

Bien que *l'Africaine* ait vu le jour depuis deux mois, on peut dire que la lumière ne s'est pas encore faite autour d'elle, j'entends cette lumière calme, impartiale, reposée, qui permet de juger une œuvre d'art dans son vrai milieu et de l'apprécier à sa juste valeur. Nous sommes encore dans cette période où il faut se garder à la fois des enthousiasmes irréfléchis (quelques-uns pourtant parfaitement réfléchis et calculés) et de certaines critiques évidemment empreintes d'injustice et de passion. En dépit des uns et des autres, *l'Africaine* prendra son niveau dans l'opinion: elle sera mise au rang qui lui appartient parmi les œuvres du maître, comme à la place qu'elle doit occuper parmi les monuments de l'art contemporain. Et les thuriféraires comme les détracteurs auront également contribué à ce résultat, ceux-ci par l'exagération du blâme, ceux-là par l'exagération de l'éloge; tous en appelant l'attention sur les beautés et les défauts de l'ouvrage; tous en le faisant écouter, car c'est par l'effet lent et successif d'auditions fréquentes qu'un jugement sain, éclairé et raisonnable surgira, se dégagera si l'on veut, des impressions diverses et multiples, ressenties par cet être collectif qu'on nomme le public.

En définitive, c'est par elle-même que *l'Africaine* se trouvera placée au rang qui lui convient; c'est elle-même qui sera sa meilleure apologie, comme sa plus sévère critique.

A en croire pourtant la plupart de ceux qui ont entendu *l'Africaine*, leur opinion est fixée. Nous autres, Français, notre siège est bientôt fait lorsqu'il ne s'agit que d'une œuvre d'art: roman, drame, tableau, partition. Nous // 445 // savons vite à quoi nous en tenir sur son mérite et sa portée. Je serais même peu surpris d'apprendre qu'avant la représentation de *l'Africaine* bon nombre d'auditeurs n'eussent eu soin de se munir d'avance d'un jugement tout motivé, conformément au parti qu'ils avaient cru devoir prendre précédemment sur Meyerbeer en particulier, sur l'école italienne et l'école allemande en général: formule laudative ou restrictive, toutefois élastique, accommodante et souple, susceptible de se prêter à des modifications prudentes, selon la nature des contradictions que l'on est exposé à rencontrer. Cela suffit aux gens du monde, pour qui toute la question se réduit à avoir assisté à la première représentation, afin de pouvoir dire: *J'y étais!* et à n'être pas pris au dépourvu vis-à-vis de ceux qui leur demandent: *Qu'en pensez-vous?*

Pour nous, de qui c'est le métier d'étudier, de réfléchir, de comparer, hélas! et de juger, nous y regardons à deux fois avant de nous prononcer; aussi notre attitude et notre langage sont-ils justement l'opposé de l'attitude et du langage des gens du monde.

Plus ceux-ci mettent d'empressement à colporter partout une opinion qu'ils croient fermement être la leur, plus nous hésitons à émettre un jugement lent à se former dans notre esprit, et dont nous aurons peut-être à appeler de nous-mêmes à nous-mêmes. Nous savons par expérience qu'on ne saurait rien décider sur une composition musicale de longue haleine, si on ne l'a entendue un assez grand nombre de fois pour que l'esprit, en dehors de toute exécution et de toute représentation, puisse *musicalement* se rendre compte de l'œuvre entière, de la distribution de

chaque acte, de l'enchaînement des scènes, des récitatifs, des airs, des duos et des morceaux d'ensemble, des principales modulations employées, des rappels et retours de certains motifs, des combinaisons vocales, des effets de sonorité et d'instrumentation, de la diversité des rythmes, de la correspondance, et, pour ainsi dire, de l'économie des tons dans lesquels les différents morceaux sont écrits, et surtout de la nature du style, des éléments de ce style et de ses procédés. Nous savons que nous devons prendre à tâche de mesurer les *effets* perçus à la valeur des *moyens* employés, et de remonter ainsi aux *causes* productrices, c'est-à-dire à la pensée, à l'inspiration première de laquelle l'œuvre entière découle. Enfin, plus l'ouvrage nous a semblé exiger de méditation, de patience, de persévérance, plus nous sentons qu'il est de notre devoir d'en apporter dans son appréciation.

C'est ainsi que la critique doit se comporter vis-à-vis de toute œuvre musicale importante, symphonie, messe, oratorio, opéra, due surtout à un génie complexe, qui, comme tous les génies assimilateurs, a voulu faire rayonner en lui les ordres d'idées les plus opposés, quelquefois même les plus en dehors de sa nature.

Il n'est pas un de mes lecteurs qui ne connaisse présentement le libretto de *l'Africaine*, soit pour avoir assisté aux représentations de l'ouvrage, // 446 // soit par les analyses des journaux. Je ne dirai de ce libretto que ce qui sera nécessaire pour en faire ressortir la donnée dramatique, après avoir jeté un coup d'œil rapide sur les trois grands opéras, par lesquels Meyerbeer avait déjà illustré notre première scène.

La donnée dramatique de *Robert*, celle des *Huguenots*, celle du *Prophète*, étaient on ne peut mieux appropriées à la nature du talent du compositeur. Dans *Robert*, tout l'attirail poétique du moyen âge s'offrait à son imagination: les tournois, les légendes, les puissances célestes et les puissances infernales personnifiées dans tels et tels personnages; par conséquent l'élément religieux, l'élément profane, l'élément surnaturel. La donnée dramatique, c'est la lutte des deux principes du Bien et du Mal; Alice, messagère du ciel, mise en présence de Bertram, suppôt de l'Enfer, et, pour prix de la victoire, Robert et Isabelle. On sait combien ce sujet de *Robert* fut fécond en heureuses inspirations de toutes sortes, en oppositions, en contrastes surprenants; que de choses charmantes, gracieuses, poétiques, naïves, d'un tour populaire, légendaire, dans les rôles d'Alice, d'Isabelle, de Raimbault! quelles couleurs fantastiques, sombres, dans les scènes d'évocation! Et puis, lorsque l'intrigue se dénoue, lorsque Bertram a révélé à Robert l'horrible secret de sa naissance, et que celui-ci consent, par amour filial, à lui engager son âme pour l'éternité et à partager son sort; lorsque Alice vient s'interposer entre le père et le fils et remet à Robert un écrit dans lequel la mère de l'infortuné le conjure de résister aux instances du séducteur qui l'a perdue, quels déchirements, quelle lutte entre les remords et la tentation chez Robert, entre la tendresse paternelle et la haine du ciel chez Bertram! Bertram, d'un côté, à la fois démon et père, maudissant Dieu et adorant son fils; de l'autre, Alice, l'ange venant combattre, sous les traits d'une faible fille, le diable en personne; Robert flottant entre les deux, entre sa mère dont Alice lui porte

les dernières paroles et son père le suppliant de se damner avec lui; les sons de l'orgue, qui tout à coup éclatent dans l'immense cathédrale, l'introduction inattendue et resplendissante de la musique catholique, au milieu de cette scène de passion et de délire; tout cela porte jusqu'au comble les deux sentiments de terreur et de pitié qui de tout temps ont fait l'élément du drame. Tout cela est d'un effet émouvant, irrésistible. Tout cela était neuf au théâtre au moment de son apparition. C'était Meyerbeer succédant à Gluck et à Spontini; le génie du moyen âge succédant au génie de l'antique. Car *Guillaume Tell* appartenait plutôt à l'antique qu'au moyen âge. Le seul ouvrage, à cette époque, où l'esprit du moyen âge eût déjà laissé son empreinte, non pas systématiquement, non pas de parti pris, mais par la seule force du sujet, c'était peut-être *le Comte Ory*.

