

Ce fut dans les divers séjours faits à Paris, entre le *Crociato* aux Italiens et *Robert* à l'Opéra, que Meyerbeer mit peu à peu fin à ses tâtonnemens, acquit la conscience de ses forces, et trouva sa voie. L'auteur de cet article l'a connu à cette époque. Parmi les habitués des séances de quatuors de Baillot, Vidal, Norblin et Urhan, qui avaient lieu dans la salle de la maison du cardinal Fesch, rue Saint-Lazare, un jeune homme se faisait remarquer par son assiduité, par sa physionomie méditative et pénétrante, son exquise politesse et ses manières à la fois séduisantes et réservées, par l'attention qu'il prêtait aux chefs-d'œuvre de Haydn, de Mozart, de Beethoven, à l'exécution des quatre virtuoses et notamment du violon principal, à l'attitude même du public qui écoutait. C'était l'auteur du *Crociato*. Il observait tout, étudiait tout, s'intéressait à tout. Il s'était déjà naturalisé Français par la langue, les habitudes, par son commerce empreint de bienveillance et d'urbanité, par sa conversation fine, défiée, discrète, façonnée aux surprises, aux nuances du langage des salons, qu'il maniait avec cette grâce souple et circonspecte à laquelle il savait mêler un léger accent de naïveté germanique. En un mot, c'était déjà l'homme dont un de nos habiles confrères, M. A. de Gasperini, nous a tracé ces jours derniers un portrait si vrai, si vivant, d'un pinceau si sûr et si spirituellement délicat.

Il n'y a pas jusqu'à l'interruption causée par le mariage du compositeur, qui eut lieu en 1827, et bientôt après, par la perte de deux enfans, qui ne fût favorable au travail qui s'opérait alors dans ses facultés. La joie, la douleur, tout est enseignement à l'artiste; et l'art n'étant autre chose que l'expression supérieure de la vie supérieure de l'homme, de cette vie qui met en jeu ses plus nobles facultés, il s'ensuit que tout ce qui donne un choc, un ébranlement profond à la vie produit une lumière qui rejaillit sur l'art et le guide dans la route du vrai.

Il paraît certain que Meyerbeer avait écrit *Robert-le-Diable* pour le théâtre de l'Opéra-Comique, et un biographe habituellement bien informé, M. Arthur Pougin, assure que les rôles de Robert et de Bertram étaient destinés à Ponchard et à Huet, et ceux d'Alice et d'Isabelle à M^{mes} Boulanger et Rigaud. Quoi qu'il en soit, l'opéra de *Robert-le-Diable*, tel que nous le connaissons, fut reçu à l'Académie royale de Musique en 1830, sous l'administration de M. Lubbert et représenté sous celle de M. Véron, en novembre 1831.

Robert produisit d'abord un effet d'étonnement plus que d'admiration. La nouveauté du spectacle, l'éblouissement de la mise en scène, la variété des formes musicales, la surprise des contrastes, certaines combinaisons de sonorités auxquelles l'oreille était loin d'être faite, ne permirent d'apprécier qu'à la longue les beautés répandues dans les troisième et cinquième actes, et dans les trois autres aussi, quoiqu'à un degré moindre. Le succès néanmoins fut éclatant. Mais le mérite du musicien fut vivement disputé et contesté. J'ai assisté aux quatre ou cinq premières représentations de tous les ouvrages donnés à Paris par Meyerbeer, et je puis affirmer que je n'ai jamais rien vu de pareil au conflit d'opinions, à la mêlée de sentimens contradictoires que présenta pendant plusieurs jours le foyer du théâtre, où les habitués, les critiques les plus

accoutumés à rencontrer dans les mêmes jugemens, étaient tout étonnés de ne plus s'entendre.

A cette première soirée, je me trouvais à l'orchestre, à côté d'un jeune compositeur-pianiste des plus distingués, aujourd'hui, sans contredit, un des plus grands musiciens de l'Allemagne. Son opinion était loin d'être favorable à la musique. Il en a changé à coup sûr; mais il n'hésita pas à me jeter à la face cette prédiction: *Cela n'ira pas à dix représentations!* Mendelssohn, l'ami du musicien dont je viens de parler, n'a guère été dans ses *Lettres*, qui sont aujourd'hui, grâce à M. Rolland, entre les mains de tout le monde, plus juste envers *Robert*. Rarement les compositeurs, même les plus sincères, sont-ils équitables pour leurs contemporains, et si l'abbé Vogler n'eût été autre chose, comme l'appelait Mozart, qu'un «farceur musical», j'en demande pardon pour Mozart. Vogler n'eût pas été digne de former des élèves tels que Meyerbeer et Weber. — A la deuxième ou à la troisième soirée, le frère du compositeur, l'auteur du *Paria*, Michel Beer, dont j'ai déjà parlé, et moi, occupions, à l'orchestre, deux salles voisines, ayant, devant et derrière nous, deux académiciens: l'un mort aujourd'hui, l'autre, Dieu merci, vivant et très vivant, préluant à son immortalité par une verte et vigoureuse vieillesse. Il n'y a aucun inconvénient à dire que l'académicien mort était M. de Jouy. Il trouvait la musique superbe, mais le poème détestable. Son confrère, au rebours, trouvait la musique exécration et le poème délicieux. L'académicien Tant-Mieux connaissait Michel Beer; mais son confrère Tant-Pis ne savait pas qui il était. Les deux immortels se prirent de querelle, et les traits acérés qu'ils se lançaient, se croisaient sur nos têtes et nous sifflaient aux oreilles. Ce petit coin de l'orchestre où se livrait l'escarmouche jouit ce soir-là d'un double spectacle, d'une petite pièce dans la grande, et la petite n'était pas la moins divertissante.

