Mon œuvre est assez ardue, j'ai peur que le public ne la saisisse pas du premier coup... Je voudrais qu'elle lui fût expliquée auparavant... Voudriez-vous vous charger de la lui présenter?

- Sans doute, rien de plus facile!... Envoyez-moi seulement quelques notes.

Le lendemain, Meyerbeer envoyait à Fiorentino les notes demandées, accompagnées d'un billet de mille francs. L'article paraissait et se terminait ainsi:

«Nous reviendrons d'ailleurs une seconde fois sur ce remarquable ouvrage, si l'auteur veut bien nous envoyer les notes nécessaires.»

Meyerbeer comprit et s'exécuta... dans les mêmes termes.

L'anecdote n'est peut-être point vraie, mais n'est-elle pas dans le caractère de la *légende fiorentine*? N'est-elle pas, en tout cas, tout à fait dans le genre d'opérations du millionnaire musicien qui avait le billet de mille si facile?

*
* *

Ah! comme il devait sourire, à ce comment-là, de la naïveté de ce bon Weber, son condisciple chez l'abbé de Vogler, à Darmstadt, lequel lui écrivit des objurgations si pressantes lorsqu'il sentit la si abondante et solide nature de son ami quitter le droit sentier qu'avaient tracé Bach et Mozart et où Beethoven l'appelait! Et Weber déplorait cette chute dans les flons-flons italiens d'un tempérament semblable qui, mis au service des

saines doctrines, eût donné un intéressant artiste au lieu d'un fougueux mélodramaturge.

Mais qu'importait à Meyerbeer! ce qu'il lui fallait, c'était la gloire dont il pût jouir de suite, qui ne lui arrivât pas, comme aux vrais maîtres, après la mort. Et en Italie il fit des opéras italiens, en France, des *Deux orphelines* pour la foule, en Allemagne, des *Camp de Silésie* [*Ein Feldlager in Schlesien*] dont il nous gratifia ensuite sous le nom de *l'Étoile du Nord*.

Car il était merveilleusement habile, aussi, pour tirer de ses œuvres tout ce qui pouvait lui servir et les différentes moutures ne l'effrayaient point.

Ecoutez cette anecdote que rapporte Blaze de Bury, cependant très tendre pour son collaborateur à *La Jeunesse de Goethe*.

Un soir, c'était aux environs de la première représentation du *Pardon de Ploërmel*, le prince Poniatowski, rencontrant Meyerbeer dans un salon, s'assit au piano et, tout en causant avec le maître, commença à lui jouer, *pianissimo*, une foule de motifs vulgaires et sans couleur.

« – Que fredonnez-vous là, dit Meyerbeer, il me semble que je reconnais ces airs...C'est de la musique italienne, n'est-ce pas?

- Oui, pardieu, de la musique italienne de Giacomo Meyerbeer dans *Emma di Resburgo!*

Ah! vous connaissez ces péchés de jeunesse?...Alors, je vous en prie, – et prenant la main du prince, le regardant avec des yeux suppliants, il lui dit, la voix tremblante: «Alors, n'ayez pas l'air de les apercevoir, et ne vous scandalisez pas trop haut lorsque vous reconnaîtrez au passage les morceaux que j'ai fait resservir dans *Le Pardon!*»

Ajoutez à ces *trucs* une certaine habitude du monde, sa fréquentation dans les salons qu'un travail espacé lui permettait, la protection du groupe romantique, l'amitié des Hugo, des Delacroix, des Deschamps, grâce à son frère Michel Beer, le poète aimé, l'amitié qu'il rechercha et implora de Cherubini, de Boïeldieu, d'Hérold, d'Auber et de Rossini et vous comprendrez qu'une aussi savante organisation, dont les anecdotes citées sont de précieux témoignages, devait fatalement amener le triomphe de chaque œuvre de Jacob-Giacomo au choix, à son apparition.