Cette superbe scène finale de Robert, je l'ai vue à la première représentation, et je la vois encore! Je vois Alice représentée sous les traits doux et ingénus de M^{lle} Dorus; je vois Levasseur, le terrible et méphistophé- // 447 // -lique [méphistophélique] Bertram, qui sera, plus tard, le bon, le paternel, comme aussi le puritain, le fanatique Marcel. Je vois Adolphe Nourrit, si grand chanteur, et plus grand acteur peut-être, je le vois, au moment fatal, entraîné avec Levasseur dans l'abîme où Levasseur seul devait être précipité, et cela par un de ces malentendus comme il s'en présente parfois aux premières représentations; je le vois, dis-je, le grand artiste, plus préoccupé du succès de l'ouvrage que d'un accident dont il pouvait être la première victime, s'écrier, dans la crainte que les spectateurs ne fussent déroutés par cette fausse manœuvre: *Ah! ils ne comprendront pas!*

Dans les *Huguenots*, même emploi de l'élément musical religieux opposé à l'élément musical mondain, mais ici réchauffé et vivifié par le tableau des fureurs des partis, par le fanatisme qui les produit, par les actes féroces qu'elles engendrent. Nul sujet plus propre à enflammer le génie du musicien. J'ai essayé ailleurs d'expliquer cette tendance de Meyerbeer vers la peinture de ces passions orageuses qui, depuis la réforme surtout, ont ensanglanté les annales de tous les peuples. Né israélite, dans un pays où les mœurs sociales tracent une ligne rigide de démarcation entre ses coreligionnaires et les diverses sectes chrétiennes, il ne serait pas impossible que Meyerbeer n'eût porté dans son art quelques-uns de ces murmures sourds que le sentiment de cette inégalité faisait gronder en lui. Le tableau des massacres de la Saint-Barthélemy dut réveiller en lui de vieilles rancunes mal assoupies et soulever ses ressentiments contre toute persécution religieuse. Voilà la donnée dramatique qui convient à l'artiste. Jetez, au milieu de ce drame religieux et social, un drame individuel, une Valentine mariée malgré elle et brusquement à un duc de Nevers qu'elle n'aime pas, un Raoul qu'elle aime, mais qui, trompé par une fausse apparence, l'a repoussée sous le prétexte le plus futile, et le musicien arrivera à des effets terribles, à des peintures effrayantes. Rien n'est beau comme ces passions tumultueuses, ces défis, ces provocations entre catholiques et protestants qui remplissent le troisième acte des *Huguenots*, comme cette couleur funèbre répandue d'une main si vigoureuse dans les deux derniers actes. Mais ces images sombres fatigueraient bien vite si l'amour de Valentine et de Raoul ne

venait faire explosion et rayonner au milieu de ces scènes de massacre, de sang, et ne faisait vibrer la corde éternelle du cœur humain à travers les hurlements du tocsin et les cris féroces des bourreaux. Scène affreuse, à laquelle je n'ai pu encore m'accoutumer depuis trente ans, parce qu'elle repose sur un mensonge historique, parce qu'elle jette tout l'odieux du crime sur l'Église, toutes les trahisons, toutes les perfidies sur les catholiques; parce qu'elle calomnie la religion à laquelle appartenait l'auteur des paroles, à laquelle appartient la majorité de l'auditoire qui l'écoute sans protestation; scène que j'admire pourtant de toutes les forces de mon enthousiasme, parce que, quelles que soient les révoltes et l'indignation de ma foi, je me dis que, de tous les coupables, de l'auteur qui a conçu le poème, // 448 // du musicien qui lui a donné la vie, des interprètes qui le mettent en action, de l'administration qui a adopté l'ouvrage, du public qui s'est fait leur complice, c'est encore le musicien qui, à raison de ses croyances, de ses préjugés peut-être, est le plus excusable, ou si l'on veut, le plus irresponsable.

Certes, je suis loin de mettre *le Prophète* sur la ligne de *Robert le Diable* et des *Huguenots*. Il y a incontestablement des beautés dans *le Prophète*, mais le souffle faiblit, l'inspiration est plus rare. En revanche, l'habileté de main n'a jamais été plus forte. L'âme est dominée par le cerveau, le génie par la vigueur musculaire; Apollon fait place à l'athlète. Eh bien, dans *le Prophète*, «même fanatisme, même ivresse de sectaire, alimentés par un désir de vengeance et personifiés dans un seul homme. Roi et prophète tout ensemble, roi sur la terre, Dieu sur la terre et dans le ciel, et, comme tel, ne participant en rien des conditions de l'humaine nature, Jean de Leyde se trouve néanmoins aux prises avec un double amour, un amour de jeune fille, chaste et pure, et, par cela même, amour moins dramatique que poétique, et un second amour, celui-ci très-dramatique, qui absorbe le premier, un amour de mère. C'est ce triple rôle de prophète, d'amant, de fils, que ce personnage doit soutenir. Il ne faut pas moins de trois actes pour préparer cette situation, et de deux pour la développer dans ses complications et ses péripéties. De là, malgré de fort belles choses, une couleur trop monotone et un style trop tendu¹.» Telle est la donnée dramatique du *Prophète*: elle n'est pas, comme on voit, sans analogie avec celles des *Huguenots*, et même, à certains égards, avec celle de *Robert le Diable*.

