

Depuis le 15 septembre 1891, les noms de Meyerbeer et de Wagner se trouvent, pour la deuxième fois en l'espace de trente ans, réunis sur les affiches de l'Opéra de Paris. Aujourd'hui, comme en 1861, *Les Huguenots* et *Le Prophète* y occupent leur poste accoutumé et comptent encore une troupe nombreuse de partisans, mais *Lohengrin* y a remplacé *Tannhäuser* et rencontre un tout autre accueil que son //100// frère aîné. La faveur succède à l'opposition, l'engouement au dédain, et tandis que le théâtre fête le centième anniversaire d'un maître qui l'a illustré par ses chefs-d'œuvre, un autre maître revient et semble devoir, lui aussi, pour longtemps, triompher sur cette scène dont l'ignorance et l'intrigue l'avaient jadis injustement chassé.

Le rapprochement de ces deux noms éveille tout naturellement l'idée d'un parallèle; l'heure paraît donc assez favorable pour montrer non pas la place, aujourd'hui connue, que les deux musiciens occupent dans l'histoire de l'art, mais celle qu'ils occupaient dans leur estime réciproque, autrement dit, non pas comment on les juge, mais comment ils se jugeaient eux-mêmes.

Les biographes n'ont jamais clairement //101// défini leurs rapports d'amitié. Tous tiennent à peu près le même langage, se répètent, et faute de documents précis, se bornent à des suppositions plus ou moins vraisemblables. Par exemple, on sait que Wagner sollicita la protection de Meyerbeer lors de son premier voyage à Paris en 1839, et que, grâce à lui, il obtint de l'éditeur Schlesinger la commande de certains travaux littéraires et musicaux qui l'aiderent à vivre, ou du moins à soulager sa misère, en ce temps de durs labeurs et de détresse matérielle et morale. On suppose volontiers, d'ailleurs sans preuves, que Meyerbeer l'aida de sa bourse; en revanche, on ignore assez généralement qu'il s'entremît auprès du comte de Redern pour faire représenter à Dresde *Rienzi*, et à Berlin *Le Vaisseau Fantôme*, ainsi que nous le prouverons par la suite. Plus tard, on constate //102// que le protégé paya son protecteur par la plus noire ingratitude en publiant sa fameuse brochure sur *Le Judaïsme en musique*, et là se bornent à peu près ces renseignements sommaires qui ne permettent pas de mesurer quel degré d'intimité unissait les deux grands hommes, ni de savoir quelles circonstances ont fait naître un jour entre eux l'indifférence et même l'hostilité.

En ces matières délicates, le temps se charge le plus souvent de répondre aux questions des curieux; lui seul ouvre les portefeuilles que leurs possesseurs tenaient soigneusement fermés. Des lettres et des écrits se découvrent alors, qu'on croyait disparus ou dont on ignorait l'existence. Donc, il y a quelques années, plusieurs ventes faites à Berlin ont jeté dans la circulation un certain nombre de ces pièces //103// autographes, émanant de Wagner lui-même. Nous les avons notées au passage, et leur groupement raisonné suffit à éclairer d'un jour nouveau certains points de sa vie et de ses opinions. Ces papiers, passés maintenant dans les mains de divers collectionneurs allemands, n'ont guère été connus en France, et nous les traduisons pour la première fois, mot à mot, préférant l'exactitude à l'élégance, respectant le tour parfois bizarre et souvent

compliqué des phrases, afin de rendre aussi fidèlement que possible la pensée de l'auteur. //104//

*
* *

Soit par nécessité, soit par goût, Wagner a beaucoup écrit. Trois gros volumes parus déjà ne donnent qu'une faible idée des relations épistolaires qu'il entretenait un peu partout. On connaît plus de trois cents lettres adressées par lui à Liszt, quatre-vingt-douze à Théodor Uhlig, cinquante-neuf à Wilhelm Fischer, vingt-six à Ferdinand Heine. Et Kittl, et Friedrich Schmitt, et tant d'autres, ont reçu des centaines de pages tracées par sa main qui, vu la longueur fréquente des missives, semblait ne se lasser jamais. Meyerbeer fut au nombre de ses correspondants, et plus tôt même qu'on ne l'ad- //105// -met [l'admet] généralement. En effet, nous trouvons dès 1837, époque où Wagner, âgé de vingt-quatre ans, habitait Königsberg, une lettre, la première sans doute qu'il dut adresser à l'auteur des Huguenots. Le brouillon de cette épître qui comprend deux pages in-folio avec cent vingt-quatre lignes de texte, porte la suscription suivante:

*A monsieur Meierbeer, (sic)
Compositeur et chevalier de la Légion d'honneur, à Paris.*

et commence ainsi:

«Puissiez-vous ne pas être surpris, ni importuné de recevoir une lettre venue //106// d'un pays si lointain et écrite par un homme si évidemment inconnu de vous!»