*
* *

Ce ne fut pas sans difficulté que *Robert le Diable* put être joué à l'Opéra. Le célèbre docteur Véron, en prenant la direction de l'Opéra le 1^{er} juin 1831, trouva dans les cartons l'ouvrage de Meyerbeer que son prédécesseur lui avait laissé.

Véron, d'après son cahier des charges, était obligé de monter *Robert [le Diable]*, mais il y répugnait et il obtint du compositeur lui-même une *indemnité* de 40,000 fr. que le Ministre déclara publiquement tomber à la charge de gouvernement. Plus tard, on sut que cette *indemnité* sortait de la poche de l'auteur.

La participation de Meyerbeer aux dépenses de *Robert [le Diable]* ne s'arrêta pas là, d'ailleurs; Ce fut lui qui solda les frais de l'orgue qui devait résonner si éloquemment au premier tableau du cinquième acte.

Résigné à tous les sacrifices, Meyerbeer ne l'était-il point aussi lorsque, dans l'espoir de l'Opéra, il transforma *Robert [le Diable]* en drame, alors qu'il avait été écrit pour l'Opéra-Comique? Et n'est-elle pas vraiment merveilleuse, la souplesse de ce musicien dont les œuvres passent ainsi du gai au sévère, selon les nécessités du lieu et du succès, du bouffon au dramatique et du dramatique au plaisant, ainsi qu'il arriva pour le *Camp de Silésie [Ein Feldlager in Schlesien]*?

Que penser enfin d'une musique aussi générale, s'adaptant à des formes de pensées diverses, par conséquent si peu adéquate à la conception d'une œuvre d'art qui réclame avant tout de l'unité, de l'ensemble et de la vérité?

Robert [le Diable] fut joué au mois de novembre 1831 avec un succès considérable auprès du public, car la critique se montra sévère. *Robert [le Diable]* inaugura à l'Opéra les recettes de dix mille francs qui se maintinrent à ce chiffre pendant trente années. Et Meyerbeer qui connaissait admirablement le goût du public qui a besoin d'être guidé vers les belles œuvres, Meyerbeer disait, la veille de la première: «Soyez sans inquiétude; j'ai bien écouté et je suis certain de ne pas me tromper. Il y a là-dedans beaucoup plus de beautés que d'imperfections. La scène est saisie, l'impression sera vive et profonde. Cela ira aux nues et fera le tour du monde.»

N'entendez-vous point, ici, la voix de l'auteur de *Théodora*?

*
* *

Les *Huguenots* furent donnés le 29 février 1836. Ici encore se prouve la merveilleuse habileté du maître. Avec un prodigieux instinct de l'actualité, il sentit quel atout serait pour le succès une œuvre rappelant les querelles religieuses qui, dans les premières années du règne de Louis-Philippe, s'étaient réveillées.

Meyerbeer s'entendit promptement avec M. Scribe, aussi chercheur du succès que lui. Et le mélodrame des *Huguenots* fut construit, cette grosse machine si plaisante et fraîche au début, se terminant par des tueries émouvantes, dont M. Sardou a retrouvé la formule dans ses premières comédies.

Il y a toujours des questions d'argent dans les ouvrages de Meyerbeer, c'est une fatalité... Les *Huguenots* n'échappèrent pas à la loi. Meyerbeer devait, dans le courant de 1835, livrer son ouvrage, à défaut de quoi il avait un dédit à payer. Prétendant que son œuvre n'était point prête, il paya le dédit et garda son œuvre.

Or, pour qui a suivi d'un peu près les biographies du maître, il est surprenant de voir ce compositeur promettre un ouvrage avant de l'avoir terminé. Meyerbeer n'était point pressé, il pouvait attendre; et ses opéras restaient toujours plusieurs années en portefeuille. Payer un dédit, c'était susciter un gros tapage, Meyerbeer n'y manqua point; les *Huguenots*, lorsqu'ils parurent, bénéficièrent de ce dédit, pavé à Véron et rendu par Duponchel. Disons, d'ailleurs, pour être dans l'exacte vérité, que sur les trente mille francs de dédit, Meyerbeer n'en toucha, au retour, que vingt mille; le reste fut généreusement versé à M. Scribe qui, lui, cependant, n'avait rien déboursé.