Mais on s'expliquerait difficilement certaines tendances, je dirai presque certaines habitudes routinières du talent de Meyerbeer, qu'il n'a jamais entièrement secouées, si nous ne rappelions qu'avant le grand ouvrage qui signale sa prise de possession de notre première scène française, il avait subi déjà deux sortes d'épreuves, deux sortes d'initiations, l'une exclusivement germanique, l'autre exclusivement italienne. Il était encore sous la direction de son savant professeur, l'abbé Vogler, lorsqu'il composa *la Fille de Jephté* [*Jephtas Gelübde*], opéra en trois actes, représenté à Munich vers 1812. Cet ouvrage, tout hérissé de formules scolastiques, ne réussit pas. C'était le moment de l'invasion de la musique rossinienne en Allemagne. L'auteur s'essaya dans un second

¹ Voir le *Journal des Débats* du 26 mai 1864.

ouvrage, *Abimelech* [*Alimelek*] ou *les deux Califes* [*Die beiden Kalifen*], qui eut encore moins de succès que le premier. Et il est à remarquer qu'il dut ce second ouvrage beaucoup moins à l'estime qu'on avait pour son talent de compositeur qu'à ses triomphes de virtuose sur le piano. Très-contrarié de ce double échec, peut-être Meyerbeer eût-il renoncé à tenter, du moins pour un temps, la fortune au théâtre, si Salieri, l'auteur de *Tarare*, ne lui avait donné le conseil funeste de partir pour l'Italie, d'y modifier son style et d'y // 449 // chercher les triomphes que sa patrie lui avait refusés. Le seul sage conseil à donner à Meyerbeer était de faire ce qu'avaient fait Haydn, Mozart, Beethoven, et plus tard Weber et Mendelssohn, à savoir, d'écrire de la musique de chambre, de la musique de piano ou de la musique instrumentale, en attendant les occasions favorables de se produire à la scène. Mais il fallait à Meyerbeer des succès, des succès à tout prix. Il en avait soif, il fallait qu'il portât ses lèvres à cette coupe enivrante. Il partit donc pour Venise, bien décidé à faire bon marché du système allemand qui lui avait déjà porté malheur, et à dépouiller le vieil homme scolastique. Le premier ouvrage de Rossini qu'il entendit fut *Tancredi*. Il en fut transporté. Le voilà désormais en train de s'affubler de tout l'attirail du système: de la cabalette, du pizzicato plaqué, des traits, des vocalises, des roulades, des points d'orgue en fusées, des batteries prolongées, des crescendi périodiques. La transformation fut complète, et Weber lui-même, l'ami, le condisciple de Meyerbeer, tout en blâmant, tout en déplorant cette métamorphose, ne put s'empêcher de reconnaître qu'il était impossible de mieux s'approprier les formes d'un style pour lequel il n'avait, du reste, comme tous les grands Allemands, Beethoven, Mendelssohn notamment, qu'une très-médiocre estime. Il ne faut pas, du reste, s'exagérer le mérite d'une pareille transformation. Pour peu qu'un musicien soit rompu à toutes les habiletés du métier, rien de plus aisé que de se plier aux formes italiennes. Il ne s'agit que de trouver une mélodie plus ou moins heureuse, qui se déroule agréablement sur un fond banal d'accompagnement en batterie ou en arpèges, de l'encadrer dans des lieux communs, dans des formules de remplissage et des tutti bruyants, de la ramener par une adroite ritournelle, et de la couronner au moyen de l'éternelle terminaison *felicità*. Il y a des procédés pour cela dans un système qui supprime toute logique d'idées, tout enchaînement de motifs, tout développement de sujet, et je dirai même toute expression. Meyerbeer fut d'abord passé maître en ce genre.

Il s'appropriera non-seulement la recette du compositeur italien, mais encore la manière rapide et leste de s'en servir. En sept ans, sept ouvrages et presque autant de succès. En 1818, il donne à Padoue *Romilda e Costanza*, opéra semi-seria, écrit pour madame Pisaroni; en 1819, au théâtre royal de Turin, *Semiramide riconosciuta*, de Métastase, écrit pour madame Carolina Bassi; en 1820, à Venise, *Emma di Resburgo*, même sujet qu'*Hélène*, de Méhul. Cet ouvrage et *Eduardo e Cristina*, de Rossini, paraissent dans la même saison; Meyerbeer eut l'honneur de rivaliser avec le maître de Pezzaro; les deux opéra obtinrent une vogue égale. En 1821, notre musicien compose pour Berlin, sa patrie, *la Porte de Brandebourg* [*Das Brandenburger Tor*], bien entendu dans le style italien qui partout avait fait irruption; nous ne savons par quelles circonstances cet opéra ne fut pas représenté; en 1822, *Margherita d'Angiu* [*d'Anjou*] vit le jour à Milan pour

les débuts de notre Levasseur sur la scène italienne; en 1823, à Milan encore, *l'Esule di // 450 // Granata*, écrit pour Lablache de madame Pisoni. Dans cette même année, l'opéra d'*Almanzor [Almanzore]* est composé pour Rome; la répétition générale a lieu. Le lendemain, la prima donna, M^{me} Carolina Bassi, tombe malade, et cet opéra, dont elle a gardé la partition, n'a jamais été joué. Enfin, en 1824, Venise voit paraître le *Crociato*, dans lequel M^{me} Méric-Lalande fait son début sous les auspices de Crivelli et de Velluti, le dernier des *musici*.

Là se termine la période italienne de la carrière du compositeur. Mais il faut s'entendre: on dit tous les jours, et je crois bien l'avoir dit moi-même, qu'à dater de ce moment Meyerbeer prend définitivement congé des formes italiennes et qu'une fois pour toutes il brise avec ces formes dans *Robert le Diable*. La vérité est qu'il ne composa plus d'opéra dans le style exclusivement italien; qu'il redevint Allemand par l'emploi des combinaisons harmoniques, par la couleur, par l'instrumentation, par la recherche des effets pittoresques, fantastiques; mais voilà tout. Il ne redevint pas Allemand par cette homogénéité, cette fermeté de style, cette allure franche, nette et tranchée sans lesquelles le style n'a aucune consistance, aucun cachet. Il prétendit amalgamer certains éléments de l'école allemande avec certains éléments de l'école italienne qui lui semblaient de nature à lui concilier encore les suffrages d'un public qu'il avait flatté, à qui il avait demandé des succès et qui les lui avait accordés. Il resta donc Italien par les non-sens sonores, les lieux communs de convention, les tirades ampoulées, les terminaisons banales. Il garda par habitude prise, par routine, autant que de propos délibéré, un certain argot italien, sorte de franc-maçonnerie musicale au moyen de laquelle il était sûr de trouver des frères et amis dans tous les rangs du public. Voilà ce qu'il ne faut pas perdre de vue si l'on veut se rendre compte du style de *l'Africaine*, dont il est temps de nous occuper.