Suit l'énumération de ses travaux qui l'ont amené à solliciter l'avis de Meyerbeer, et, avouant qu'il voudrait bien aller à Paris, il ajoute:

«J'ai envoyé à M. Scribe la partition de mon opéra, *La Défense d'aimer*, avec prière de vous la soumettre. J'attends tout de votre jugement.»

Nous avons là un Wagner jeune, humble, plein d'une déférence toute naturelle pour le maître dont il implore l'assistance et qui touchait alors au faite de la renommée, tandis que lui, il entrait à peine dans la //107// carrière. Meyerbeer répondit sans doute par des paroles encourageantes; près de deux ans se passent, et le chef d'orchestre de Riga débarque à Paris au printemps de 1839.

Tout d'abord il cherche à s'attirer les bonnes grâces du compositeur tout puissant; il lui soumet ses travaux, notamment *Rienzi* et *Le Vaisseau Fantôme*, et il se recommande de lui, toujours respectueux et modeste, comme le prouve le brouillon d'une lettre au comte de Redern, intendant du théâtre royal de Berlin, lettre dans laquelle il sollicite la réception de son ouvrage, *Le Hollandais volant* (autrement dit *Le Vaisseau fantôme*), dont

il lui envoie la partition. Ce fragment date de 1840, année où l'ouvrage en question fut composé, en l'espace de six semaines, dit-on. //108//

«...Cette requête, je vous l'adresse avec une timidité que rend bien naturelle la situation où les circonstances m'ont placé; je veux croire cependant que nous et nos travaux ne sont pas absolument inconnus de Votre Excellence. Pour remédier en quelque sorte à cet inconvénient j'avais pris dans ma lettre précédente la liberté de demander à Votre Excellence de vouloir bien se renseigner auprès de M. Meyerbeer, de qui j'ai le bonheur d'être mieux connu. Il ne me reste plus qu'à renouveler ici ma prière, et, si Votre Excellence ne se contente pas de cette seule garantie, je lui ferai remarquer qu'en ce moment la direction du théâtre de Dresde se prépare à monter mon grand opéra en cinq actes, intitulé *Rienzi...*»
//109//

Il dit qu'il a composé l'*Ouverture de Faust* «dans la torture des angoisses morales et des maux de dents.» Il ajoute enfin:

«...Quand Meyerbeer a quitté Paris, un temps de souffrances a commencé pour moi, tel que, si je devenais célèbre, ce dont je ne doute pas, un grand poète emploierait de vingt-quatre à quarante-huit strophes pour les chanter...»

Au ton de cette lettre, on devine que Meyerbeer avait encouragé son jeune compatriote et lui avait donné le droit, non seulement de le venir voir, mais encore de correspondre avec lui quand il s'absentait de Paris. Dans son musée wagnérien de Vienne, M. Esterlein possède deux brouil-//111//-lons [brouillons] de lettres qui justifient pleinement cette supposition.

L'une, datée de 1841, commence ainsi:

«Très vénéré maître, voilà si longtemps que je vous importune et certainement vous ennuie avec mes lettres détaillées et fatigantes.»

L'autre, un simple billet de neuf lignes, remontant à la même époque, ou à peine un peu plus tard, contient cette phrase significative:

«Ne m'oubliez pas et recevez mes remerciements les plus chaleureux pour les inappréciables services que me rend votre amitié...»
//112//

Comme on le voit, il y a de part et d'autre échange évident de bons offices et d'aimables propos. La cordialité est sinon dans le cœur, au moins sur les lèvres, autrement dit sous la plume. Elle se traduit même du côté de Meyerbeer par des faits, ainsi que le témoigne la lettre suivante:

Monsieur et très honoré maître,

Deux mots de vous m'ont encore une fois réconcilié heureusement et complètement avec le destin. Ce scélérat de chef de la *Gazette musicale*

vous ayant entraîné à Bade, j'avais été séduit par l'idée de vous adresser là une humble prière, lorsque justement il m'a montré le post-scriptum de la dernière lettre que vous lui envoyiez et où vous disiez, ce qui me causait une profonde émotion, que vous pensiez toujours //113// à moi pour me protéger. Oh! si vous saviez quel immense service vous me rendriez ainsi; si vous pouviez sentir vers quelle reconnaissance infinie vous m'avez poussé par ce témoignage si simple et si flatteur de votre intérêt pour moi: je ne puis que vous dire éternellement: merci! merci!