Disons, enfin, qu'Emile Deschamps ayant, sur la prière du musicien, remanié le quatrième acte de M. Scribe, vraiment trop ridicule, Meyerbeer abandonna au poète une part de ses propres droits, part que les héritiers du poète touchent encore aujourd'hui. Le public, d'ailleurs, en fut averti, et cette générosité, très louable en somme, si elle n'est que juste, ne fut point perdue.

*
* *

L'*Africaine*, qui ne fut jouée qu'après la mort du maître, était terminée en 1845, lorsque Meyerbeer reçut de Scribe le livret du *Prophète*.

On sait que ce drame met en scène l'aventure de Jean de Leyde et des anabaptistes. L'occasion était vraiment belle.

Le saint-simonisme, le père Enfantin, Michel Chevalier, Fourier, étaient encore dans toutes les mémoires. Les querelles sociales agitaient les partis et une œuvre qui rappelait étrangement les récentes agitations et utopies devait séduire Meyerbeer. Les rapprochements s'imposaient entre les anabaptistes et les fourriéristes. Meyerbeer le sentit: il laissa de côté son *Africaine*, se mit rapidement à la besogne et, le 16 avril 1849, le *Prophète* fut représenté.

Comme pour *Robert [le Diable]* et les *Huguenots*, la critique fut froide pour le *Prophète*; mais le public, encore une fois, attiré par des motifs étranges, se précipita à l'Opéra pour applaudir une œuvre qui entretenait ses passions.

Lorsque le *Prophète* fut joué à Paris, il y avait trois ans que *Lohengrin* avait été donné pour la première fois à Weimar. Cela n'en dit-il pas plus que les plus longues périodes?

*
* * *

Meyerbeer ayant doté Paris de trois ouvrages qui devaient entretenir sa gloire, retourna dans son pays. Aussitôt Frédéric-Guillaume IV l'attacha à sa personne et le nomma son maître de chapelle. Mais à ce moment Richard Wagner commençait à remuer l'Allemagne et, s'il était nié plus qu'applaudi, le bruit qu'il faisait n'en détournait pas moins l'attention sur lui. Meyerbeer, mal à l'aise dans un pays dont il sentait les goûts musicaux (tout entiers à Beethoven et à Weber) incompatibles avec ses œuvres, Meyerbeer ne tarda pas à revenir à Paris, où il était dans un terrain plus propice, malgré les faveurs officielles – qu'il aimait tant cependant – dont il était comblé à Berlin. Ne les retrouva-t-il pas d'ailleurs en France, jusqu'après sa mort, lorsque le traité de l'*Africaine* fut signé entre ses héritiers et un maréchal-ministre?

Meyerbeer n'aimait point Wagner, et peut-on lui en vouloir? Il sentait toute la grandeur simple et la réalité de *Lohengrin* et de *Tannhäuser* [*Tannhäuser*], qui rendaient bien pâles ses œuvres factices. Deux anecdotes à ce sujet sont édifiantes.

Une fois Wagner, encore inconnu, rencontra Meyerbeer à Luchon. Il se présenta à lui comme un compatriote désireux de «faire son chemin» à Paris et lui demanda sa protection.

- Pour gagner ma vie, je voudrais d'abord écrire dans un journal musical où j'exposerais mes idées...
- Meyerbeer donna au jeune homme une lettre de recommandation que celui-ci remit au destinataire. En la lisant, ce dernier sursauta, puis passa le mot à Wagner, qui lut: «*Débarrassez-vous de ce fou!*»

La seconde anecdote nous est donnée, avec naïveté, par Blaze de Bury.

«Le nom de Wagner produisait sur Meyerbeer l'effet d'une dissonance. Toutefois, avec sa réserve instinctive, il n'aimait point à s'avancer trop, et c'était d'un soubresaut involontaire qu'il fallait attendre la révélation de son vrai sentiment».