Je cherche à m'expliquer le motif qui a pu porter Meyerbeer, fort difficile en fait de libretti, et qui, comme on peut le penser, assailli par tous les librettistes, n'avait que l'embarras du choix, à accepter un libretto tel que celui de *l'Africaine*, si inférieur, il est superflu de le démontrer, à ceux qu'il avait déjà mis en musique. Je cherche ici la donnée dramatique et j'ai peine à la trouver, à moins qu'on ne dise que cette donnée ne réside dans trois amours que se superposent: amour de Nélusko pour Séliska, amour de Séliska pour Vasco de Gama, amour de Vasco de Gama pour Inès; dans trois jalousies qui se croisent: Nélusko amoureux de Séliska et jaloux de Vasco; Séliska amoureuse de Vasco et jalouse d'Inès; Inès amoureuse de Vasco et jalouse de Séliska (au deuxième acte); et enfin dans un amour double, l'amour de Vasco pour Inès et (au quatrième acte, par l'effet du philtre, il est vrai), pour Séliska. Je croirais plutôt que le musicien ne s'est déterminé que par de purs accessoires: deux Malgaches à peau bistrée, Séliska et Nélusko; ces deux personnages en présence du // 451 // conseil des évêques; — ensuite la leçon de géographie donnée à Vasco par Séliska; — ensuite le navire, tout un acte maritime en quelque sorte: la prière des matelots, le commandement de Nélusko, sa trahison, la manœuvre, la tempête, le navire échoué, l'irruption des barbares, Séliska reconnue par ses sujets; — puis le grand prêtre de Brahma; — puis le philtre, puis le

mancenillier. Les détails de ce genre avaient une certaine importance aux yeux de Meyerbeer. Qui ne se rappelle la cascade et la chèvre du *Pardon de Ploërmel*?

Le premier acte pourrait être intitulé: Conjuración des grands de la cour du roi de Portugal pour perdre Vasco de Gama, le hardi navigateur. Vasco, en effet, a découvert des terres inconnues dans une partie du monde où personne n'avait pénétré, et où l'on ne peut aborder sans doubler le cap des Tempêtes, auquel on donnera plus tard le nom de cap de Bonne-Espérance. Pour prouver l'existence de ces contrées, il introduit devant le conseil deux naturels du pays, Sélika et Nélusko. Il fait valoir les immenses avantages que la couronne et le commerce du Portugal doivent retirer de la possession de ces terres, et il démontre par les cartes et les plans qu'il a dressés qu'il est aisé de s'en rendre maître. Il demande à être chargé de l'expédition; le conseil veut au contraire que l'expédition soit confiée à don Pedro, tout en trouvant commode de garder les documents fournis par Vasco afin que don Pedro en profite. Telle est la situation principale de cet acte, et Meyerbeer ne l'a pas manquée. Des prélats, qui après avoir imploré les lumières du Saint-Esprit dans une invocation solennelle, déclarent, contre leur conscience, un homme atteint de folie et convaincu d'hérésie parce qu'il a rêvé l'existence d'un continent dont les saintes Écritures n'ont pas parlé, jettent l'anathème sur lui et le condamnent aux cachots de l'Inquisition, il y avait là de quoi inspirer le peintre des *Huguenots*. Meyerbeer a déployé dans cette scène de grandes ressources musicales, de la pompe, du grandiose; il y a mis un dialogue vif et serré, de beaux contrastes et ces accents de fanatisme dont il a le secret. Il est fâcheux seulement que l'idée ne soit pas toujours distinguée, que le tissu soit inégal et mélangé de divers styles. Néanmoins on se sent entraîné, l'intérêt va croissant, et ces taches disparaissent dans des masses imposantes et des sonorités parfois excessives. C'est le cas de dire, avec M. Vitet, «qu'on va de la trompette au trombone, du trombone à l'ophicléide, puis de l'ophicléide au tam-tam et au *colpo di canone*.»

Il est bien entendu que, dans cet acte, le personnage d'Inès n'est qu'épisodique. Inès aime Vasco et en est aimée. Son père et le roi veulent vainement la forcer à donner sa main à don Pedro. Cet amour de Vasco et d'Inès est destiné jusqu'ici à mettre en relief l'amour de Sélika pour Vasco qui éclatera plus tard.

Le second acte représente le cachot de Vasco. Il y est sauvé deux fois // 452 // par les deux femmes dont il est aimé, par Sélika, qui l'arrache au poignard de Nélusko, un traître et l'ennemi des chrétiens; et par Inès qui vient, portant un écrit revêtu du sceau du roi, le rendre à la liberté. Mais en même temps qu'il reçoit sa grâce, il apprend qu'Inès a consenti à donner sa main à don Pedro, deux fois son rival (elle ne l'a donnée que pour avoir le moyen de le tirer de la prison) et que don Pedro est chargé de l'expédition que lui, Vasco, avait sollicitée.

La musique de cet acte contient des choses fort remarquables à côté d'autres choses que le goût doit reprouver. Ainsi, j'admets bien que l'air du *Sommeil* chanté par Sélika est fort joli et fort gracieux (bien qu'il ait

plutôt l'allure d'un air de ballet que d'un air du sommeil), pourvu qu'on m'accorde que les modulations en sont parfois trop recherchées, que l'auteur s'y amuse à des imitations puériles du chant du bengali, et que la vocalise du point d'orgue est vulgaire et trop prolongée. J'admets bien que l'air de Nélusko: *Fille des rois, à toi l'hommage*, en ré, précédé d'une fort belle entrée de l'orchestre en *la*, soit une noble et musicale inspiration venue en droite ligne de l'école de Haydn et Mozart, pourvu que l'on m'accorde que le thème final de cet air: *Quand l'amour m'entraîne*, n'a plus aucun rapport avec le style de Mozart et d'Haydn. J'admets bien que le début du duo entre Vasco et Sélika: *En vain leur impuissante rage*, est fort heureux pourvu qu'on reconnaisse que le mouvement *six-huit*: *Combien tu m'es chère!* est trivial par son allure mélodique, trivial par son unisson, trivial encore par sa vocalise toujours à l'unisson. Quant au finale, il est beau d'un bout à l'autre quoique d'une allure un peu lente et embarrassée; on y remarque de riches effets d'orchestre, une belle et touchante phrase d'Inès: *Nous nous quittons à tout jamais*, et le septuor qui se termine par le chant en *si* naturel majeur que nous avons vu figurer comme second motif dans l'introduction instrumentale du premier acte. Ce chant se déroule ici sur les grands accords des harpes, le trémolo des violons à l'aigu et les accents graves des clarinettes. Rien de plus pathétique et de plus attendrissant que les adieux d'Inès à Vasco.