Ces lignes bienheureuses ont produit en moi et autour de moi une vraie révolution. Moi, pauvre fou qui travaille toujours en vue de l'avenir, mais qui dans le présent n'entends et ne vois rien, qui par cela même existe à peine, j'étais dans ma chambrette, près de ma pauvre femme, tout occupée de moi et des soins extérieurs, et je considérais les résultats de l'été que je viens de passer, ou plutôt de subir. Ces résultats, un livret stupide et un fragment passable de partition étaient là, devant moi, et semblaient me demander ce qu'ils allaient //114// devenir, ce qu'il allait leur arriver. Rien ne m'effrayait plus que d'en faire un paquet et de l'adresser avec une humble lettre à M. le comte de Redern; je savais que tout cela pourrait là-bas, et cependant rien ne me semblait meilleur à faire. L'Évangile s'est ouvert devant moi, lorsque votre noble main a écrit: «Je tâcherai de l'obtenir du comte de Redern.» Je vous supplie donc instamment, mon très honoré maître, de prêter l'oreille à l'idée qui me vient à ce sujet...

(Fin de la lettre.) Que Dieu vous donne la joie pour chaque jour de votre belle vie et épargne à vos yeux le sombre chagrin; c'est le vœu sincère que je forme.

Votre bien sincère élève et serviteur. //115//

Sans prendre trop au sérieux les termes «d'élève et serviteur» il est clair que le ton général se maintient dans une gamme respectueuse et reconnaissante. Meyerbeer avait, en effet, obtenu gain de cause en plaidant pour son jeune ami, et certaine autre lettre le constate indubitablement: c'est un brouillon de deux pages in-octavo qui se classe vers la même époque et se rapporte évidemment au même ordre de faits. Wagner y constate que son *Rienzi* a été reçu à Dresde, grâce à l'intervention de Meyerbeer qu'il appelle son «très profondément honoré maître», et il le supplie de s'intéresser encore à lui, afin d'obtenir du comte de Redern la représentation du *Vaisseau Fantôme* à Berlin. Il ajoute: //116//

«...J'espère pouvoir saluer de nouveau et bientôt mon seigneur et maître vénéré: j'aspire à ce plaisir comme à un véritable baume.»

Et il signe «votre éternellement fidèle».

*

* *

Nous arrivons à l'année 1842, année d'espérance et de joie, où il retourne en Allemagne, où il assiste enfin à la représentation de *Rienzi*, où il entend le bruit des applaudissements saluer pour la première fois un de ses ouvrages dramatiques. Il n'est déjà plus le petit musicien en quête //117// de protection, et, s'il lutte encore pour la vie, il lutte en compositeur qui suit son inspiration et se refuse aux obscures besognes qu'on lui avait confiées jusque-là. Il va être chef d'orchestre à l'Opéra Royal de Dresde; il a écrit non seulement *Rienzi*, mais *Le Vaisseau Fantôme* et déjà il s'occupe de *Tannhäuser*. Il est un personnage; il compte, et, lorsqu'en traversant Leipzig, il a rendu visite à Mendelssohn, celui-ci n'a pu s'empêcher de s'écrier ensuite devant Servais qui assistait à l'entretien et qui l'a raconté depuis: «Oh! ce Wagner, c'est un original, mais qui fera parler de lui.»