Voici le soubresaut. Blaze, serré de près par le malin Meyerbeer, s'embourbait dans des explications sur la *valeur intrinsèque* des œuvres et sur le *succès*, cherchant à soutenir celle-là contre celui-ci sans blesser son ami, lorsque, pour tout sauver, il lâcha ce mot:

- Cet homme (Wagner), après tout, *sait son affaire!*
 - Etes-vous bien sûr qu'il *sache son affaire?*
- Et, terrible d'ironie et de rancune, Meyerbeer reprend:
- Qui vous l'a dit?

*
* *

Parlerai-je maintenant de M. Gouin, l'homme de confiance de Meyerbeer, qui distribuait les places aux amis, tenait registre des ennemis, l'organisateur de la victoire enfin, cet employé des postes que des farceurs dirent être l'auteur des *Huguenots* sous le pseudonyme de Meyerbeer?

Parlerai-je, enfin, de l'admirable façon dont le maître joua des artistes, se servit de la vogue de ceux-ci, ne négligeant rien pour obtenir d'eux ou d'elles l'acceptation d'un rôle, préférant garder vingt ans l'*Africaine* en portefeuille que de la donner à des acteurs modérément à la mode?

Toutes ces anecdotes sont très connues, et, pour les acteurs, on se rendra facilement compte de toutes les habiletés, finasseries et malices dont usa Meyerbeer, et se reportant encore à ce que pratique, de nos jours, autour de ses interprètes, le membre de l'Institut dont je parlais en commençant.

Meyerbeer mourut en 1865, et ce fut en grande pompe que son corps fut reconduit à la gare du Nord, en route pour Berlin.

Mais, je le répète, qu'était donc une musique, si ce n'est frelatée et éphémère, qui //2// avait besoin de tant d'*accessoires* si étrangers à l'art, pour percer et se faire valoir?

Certes, il ne faut pas dénier à Meyerbeer le talent ni, surtout, le souffle, ni l'habileté musicale. Ce fut un musicien bien doué et vigoureux. Il eut le tort, si grave! de ne songer qu'au succès; jamais il ne se préoccupa de faire une œuvre immortelle, mais un opéra à succès, sans avoir l'excuse de la nécessité de vivre. Et l'on ne peut, ne songeant au gaspillage d'un tel tempérament, ne point être de l'avis de Weber, qui si véhémentement l'accusait d'apostasie. Meyerbeer déserta l'art pur pour la gloire éphémère; il renia les maîtres allemands, princes de la musique, pour flatter le goût vulgaire, il aura sa récompense dans l'amitié des foules – et encore jusques à quand? – et dans une place au Panthéon des mélodramaturges.

Meyerbeer sera toujours appelé par la postérité le d'Ennery de la musique, comme Ambroise Thomas en restera le Georges Ohnet.

André Maurel.

P. – S. – Les autographes que nous publions ci-joints sont extraits de la collection de M. Levasseur, le célèbre interprète des œuvres de Meyerbeer.

A.M.

L'ÉCHO DE PARIS, 8 novembre 1891, p. 1-2.

* This article contains two facsimile letters which are not reproduced here. The first is a letter from Meyerbeer to Rossini, written in Italian, and accompanied by a French translation provided by *L'Écho de Paris*; the second is a letter from Meyerbeer to Levasseur, written in French. Both letters appear on page 1.

L'ÉCHO DE PARIS, 8 novembre 1891, p. 1-2.

Journal Title:	L'ÉCHO DE PARIS
Journal Subtitle:	Supplément littéraire illustré
Day of Week:	Sunday
Calendar Date:	8 NOVEMBRE 1891
Printed Date correct:	
Volume Number:	
Year:	1
Series:	
Issue:	27
Pagination:	1 à 2
Title of Article:	A PROPOS DE L'ACTUALITÉ
Subtitle of Article:	Meyerbeer
Signature:	André Maurel
Pseudonym:	
Author:	André Maurel
Layout:	Front-page lead article
Cross reference:	