Je passerais volontiers sous silence le troisième acte, l'acte du navire, si je n'étais le premier à demander grâce pour deux ou trois morceaux véritablement hors ligne: l'introduction instrumentale, excellent morceau de musique imitative, le chœur de femmes si gracieux et si distingué: *Le rapide et léger navire*, la belle prière: *O grand saint Dominique!* grande inspiration digne des belles pages du troisième acte des *Huguenots*, et où l'oreille croit avoir la perception de deux tonalités distinctes planant sur un double chœur d'hommes et de femmes; j'y ajouterais, à cause de son caractère pittoresque et sauvage, le chœur des Indiens faisant irruption dans le vaisseau où ils reconnaissent leur reine dans la personne de Sélika. Mais, réellement, malgré un certain nombre de beautés de détail, le quatuor et le chœur de réveil des matelots: *Debout!* la ballade d'Adamastor // 453 // de Nélusko, précédée de son malencontreux *tra la la*, avec son triple rire sardonique fort peu musical, terminée par son *deux-quatre* sautillant et son trait en triolets en guise de refrain à boire; mais la longue phrase d'une intonation si difficile, d'une modulation si aride et si peu mélodique, par laquelle le même Nélusko, qui s'est emparé du gouvernement du navire, commande de tourner au nord pour perdre l'équipage sur des récifs et le livrer aux hommes de sa couleur; mais le duo entre don Pedro et Vasco, — Vasco qui, sur une frêle embarcation, a suivi le navire pour le sauver, tandis que don Pedro, qui s'est confié au traître Nélusko, accuse Vasco de trahison et veut le faire périr; — ce duo, dis-je, qui débute en allemand, et en très-bon allemand, avec des dessins d'orchestre fort intéressants, et finit en italien, et en très-mauvais italien, *desinit in piscem*; mais la tempête, mais l'affreux bacchanal qui la suit, franchement, tout cela est bon à mettre au cabinet. On dirait par moments que l'oreille du maître est dépourvue du sens euphonique. Il n'est pas d'accords durs, de séries de sons rocailleux dont il n'attriste l'ouïe. Cela lui arrive lorsqu'il veut peindre les accidents physiques, les aspects de la

nature, comme dans cette lourde et fastidieuse ouverture du *Pardon de Ploërmel* qu'on n'a pas craint de comparer si grotesquement à la *Symphonie pastorale*.

Voyez pourtant le sort de cette *Africaine*, qui renferme d'ailleurs de grandes beautés! Il n'est pas douteux que si Meyerbeer eût assez vécu pour présider aux études et aux répétitions de son opéra, une grande partie des défauts que nous avons relevés eussent disparu, et que ce troisième acte, en particulier, qui a offert les plus grandes difficultés de mise en scène et qui est loin d'être le plus satisfaisant, aurait présenté un tout autre aspect. Il n'y a qu'à se rappeler la complète transformation que le quatrième acte des *Huguenots* subit tout à coup aux dernières répétitions par le fait d'heureux remaniements et de refontes considérables de la part de l'auteur. Eh bien! cette même *Africaine*, que l'auteur s'est obstiné à garder pendant quinze ou dix-huit années en portefeuille, qu'il a si souvent retouchée, qu'il a criblée de ratures et de variantes, se refusant à la produire, soit parce que, sans s'avouer mécontent du libretto, il s'en méfiait instinctivement, soit parce que l'ouvrage remontant à peu près à l'époque des *Huguenots*, il craignait la comparaison qu'on n'eût pas manqué de faire entre les deux, soit enfin qu'il désespérât de rencontrer le phénix des ténors et la perle des soprani qu'il rêvait, eh bien! cette même *Africaine*, non seulement il ne songeait pas à la purger d'une foule de lieux communs grossiers, de formules italianisées, mais il oubliait encore que ce qu'il y avait de pire, pour cette œuvre de sa prédilection et de ses sollicitudes, c'était qu'il s'exposât à ne pas la monter lui-même!

Qu'en est-il résulté? C'est que *l'Africaine*, telle que nous la voyons, malgré ses beautés, contient une foule de choses parasites, vieilles et surannées. Ce n'est pas que ces choses, produites quinze ans plus tôt, eussent // 454 // brillé par leur jeunesse et leur fraîcheur. Non, il faut se faire une autre idée des productions de l'art. Ce qui est resté jeune dans les ouvrages des maîtres, a toujours été jeune; ce qui est vieux a toujours été vieux. Mais au moins ces choses eussent-elles passé alors à la faveur de combinaisons nouvelles, de ces combinaisons qui ont fait passer tant d'endroits faibles dans *Robert* et dans *les Huguenots*. Aujourd'hui ces mêmes combinaisons n'ont plus le mérite de la nouveauté. Elles font partie du domaine commun. Les rides du style de *l'Africaine* se montrent d'autant plus à nu qu'elles n'ont plus rien qui les dissimule.

Le quatrième acte peut se résumer dans ces paroles de Sélika à Vasco:

...Permetts-moi de te sauver encor,
Tu m'oublieras après.

Nous voici dans les belles contrées rêvées par Vasco et qui sont sous la domination de Sélika. Vasco s'extasie devant ces merveilles. Mais si la température est clémente, les habitants ne le sont pas. Les lois du pays les obligent à faire périr tout étranger qui vient les visiter, alors même que comme Vasco, il se livre à tout l'excès de son enthousiasme. Vasco va mourir, puisqu'il est étranger. Sélika n'a d'autre moyen de le sauver que

de déclarer qu'il est son époux; elle exerce une telle fascination sur Nélusko qu'elle le contraint à attester par serment un mariage de pure invention. Aussitôt le grand prêtre ratifie l'union de Vasco et Sélika selon le rite de Brahma, de Vichnou et de Shiva, et leur fait boire le philtre enchanté. Sous l'action de ce breuvage, Vasco éprouve un sentiment inconnu pour Sélika. Mais le charme est de courte durée. A la voix d'Inès, il revient à lui-même, et à son premier, à son seul amour. Ainsi se vérifie cette parole de Sélika: *Tu m'oublieras après.*

C'est dans cet acte que le maître a rencontré les inspirations les plus hautes, les images les plus poétiques, les accents les plus tendre et les plus passionnés. Ici, presque rien de factice et d'emprunté. Le style est à peu près pur de tout alliage. Meyerbeer n'arrive que graduellement à des beautés de cet ordre. Il ne part pas du premier bond, comme un coursier ardent et généreux; il entre péniblement dans son sujet; il a besoin de s'exciter, de s'échauffer peu à peu; il essaye ses forces; il parcourt brillamment un certain espace, puis le souffle lui manque. Enfin, sûr de lui-même, il prend son élan et franchit la carrière d'une seule haleine. La carrière, c'est le cinquième acte de *Robert*; c'est le troisième et surtout le quatrième des *Huguenots*; c'est aussi le quatrième de *l'Africaine*.

Cet acte s'ouvre par la «marche indienne,» un très-beau ballet, où tout est à admirer: le motif en *ré* mineur d'un caractère étrange et sauvage, le chant des instruments de cuivre, en *ré* majeur, d'une harmonie si pure et si bien fondue, auquel répond un trait de violon d'une grâce et d'une élégance // 455 // exquise; le motif en *la*, celui en *si* bémol et le crescendo final si grandiose et si pompeux.