L'idée lui vient alors, en attendant qu'on parle de lui, de parler de Meyerbeer, d'apprécier son mérite, de rendre hommage à son talent, peut-être avec la louable pensée de reconnaître ainsi les services rendus et d'honorer celui qui l'avait protégé. Il écrit //118//donc un article assez développé, car le manuscrit de cinq pages contient *trois cent deux* grandes lignes, et il traite son sujet *ex professo*, parlant moins humblement qu'il ne l'eût fait jadis, mais s'exprimant avec plus d'indépendance. L'article n'a jamais paru. Pour quelles causes? on l'ignore. A quel journal était-il destiné? on l'ignore également: mais l'écriture permet du moins d'en fixer la date à l'année 1842. Si ce morceau paraît d'amples proportions et de style un peu bizarre, il abonde en remarques ingénieuses, et, puisqu'il n'a jamais été traduit, nous croyons qu'il peut offrir au lecteur un véritable intérêt:

«L'apparition de la musique de Meyerbeer, surtout dans sa dernière œuvre, *les Huguenots*, a pris une consistance si solide //119// et une importance si grandissante, qu'il convient de lui assigner enfin sa véritable place dans l'histoire de la musique. Essayons donc ici de classer au point de vue historique le rejeton qui vient de naître. En étudiant Meyerbeer, nous devons involontairement nous souvenir de Hændel et de Gluck, tant à cause de leurs tendances que de leur cosmopolitisme; il semble même qu'il faille noter ici un côté fondamental rappelant la direction d'esprit et la culture intellectuelle de Mozart. Avant tout, il ne faut pas perdre de vue que ceux-là étaient Allemands, comme l'est celui-ci; c'est dans le triste état d'une Allemagne dénationalisée qu'on trouve la raison des destinées, des relations, des courants extérieurs de toutes les productions artistiques, qui se combinent tant avec leurs propriétés intérieures. Toutes récentes et toutes fraîches //120// sont encore les victoires qui ont élevé le nom de Meyerbeer à l'une des places les plus brillantes du ciel musical, et déjà elles ont traversé et conquis le monde civilisé; elles ont, là même où elles ne rencontraient encore aucun terrain civilisé, aplani le sol pour permettre d'y bâtir un temple où l'on fêterait pour la première fois l'art divin que ces victoires célèbrent.

«Grâce à une excellente éducation et à une culture scientifique et artistique habilement orientée dans toutes les directions, Meyerbeer, mis de bonne heure en état de se sentir maître dans la partie technique de son art, apprit plus tôt et plus sévèrement que d'autres, à reconnaître ce que la

mère patrie lui refusait et ce qu'il avait à acquérir d'autres côtés pour pouvoir vivre dans la pleine jouissance de son art. Au temps de sa première jeunesse, il avait //121// déjà vu l'Italie, il l'avait *entendue*. Son goût musical avait bien saisi la beauté de formes qui, malgré les tendances trop matérielles dont elles sont redevables à l'Italie moderne, ne laissent deviner un sens vraiment artistique nulle part ailleurs avec plus d'exubérance que dans cet heureux pays.

«Le courant singulièrement caractéristique de l'Allemagne exerçait aussi son action sur Meyerbeer. Cette sorte de dualisme enchaînait son génie, et l'on doit admettre qu'il touchait à ce point où beaucoup vont se perdre; mais Meyerbeer était si Allemand qu'il ne tarda pas à s'engager dans la voie de ses ancêtres allemands. Ceux-ci le poussaient au-delà des Alpes avec cette pleine force des gens du Nord avides de conquérir la belle Italie. Meyerbeer se rendit donc en Italie, il enivra de ses accents les voluptueux en- //122// -fants [enfants] du Midi, et ce fut là sa première victoire. N'était-ce pas un sujet de fierté, non seulement de faire sien le beau étranger, mais encore de le perfectionner assez pour pouvoir amener à s'en réjouir ceux de qui on l'empruntait? Un tel résultat pourtant ne suffisait pas encore au génie allemand; dans cette victoire il ne voyait qu'une occasion de s'instruire encore. Alors les nuages flottants et vagues de spiritualisme se sont façonnés aux formes d'une application belle et ardente; le sang allemand, un sang pur et chaste, coule en ses veines; la «performance» de l'homme est achevée et irréprochable; il peut maintenant créer et travailler pour l'éternité.

«Là encore, Meyerbeer ne s'est pas arrêté, il ne s'est pas reposé commodément à l'ombre de sa gloire: c'est ce qui lui a permis d'atteindre la perfection. //123// «Maintenant, c'était Meyerbeer qui élargissait cette manière et l'élevait à la hauteur d'un style classique et valable pour tous. Des rythmes usuels et populaires, il a conduit le style moderne à un genre plein de grandeur et de simplicité, qui possède cet avantage infini d'avoir sa base dans le cœur et les oreilles du peuple, et ne flotte pas dans l'air au hasard, sans rime ni raison, comme l'invention raffinée d'un cerveau toujours en quête d'inédit.