J'énumérerai ensuite le beau chœur du serment: *Nous jurons par Brahma*, qu'on dirait accompagné par les jeux de fonds de l'orgue; l'air que chante Vasco au moment où ses yeux sont éblouis à l'aspect de ce monde merveilleux qu'il a découvert: calme et rayonnante mélodie sur laquelle voltigent les légères batteries des flûtes et les tenues des violons à l'aigu; puis les cris de mort proférés par les Indiens à la vue de l'étranger:

Astre qui sur nous t'élèves brûlant,
Tu demandes à nos glaives du sang.

On peut concevoir, même dans un opéra, des vers meilleurs que ceux-ci. Ils n'en sont pas moins, revêtus de la musique, d'un effet terrible, et chaque syllabe frappe comme un coup de hache. Par une prolongation de la période et un agrandissement du rythme, celui-ci:

Que l'écho vengeur répète la mort.

est encore plus féroce. Nous avons retrouvé l'énergie atroce du quatrième acte des *Huguenots*. Que de beautés se succèdent! Le chant en *sol* bémol mineur de Vasco: *Ah! pitié pour ma mémoire*, qu'on dirait emprunté à Mozart; la scène où Sélika déclare que Vasco est son époux; la cavatine de Nélusko: *L'avoir tant adorée!* le passage plein de trouble et d'agitation où il se fait violent pour attester par serment que Vasco est en effet l'époux de

Sélika, et qui offre un si beau contraste avec les interjections du chœur. Ici je m'arrête pour signaler la seule page que je voudrais pouvoir effacer dans ce bel acte, la strette d'une expression fautive et déclamatoire: *Ecrase-moi, tonnerre!* Mais qu'elle est grande, qu'elle est imposante la scène de l'invocation à Brahma, à Vichnou et à Shiva, lorsque le grand prêtre fait boire aux époux le philtre merveilleux! Les larges sonorités des cuivres, les réponses des voix se combinent avec les gammes descendantes des basses et les tenues des violons pour produire un de ces grands effets d'ensemble où la science musicale le dispute à la hauteur de la pensée. Rarement Meyerbeer a donné l'exemple d'une pareille élévation. Son génie est bien plus dramatique que contemplatif. Puis, c'est l'adorable duo d'amour de Vasco et de Sélika, divine expression de délire, d'extase et d'oubli qui échappe à l'analyse; dans lequel pourtant il faut regretter l'emploi du procédé de l'unisson, déjà relevé dans un duo précédent, que nous relèverons dans le duo suivant, procédé mis en usage par ces compositeurs qui confondent l'expression avec la plus grande intensité matérielle du son. Enfin, pour conclusion de l'acte, le retour du ballet, et ce chœur de danse que vient traverser le lointain re- // 456 // -frain [refrain] du chant favori d'Inès pour rappeler Vasco à lui-même et l'arracher à son ivresse momentanée.

Peu de mots nous suffiront pour ce que nous avons à dire du cinquième acte. Comme Didon, Sélika, abandonnée par Vasco, veut mourir. Didon meurt sur le bûcher, Sélika mourra sous le mancenillier. Mais, avant de mourir, elle se rencontre avec sa rivale, avec Inès. Sélika est reine, elle peut se venger d'Inès et la faire périr. Mais à quoi bon? En quoi Inès est-elle coupable? Si Sélika a trouvé un époux en Vasco sans trouver un amant, Inès n'a-t-elle pas perdu son amant devenu l'époux de Sélika? Toutes les deux implorant la mort. Sélika dit: Je mourrai! Inès dit à Sélika: Frappez-moi! Dans ce duo, les deux femmes luttent de passion, de sacrifice, de générosité, de regrets, de désespoir; duo très-bien posé, partagé en plusieurs mouvements, crescendo bien ménagé et bien conduit. Remarquez la phrase de Sélika: *Et pourtant il t'aime toujours!* qui revient comme un refrain douloureux; et celle d'Inès: *Délivrez-la de ses tourments,* qu'on dirait empruntée à Gluck. Sélika a pris sa résolution. Elle fait partir Inès et Vasco sur un vaisseau qu'on voit à l'horizon. La voilà sous le mancenillier. Aussitôt l'orchestre entonne, comme un chant funèbre, cette grande phrase de dix-sept mesures qui fascine l'auditoire. Cette phrase a de l'ampleur et du nombre, mais elle n'est remarquable ni par son élégance, ni par sa nouveauté; elle est au contraire d'un tour commun. Je rends grâce pour mon compte à cette phrase qui, pour celui qui l'écoute attentivement ou qui la lit sur la partition, met en relief un des défauts principaux que je reproche à Meyerbeer: la formule banale jointe à une certaine solennité de la période. A quoi donc tient l'effet que cette phrase produit? Tout simplement à une combinaison de sonorité, à la force de l'unisson, à ce que la mélodie se présente nue, dépourvue d'harmonie et d'accompagnement, et surtout à la manière dont elle est rendue par ce merveilleux orchestre. Elle est attaquée par tous les violons, les altos et les violoncelles, c'est-à-dire par quarante-deux archets renforcés de quatre bassons et deux clarinettes qui l'exécutent comme un seul virtuose.

Suit un très-beau récitatif, entremêlé de détails d'orchestre très-curieux, très-intéressants et très-poétiques. Toutefois, on désirerait plus de mélancolie et de tristesse dans les adieux de Sélika à la vie, à son bien-aimé. Elle exhale un dernier soupir dans un motif de valse, il faut bien le dire, une vraie valse allemande, fort gracieuse, et qui, prise sur un mouvement plus lent, pourrait parfaitement être valsée. Ce motif se mêle aux harmonies d'un chœur d'esprits invisibles. Nélusko, après avoir expédié Vasco et Inès pour l'ancien monde, vient expirer auprès de sa «chère ingrate,» sans avoir pu savourer le plaisir de la vengeance et sans avoir su se faire aimer.

J'ai dit les grandes et nombreuses beautés qu'il faut admirer dans *l'Africaine*, et je n'ai pas dissimulé non plus les défauts qui la déparent. J'ai dit pourquoi ces défauts sont plus saillants aujourd'hui qu'ils n'eussent semble // 457 // l'être à l'époque où *l'Africaine* a été écrite, et, je le répète, il est mille fois regrettable que cette partition ait été privée des dernières améliorations que la main de l'auteur n'eût pas manqué d'introduire dans le travail décisif des répétitions.