«Sur le nouveau terrain où il s'établissait, Meyerbeer a choisi en excellent tacticien, les sujets de ses œuvres: ici, un conte populaire qui vit dans la bouche du peuple, là, une page émouvante de son histoire. Si nous admettons qu'un élan national est indispensable aux grandes œuvres d'art, Meyerbeer devait emprunter cette impulsion à la nationalité du peuple //124// qui, dans cette période, jouissait de la sympathie la plus élevée dans le monde entier. Et ce que Meyerbeer bâtissait sur ce fond était non pas un hommage à la fierté nationale, mais l'élévation de cette fierté nationale jusqu'au sentiment de l'Universalité.

«Meyerbeer a écrit l'histoire du monde, l'histoire du cœur et des impressions; il a brisé les barrières des préjugés nationaux, détruit les bornes qui resserraient le langage, écrit les exploits de la musique, la musique telle que la pratiquaient Hændel, Gluck et Mozart; ceux-là étaient des Allemands, et Meyerbeer aussi est un Allemand.

«Il a gardé son héritage allemand, la naïveté de l'impression, la chasteté de l'impression. Ces réserves pudiques d'une âme profondément sensible sont la poésie, le génie de Meyerbeer; il a une conscience //125// irréprochable, une amabilité qui éclaire de ses purs rayons les productions les plus gigantesques, les inventions souvent même les plus raffinées, et qui se laisse deviner plutôt qu'elle ne permet de reconnaître la source profonde d'où ont jailli ces vagues imposantes d'une mer royale.

«Le besoin violent d'épanchements religieux dans les œuvres de Meyerbeer ne jette-t-il pas un jour étonnant sur les profondeurs de la nature intime du maître? N'est-ce pas là un trait qui justement rappelle à notre mémoire sa naissance allemande?

«Il n'est plus nécessaire d'écrire des messes et des oratorios longs, savants et conformes au rituel; nous avons appris par ce *filis de l'Allemagne* comment au théâtre la religion peut être prêchée, lorsqu'au milieu de tant de magnificence et de //126// passion subsiste un sentiment aussi noble, aussi simple, aussi virginal que celui de Meyerbeer, et qui est la source même de ces créations enivrantes.

«En France, le Rossinisme prit une physionomie spéciale et revêtit, grâce à la vitalité nationale, une belle apparence. Nous avons déjà mentionné à quelle hauteur la France s'était élevée pendant cette période; il suffit d'ajouter, pour être complet, que, grâce à Meyerbeer, elle a atteint le plus haut point et pris une importance universelle.

«A l'appui de cette opinion viennent se joindre les caractères antérieurs de la musique de Meyerbeer; le style qui laisse voir au début l'influence des diverses écoles, a conquis une noble et idéale personnalité, exempte des faiblesses de certaines *manières* et, pourtant, réunissant leurs avan- //127// - tages [avantages]. La gigantesque et déjà presque étouffante expansion des formes a pris les proportions les plus fines et les plus heureuses; c'est là même un point où la *maîtrise* de Meyerbeer apparaît de la façon la plus frappante; cette circonspection, ce sang-froid dans l'arrangement et la disposition caractérisent avant tout Meyerbeer et lui permettent d'arriver à ce degré où les masses, qui abondent dans ses ouvrages, sont clairement ordonnées et bien disposées pour la vue. Par exemple, je citerai avant tout la plus grande chose qui ait été faite dans cet ordre d'idées, la célèbre scène de la Bénédiction des poignards, au quatrième acte des *Huguenots*. Qui ne reste émerveillé de l'ordonnance et de la conduite de ce travail de géant? Comment est-il possible au compositeur, après l'extension surprenante d'un tel morceau, de s'arrêter dans //128// cette marche ascendante qui jamais ne faiblit et atteint en quelque sorte l'idéal du *Fanatisme*!

«Voyez pourtant la sobriété des moyens qu'emploie Meyerbeer pour obtenir ce résultat. Combien clair et simple, plein de distinction et de véritable valeur est le thème principal avec lequel il commence et termine son morceau! Avec quelle prudence et quelle convenance le maître fait grossir le torrent qu'il ne laisse point perdre en un tourbillon confus, mais

qu'il mène à une mer imposante! – En ce sens on ne peut plus rien concevoir de plus élevé. Nous comprenons que le point culminant, dans toute l'acception du mot, a été atteint et, de même que le plus grand génie éclaterait s'il voulait, dans l'ordre d'idées de Beethoven, non pas même enchanter sur sa dernière symphonie mais seulement essayer //129// de partir de là pour aller plus loin, de même il paraît impossible que, dans cet ordre d'idées où Meyerbeer a touché la limite extrême, on veuille encore s'avancer au-delà.

Il nous faut nous arrêter à l'opinion que cette dernière époque de la musique dramatique s'est fermée avec Meyerbeer, et qu'après lui comme après Hændel, Gluck, Mozart et Beethoven, l'idéal pour cette période doit être considéré comme atteint et impossible à dépasser; mais aussi que, dans sa puissance infatigable de création, le temps apportera une nouvelle direction qui permettra de faire ce que ces héros ont fait. Toutefois, *celui-là* vit encore, il est en pleine force; donc ne préjugeons rien et attendons ce que son génie peut encore enfanter de nouveau.» //130//

*
* *

Nous laissons à d'autres le soin de commenter longuement ce curieux article; mais, à travers les images un peu outrées de ce style pénible et alambiqué, comment ne pas admirer (au sens du mot latin) le jugement porté sur son illustre confrère, et surtout les raisons sur lesquelles il étaye ce jugement? Par deux fois même il chante les louanges de cette France, où il n'avait pas trouvé la fortune, et il rend justice à son goût artistique, sans oublier l'Italie qui n'a jamais accueilli même *Don Juan*, et en l'honneur de laquelle il tourne un compliment digne de remarque. A la différence //131// de Mendelssohn que choquaient les chants passionnés de Valentine et de Raoul dans *Les Huguenots* ou les danses voluptueuses des nonnes dans *Robert le Diable*, il découvre chez Meyerbeer «un sentiment virginal.» Non seulement le cosmopolitisme, tant reproché depuis à l'auteur du *Crociato [in Egitto]* et de *L'Africaine*, ne l'effraye pas, mais encore il lui attribue la vertu d'un bain salutaire où le compositeur a retrempé ses forces.

Il feint de ne pas apercevoir son manque d'unité et découvre «une flamme intérieure,» un côté subjectif et pénétrant qui le ravit d'aise. Il ne ménage pas les éloges puisqu'il va jusqu'à parler de «perfection» atteinte, et il apprécie avec autant de justesse que de chaleur, *La Bénédiction des poignards*. Un moment il semble attribuer au génie de Meyerbeer un caractère //132// «d'universalité» qui l'émerveille; mais, d'autre part, il le félicite d'être et de rester quand même, un véritable allemand (echt deutsch.)

Somme toute, c'est presque un hymne à la gloire de la patrie, retrouvée après l'absence, et, malgré «l'indifférence» qu'elle continue de montrer pour l'art de ses enfants, toujours digne de leur amour. Sans aller jusqu'à soutenir que Wagner pense à l'unité germanique, il est certain que le début de l'article éveille des idées de «particularisme» assez naturelles

chez celui qui devait en 1876 s'écrier après la représentation de *la Tétralogie*: «Enfin nous avons un art national!», et dans «ce temple où l'on fêterait l'art divin» on croit voir le théâtre de Bayreuth qui s'ouvrira un jour aux chants mystiques de *Parsifal*. //133//

Devant cette sorte de chauvinisme artistique, quelle attitude devait prendre Meyerbeer? On ne le sait pas exactement, parce que nulle de ses lettres à Wagner ne s'est retrouvée ou du moins n'a été livrée à la publicité. Mais une conversation rapportée par Blaze de Bury jette au moins quelque lumière sur cette obscure question.

On lit, en effet, à la page 215 du livre intitulé *Meyerbeer et son temps*:

«Un seul nom avait le privilège d'agacer Meyerbeer, celui de M. Richard Wagner. Il ne pouvait l'entendre prononcer sans éprouver à l'instant une sensation désagréable que, du reste, il ne se donnait pas la peine de cacher, lui, d'ordinaire si discret, si ingénieux à signaler au microscope les moindres qualités de chacun. //134//

«Il avait trop à cœur le culte de l'autorité des maîtres pour ne pas détester ces théories tapageuses, imaginées pour servir d'enseigne, ces absurdités délibérément émises et qui figurent là comme un casque sur la tête du marchand de crayons, uniquement dans le but d'attirer le public.»