Oui, il n'est que trop vrai, à l'exception du quatrième acte presque en entier, d'une grande partie du cinquième, des beaux endroits du premier, du second et même du troisième, où l'inspiration s'empare du musicien et l'emporte dans les régions supérieures de l'art, le style de *l'Africaine* est trop souvent inégal, décousu; il manque d'unité, de suite; il n'a pas cette contexture ferme, franche, nette, unie, arrêtée, qui fait que l'on dit: c'est Beethoven, c'est Weber, c'est Rossini! C'est un style bariolé, amalgamé, composé d'éléments divers, de lambeaux tant bien que mal assortis, appartenant aux écoles les plus diverses, les plus opposées. L'oreille est à chaque instant surprise et dépaycée par des combinaisons scientifiques, des modulations arides et pénibles, des contours rocailleux, des formules italiennes banales et boursouflées, lesquelles se glissent dans les meilleurs morceaux. *Assuitur pannus*. C'est une marqueterie perpétuelle, et que de réminiscences! A chaque instant on retrouve un trait, une formule de *Robert*, des *Huguenots*, de *l'Étoile du Nord*.

Quelle place assignerons-nous à *l'Africaine* parmi les ouvrages du maître? Je rangerais volontiers ces ouvrages dans l'ordre suivant: en première ligne, *les Huguenots*. Rien, dans les œuvres de notre musicien, n'égale, — je ne dirai pas la perfection: la perfection, remarquez bien, est le caractère calme et rayonnant des œuvres d'une époque à laquelle Meyerbeer n'appartient plus, — mais je dirai qu'aucun n'égale la beauté, la sublimité du quatrième acte des *Huguenots*. Cet acte est sorti en bloc et tout armé du cerveau puissant de son auteur. On ne saurait imaginer des couleurs plus fortes et plus sombres, un enthousiasme de fanatisme plus grand, une peinture plus effrayante des fureurs d'une foule en délire, un amour plus exalté et plus passionné. Après *les Huguenots*, *Robert*, à cause de la beauté de son cinquième acte, des naïves et pures cantilènes du rôle d'Alice, qui est toute une création, des gracieux airs de danse, de la double scène de l'évocation des nonnes, au troisième acte, l'une vocale, l'autre instrumentale; après *Robert*, *l'Africaine*, puis *le Prophète*, puis *l'Étoile du*

Nord et le Pardon de Ploërmel. Ces trois ouvrages, malgré des beautés réelles, signalent trois degrés dans la période décroissante du maître.

En jetant un coup d'œil d'ensemble sur la carrière de Meyerbeer, nous y avons distingué trois époques: celle où, sortant des bancs de l'école, la tête bourrée de contre-point et de formules scolastiques, il s'essaye dans le style purement allemand, celui que son vieux maître lui avait sans doute recommandé comme l'arche sainte sur laquelle il fallait se garder de porter une main profane.

La seconde époque est celle de l'imitation italienne, où, une certaine sou- // 458 // -plesse [souplesse] de jeunesse aidant, il dépose son lourd bagage scientifique pour se plier aux allures rossiniennes, et accepte, sans vergogne, hélas! les succès qui lui viennent sous cette forme, quelle que soit la facilité avec laquelle il les obtient.

Dans la troisième époque, enfin, jugeant que la pure forme italienne a fait son temps, il rêve, non pas une fusion des deux inspirations italienne et allemande, où il se fût pénétré de l'une et de l'autre sans cesser d'être lui-même, mais une alliance entre les deux systèmes, entre la mélodie extérieure de l'un, et l'harmonie, l'instrumentation, le pittoresque, le fantastique de l'autre; un amalgame, pour ainsi parler, de Rossini et de Weber, le tout encadré dans les lignes claires, nettes, arrêtées de la forme française.

Alors Meyerbeer se fait français, il se naturalise notre compatriote par la langue, par l'esprit, par les habitudes, par des manières empreintes de bienveillance et d'urbanité, par une aptitude à converser avec finesse, réserve et discrétion; étudiant les goûts du public, n'en dédaignant aucun et cherchant par quels moyens, par quelles combinaisons de son art il pourra arriver à les satisfaire tous, à plaire à tous les niveaux, à s'introduire, pour ainsi dire, à tous les étages. Redevenu allemand par les côtés qui peuvent agir sur les hommes d'une éducation musicale distinguée, il reste italien par les côtés qui peuvent sympathiser avec les tendances vulgaires de la foule. Je dis qu'il se fit français, trop peut-être, comme au sortir de l'école de l'abbé Vogler il se fit trop allemand, comme en Italie il s'était fait trop italien. Sa facilité merveilleuse pour les langues lui vint en aide dans ces diverses transformations, et, en dernier résultat, lui a rendu un mauvais service. Trop allemand, trop italien, trop français, son style définitif pêche par l'excès de ces trois choses. Hors certains moments de vraie inspiration, où sa pensée s'élève, où sa forme s'épure, son talent portera toujours la marque indélébile de sa double origine, et son nom et sa signature seront DOUBLES. Voyez Rossini: il s'appelle *Gioacchino Rossini*; voyez Weber: il s'appelle Karl Marie de Weber; voyez Beethoven: il s'appelle Ludwig van Beethoven; voyez Mozart: il s'appelle Wolfgang-Gottlieb Mozart. Meyerbeer s'appelle Giacomo Meyerbeer. Un prénom, tout ce qu'il y a de plus italien! un nom, tout ce qu'il y a de plus allemand!

Ne demandez pas à Meyerbeer, en fait d'art, une doctrine une, fixe, immuable. Toute son habileté consiste à étudier le mouvement et la

direction des idées selon le temps, les pays, la mode même, comme le pilote observe les vents; et il adapte son esthétique au point de vue nouveau.

La raison de ces diverses transformations est beaucoup moins, chez Meyerbeer, le développement successif, graduel et naturel des facultés de l'artiste, qu'un calcul de l'esprit; et la raison de ce calcul de l'esprit est, il faut bien le dire, il en est temps enfin! une soif de succès insatiable, ardente; une fièvre de succès, du succès instantané, immédiat, du succès égoïste. Il lui fallait le succès à tout prix. Tout a été sacrifié à ce but qu'il fallait atteindre par tous // 459 // les moyens possibles. C'est pour le succès qu'après avoir échoué dans le style allemand, il revêt les formes du style italien; et le succès qu'il veut, ce n'est pas le succès préparé, élaboré, travaillé de longue main; ce succès qui jette son faux prisme sur l'œuvre, qui interpose son verre grossissant entre l'œuvre et le public; ce succès qui, en exagérant le mérite de cette œuvre, jette par cela même de la défaveur sur les œuvres des autres, qui ont le malheur de coudoyer la sienne. Meyerbeer a eu l'art de faire envisager les œuvres des autres par le petit bout de la lunette et de réserver le gros bout pour les siennes. Jamais homme n'a *pratiqué* la théorie du succès avec cette supériorité. Jamais homme n'a eu cet art de peser sur son siècle de tout le poids d'une grande renommée, d'une haute position et d'une immense fortune. Et Weber l'a bien dit, au moment où son condisciple transfuge était le plus enivré de ses triomphes italiens: «O MAUDITE ENVIE DE RÉUSSIR!»