Et, comme un jour on parlait de ce Wagner que Blaze de Bury, sur la foi d'illustres critiques, représentait comme «un homme, après tout, *qui sait son affaire*»:

- «En êtes-vous bien sûr qu'il sache son affaire? murmura Meyerbeer avec malice.
- Dame! je le supposais.
- Qui vous l'a dit?
- Un tel, réponds-je, en citant le nom d'un compositeur d'outre-Rhin dont les aimables partitions courent depuis quelque temps l'Europe. //135//
- Ah! c'est un tel qui vous l'a dit, continua Meyerbeer avec une expression de visage où la plus fine ironie se mêlait à l'imperturbable autorité du maître. Et permettez-moi de vous le demander, en êtes-vous donc bien certain qu'il la sache, lui aussi, son affaire?»

*
* *

Ces propos semblent étonnants dans la bouche de Meyerbeer, qui, pour la prudence et la bienveillance apparente, aurait rendu des points à un diplomate de profession; cependant on peut les tenir pour exacts à cause de l'intimité réelle qui //136// existait entre les deux amis et autorisait semblables confidences. Il est probable au reste que Wagner n'en eut jamais connaissance; mais sa finesse lui permettait d'en deviner

l'esprit, au cours des entretiens qu'il eut certainement avec son ancien protecteur, soit pendant son séjour à Paris, soit après.

En effet, s'il ne communiqua pas à Meyerbeer le grand article qu'il avait composé à son sujet, il lui en exposa plus d'une fois les principes, car il disputait volontiers des choses d'art et de l'esthétique avec les maîtres d'alors, et il ne faisait pas grâce de ses théories même à Rossini, lequel répondait ironiquement jusqu'au jour où, franchement obsédé, il finit par le mettre presque à la porte, ainsi que nous l'a rapporté un ami qui le tenait de Rossini lui-même. //137//

Tout porte à croire que jamais explications violentes n'eurent lieu entre l'auteur des *Huguenots* et celui de *Tannhäuser*. Leur amitié ne prit pas fin brusquement; elle se changea en indifférence avant d'aboutir à l'hostilité. Peut-être Meyerbeer ne voyait-il pas sans une secrète jalousie grandir ce rival dont il avait aidé les premiers pas; peut-être aussi Wagner, le pressentant, s'en offensa-t-il. Une telle supposition ne semble pas nécessaire pour expliquer les faits. La fin du long article cité plus haut montre quelle ambition nourrissait le jeune Allemand. Il observait que dans la voie suivie par Meyerbeer on ne pouvait plus marcher à deux de front; il reconnaissait l'impérieuse nécessité de trouver autre chose parce qu'il devenait impossible d'aller «au-delà.» De 1842 à 1849, il essaya, avec une ardeur toujours décroissante, de //138// gagner son ancien «maître» à sa cause et de l'entraîner vers d'autres horizons. *Le Prophète* vint démontrer le respect de l'ancienne esthétique et la fidélité aux vieux principes; dès lors le polémiste reparut et ne ménagea point son adversaire. Ils s'étaient détachés l'un de l'autre, parce qu'ils ne se comprenaient plus.

L'année suivante, Wagner publiait dans la *Neue Zeitschrift für Musik* (3 et 6 septembre 1850) sous le titre du *Judaïsme en musique*, deux articles destinés à former en grande partie la brochure de ce nom qui fit tant de bruit lorsqu'elle parut en 1869, après la mort de Meyerbeer. L'auteur s'excusait bien de la liberté grande qu'il prenait de frapper celui qu'il avait aimé; mais il mettait sur le compte de la vérité artistique la dure nécessité où il se trouvait de briser l'idole aux pieds d'argile. //139// Notre travail serait incomplet si nous n'extrayions de ce pamphlet le fragment relatif à Meyerbeer, fragment d'une ironie parfois énigmatique et dont les contradictions avec les jugements cités plus haut sautent aux yeux:

«Un artiste musicien de race juive, dont la gloire s'est répandue au loin de nos jours, a écrit ses œuvres en vue de cette partie du public chez lequel le goût musical n'a plus besoin d'être gâté, mais qu'on peut déjà exploiter. Aujourd'hui le public de l'Opéra a depuis longtemps oublié de demander à l'art dramatique ce qu'on doit naturellement lui demander. Les théâtres ne sont fréquentés que par cette partie de la société bourgeoise, qui ne varie ses occupations que pour échapper à *l'ennui*; mais //140// ce n'est pas la puissance de l'art qui peut guérir l'homme malade par ennui; il est réellement incurable; on ne peut que *le tromper sur sa maladie* en lui présentant un autre genre d'ennui.