Il voulait le succès, et désormais tout s'explique dans cette vie si circonspecte, si étudiée, si complexe, comme son talent. Ce besoin d'entretenir sans cesse le monde de lui-même lui imposait un rôle, un rôle qu'il a joué jusqu'au bout avec une intrépide et inquiète persistance, et lui commandait de prendre un masque, autant de masques qu'il avait d'individus à fréquenter. C'est que chacun de ces individus était un moyen, un instrument de son succès, un instrument qu'il pouvait manier, faire mouvoir, dans une mesure quelconque, en temps et lieu.

Il a voulu la gloire, non pas seulement la gloire qui rayonne clame et sereine sur un tombeau, mais la gloire actuelle; il a voulu en jouir, l'absorber tout entière de son vivant. Les lauriers de Weber en Allemagne, de Rossini en France et en Italie l'empêchaient de dormir, et il n'a eu de repos, si jamais il en a eu, qu'il n'ait pris dans l'opinion, par son habileté, par son savoir-faire, par les immenses ressources qu'il avait à sa disposition, une place beaucoup plus large que celle à laquelle il avait droit. Certes, pour en venir là, il faut du talent, un grand talent; mais les moyens qu'en dehors du talent on met en œuvre aident beaucoup aussi. Des critiques, des écrivains affectent de mettre Meyerbeer sur la ligne de Mozart, de Gluck, de Beethoven, de Weber, de Rossini; ils ont leurs raisons pour parler ainsi, et le peuple les croit. Mais ceux qui sont nourris de la substance de ces maîtres, de cette moelle musicale, ne le diront jamais.

Nous demanderons-nous quelle était sa conviction en fait d'art? Mais comment supposer des convictions chez celui qui, par certains côtés

de son talent, sait bien qu'il s'est fait le corrupteur du goût? qui s'est cherché lui-même uniquement dans son art, et non pas le beau, le vrai, ce quelque chose qui émane de Dieu, et auquel le vrai artiste est prêt à se sacrifier?

Meyerbeer ne s'est jamais dit: Je veux m'approcher toujours davantage du vrai et du beau; je veux faire telle œuvre pour l'art, non pour plaire au public, mais pour me plaire à moi-même, pour réaliser, s'il est possible, // 460 // l'idée que je conçois de ce vrai et de ce beau pur. Il n'a jamais perdu de vue le public, et les diverses classes du public. — Toi, tu aimes l'instrumentation allemande, colorée, pittoresque; en voilà! Toi, tu veux du fantastique, je vais t'en donner! Toi, tu te plais aux roulades et aux facéties italiennes, sois satisfaits! Toi, tu regrettes les petites minauderies de l'opéra-comique, je vais te servir à souhait! Voilà ce qu'il s'est dit. Il a une volonté, une volonté forte et qui plie tout sans elle, mais qui n'est autre chose que la volonté de la domination exclusive de son *moi*. Il ne s'est pas dit: Je veux arriver au beau, même au prix des succès; mais: je veux arriver au succès, même au prix du beau.

Ne demandez pas à un pareil artiste d'écrire un chef-d'œuvre d'un bout à l'autre, un de ces opéras où il n'y a rien à dire, où tout est à admirer comme *les Noces de Figaro* [*Le nozze di Figaro*], *la Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*], *Don Juan* [*Don Giovanni*] (à l'exception de quelques mesures de la fin de l'air d'Elvire, écrites de complaisance pour une cantatrice), comme *Il Matrimonio*, *le Barbier* [*Il barbiere*], *le Freyschutz* [*Der Freischütz*], *Oberon*, *Fidelio*. Partout on sent le travail, un travail habile, subtil, parfois admirable; mais jamais, même dans les plus belles pages, on ne trouve ce je ne sais quoi d'achevé qui fait vivre les œuvres. Nous savons maintenant pourquoi Meyerbeer est plein d'inégalités. D'ailleurs, il n'est pas doué d'une nature musicale de premier ordre; il n'a pas en lui ce foyer divin, cette source généreuse et féconde d'où la mélodie découle d'elle-même, sans effort, comme chez Mozart, chez Beethoven et chez Rossini, les trois grands mélodistes. Tout ce qui sort de son creuset n'est pas de pur or. Et comme il est averti par une conscience secrète de l'insuffisance du fonds, il n'est pas de subterfuges, de ruses, de roueries, auxquels son talent n'ait recours pour tromper les autres et se tromper lui-même; talent du reste timide, craintif, ne se hasardant qu'à coup sûr, ne se risquant jamais, et n'osant oser que lorsque tout est préparé pour le succès.

Pour ce qui est de sa musique symphonique, n'en parlons pas, quelque prétention qu'il y ait eu, quelque entente qu'il ait eu des effets et des sonorités de l'orchestre. Ah! c'est que, pour la symphonie, il faut un musicien *sui generis*, je veux dire un musicien qui tire tout de son propre fonds.

On m'a demandé la vérité sur Meyerbeer, du moins ce que je crois être la vérité. Je l'ai dite, comme on la dit d'ailleurs tout bas; comme on l'a toujours dite tout bas. Le moment est venu de la dire tout haut. Ce n'est pas que j'aie la sottise prétention de ne pas me tromper. Je demande seulement que chacun, quelle que soit son opinion, l'exprime avec la même franchise. On m'accusera d'être très-sévère à l'égard de Meyerbeer.

LE CORRESPONDANT, 25 juin 1865, pp. 444–460.

Je crois avoir parlé de lui comme on en parlera avant un an, avant six mois peut-être. Jusqu'ici, il est vrai, on n'avait pas parlé de l'auteur de *l'Africaine* avec cette liberté qu'on me laisse aujourd'hui pour la première fois et dont je profite. Quand un artiste a cherché des adulateurs durant sa vie, il mérite de trouver des juges après sa mort.

LE CORRESPONDANT, 25 juin 1865, pp. 444–460.

Journal Title:	LE CORRESPONDANT
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	dimanche
Calendar Date:	25 JUIN 1865
Printed Date Correct:	Yes
Volume:	LXV de la collection (nouvelle série – tome XXIX)
Series:	
Pagination:	444 à 460
Issue:	2
Title of Article:	LA VÉRITÉ SUR MEYERBEER À PROPOS DE <i>L'AFRICAINNE</i>
Subtitle of Article:	None
Signature:	JOSEPH D'ORTIGUE.
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Internal main text
Cross-reference:	None