«Le célèbre compositeur d'opéras auquel nous avons déjà fait allusion s'est chargé de procurer au public ce remède illusoire. Il serait superflu d'entrer dans un examen approfondi des moyens artistiques dont se sert avec profusion cet artiste pour parvenir à son but; il suffira de savoir qu'il s'entend parfaitement à tromper le public, – ses succès en sont la preuve; – il réussit surtout à faire accepter par ses auditeurs ennuyés ce jargon que nous avons déjà caractérisé, comme une expression moderne et piquante de toutes les trivialités qu'on leur a déjà tant de fois récitées dans leur absurdité primitive. On ne s'étonnera //141// pas que ce compositeur prenne également soin d'amener dans ses œuvres ces grandes catastrophes de l'âme qui remuent si profondément l'auditeur, car on sait combien de personnes en proie à l'ennui recherchent de pareilles émotions. Quiconque réfléchit aux raisons qui assurent le succès dans de telles circonstances, ne sera pas surpris de voir que cet artiste réussit complètement.

«La faculté de tromper est si grande chez cet artiste qu'il se trompe lui-même, et peut-être le sent-il aussi bien par rapport à lui-même que par rapport au public. Nous croyons, en effet, qu'il voudrait bien créer des œuvres d'art et qu'il sait qu'il n'est pas en état de le faire: pour sortir de ce pénible conflit entre sa volonté et sa faculté, il compose des opéras pour Paris et les fait exécuter dans les autres pays, – //142// ce qui est, de nos jours, le moyen le plus sûr d'acquérir la gloire d'artiste sans être artiste. Quand nous le voyons ainsi accablé par la peine qu'il se donne pour se tromper lui-même, il nous apparaît comme un personnage tragique, mais il y a chez lui trop d'intérêt personnel en jeu pour qu'il ne s'y mêle pas beaucoup de comique: d'ailleurs le judaïsme qui règne dans les arts, et que le compositeur représente dans la musique, se distingue partout par son impuissance de nous émouvoir et par le ridicule qui lui est inhérent.»

De ces rivalités, de ces querelles intimes dont *Le Judaïsme en musique* demeure en quelque sorte, le témoignage officiel, que reste-t-il aujourd'hui? A peine //143// le souvenir. Certes Wagner eût été plus digne s'il avait gardé pour lui son mécontentement ou son dépit. Mais le temps, en apaisant les colères, diminue, par un effet de recul, l'importance des faits particuliers au profit des idées générales; l'ensemble absorbe les détails. Weber a pu déclarer qu'après la symphonie en *la*, Beethoven était «mûr pour les petites maisons»; il n'en reste pas moins un maître admirable, et l'on ne lui tient plus rigueur de sa boutade.

Les hommes disparaissent, les œuvres restent, celles du moins qui sont bonnes, et ces dernières sont assez rares pour qu'on ne songe point sans cesse à les sacrifier ou à les opposer les unes aux autres. Cette règle s'applique à Meyerbeer et à Wagner. De leur vivant, les deux compositeurs ont pu ne pas s'entendre; //144// néanmoins les deux noms peuvent et doivent être rapprochés sur une affiche de théâtre, car ceux qui les ont portés occupent dans l'histoire de l'art une place assez élevée pour qu'on célèbre en même temps leur mémoire.

**Soubies & Malherbe, MÉLANGES SUR RICHARD WAGNER, Paris 1891,
pp. 99-144.**

Journal Title:	MÉLANGES SUR RICHARD WAGNER
Journal Subtitle:	
Day of Week:	
Calendar Date:	1891
Printed Date correct:	
Volume Number:	
Year:	
Series:	
Issue:	
Pagination:	99 à 144
Title of Article:	WAGNER ET MEYERBEER
Subtitle of Article:	
Signature:	
Pseudonym:	
Author:	Soubies, Albert & Malherbe, Charles
Layout:	Pamphlet
Cross reference:	