Il me vient à l'instant une autre anecdote de M. de Jouy, que j'aurai, j'espère, l'occasion de placer plus loin.

Mon ami et compatriote, M. Amédée Pichot, qui m'avait demandé, pour la *Revue de Paris*, qu'il dirigeait alors, une étude sur *Robert-le-Diable*, à laquelle je rattachai la biographie du maître, est là pour attester les tempêtes que je soulevai en disant que Meyerbeer était un homme de génie, ou, du moins, qu'il y avait du génie dans certaines parties de son ouvrage. Ce mot de *génie*, je crois pouvoir l'assurer, personne n'avait osé le prononcer avant moi, du moins dans un article «sérieux.» J'ai donc raison de dire que le succès de *Robert* donna lieu dès l'origine à de vives contestations. Mais les premières hésitations passées, ce succès prit comme une traînée de poudre en Europe et dans le monde entier.

Un an à peine écoulé après la première représentation, le grand compositeur, qui n'avait pas oublié l'article de la *Revue de Paris*, nous mandait de Bade les détails suivans:

«*Robert le Diable* fait son tour d'Allemagne avec le plus grand bonheur jusqu'à présent. Vous connaissez probablement déjà tout le succès qu'il a obtenu cet été à Berlin et qui a valu à son auteur la

nomination de maître de chapelle du roi de Prusse. Depuis un mois, on donne cet ouvrage à Hambourg avec un véritable succès de vogue qui augmente à chaque représentation. On écrit que l'exécution musicale a été très remarquable. Parmi les chanteurs, on cite surtout M^{me} Walker et M. Albert (noms peu connus jusqu'à présent dans l'Allemagne musicale), qui ont produit un véritable enthousiasme dans les rôles d'Alice et de Robert. Les théâtres d'Aix la Chapelle et de Cologne ont aussi tenté la représentation de *Robert le Diable*, quoique leurs moyens soient insuffisants pour aborder un ouvrage aussi difficile et aussi compliqué. Cependant, là aussi, le succès a couronné l'entreprise. Mais la plus rude épreuve que l'on puisse faire subir à une œuvre dramatique, *Robert-le-Diable* vient de la subir à Francfort. On y a exécuté, pour la première fête de Noël, l'ouvrage complet, y compris les récitatifs et la musique des airs de danse, en forme de concert. Mais, même sous une forme aussi anti-dramatique, la musique a obtenu un grand succès.

»Je vous communique ces nouvelles, mon cher monsieur, parce que je connais tout l'intérêt dont vous daignez (*sic*) honorer *Robert*. Je ne serais pas fâché si vous pouviez arranger l'essence de ces nouvelles pour quelques uns des journaux de Paris avec lesquels vous êtes en relation.»

Dans *Robert*, Meyerbeer avait eu à peindre la lutte des deux principes du bien et du mal; il avait mis en présence Alice et Bertram, le ciel et l'enfer, et, comme intermédiaires, Robert et Isabelle.

Ce n'est point un ouvrage parfait que *Robert-le-Diable*. On peut y relever un certain nombre de choses banales, de choses puérides même. C'est à quoi l'on s'expose lorsqu'on veut tout peindre, lorsqu'on a une foule d'intentions que l'on veut souligner pour qu'elles n'échappent pas au public. Mais il faut admirer dans *Robert* des beautés d'un ordre très élevé, des contrastes saisissants, des situations dramatiques d'un effet irrésistible, auxquels se mêlent de fraîches et gracieuses inspirations, des tableaux variés de tons et de couleurs.

La donnée des *Huguenots*, représentés le 21 février 1836, et celle du *Prophète*, représenté treize ans après, le 10 avril 1849, offrent entre elles une grande analogie, et c'est à cause de cette analogie que je rapproche ces deux ouvrages, qui sont loin d'avoir à mes yeux la même valeur. *Robert* et *les Huguenots* signalent le point culminant de l'inspiration, ou, si l'on veut, du génie de Meyerbeer. Mais *le Prophète* et *les Huguenots* étaient propres, par leur sujet, à réveiller la fibre sensible, je veux dire celle qu'excite en Meyerbeer le tableau des guerres de religion, du fanatisme qui les produit, des actes féroces qu'elles engendrent. Je m'explique parfaitement qu'on ait dit que Meyerbeer a trouvé la musique «historique.» Il y a en lui du Tacite et du Walter Scott. Né israélite, dans un pays où les mœurs sociales tracent une ligne de démarcation entre ses coreligionnaires et les diverses sectes chrétiennes, peut-être Meyerbeer a-t-il porté dans son art quelques uns des murmures sourds que le sentiment de cette inégalité faisait gronder en lui. Voilà le drame qu'il faut à l'artiste. Jetez au milieu de ce drame religieux et social un drame individuel; allumez les feux de l'amour au milieu des feux de la guerre civile, et le musicien arrivera à des effets terribles, à des

contrastes prodigieux. Rien n'est plus beau que cette couleur funèbre répandue d'une main si vigoureuse dans les deux derniers actes des *Huguenots*. Mais cet couleurs sombres fatigueraient bien vite, si l'amour de Raoul et de Valentine ne venait faire explosion du milieu de ces scènes de massacre et de sang, et si cet amour, après avoir épuisé en une scène immortelle tout ce qu'il a d'humain, exalté par le fanatisme de la mort et l'enthousiasme religieux, ne s'exhalait en un chant séraphique, en un hymne de martyr.

Dans *le Prophète*, même fanatisme, même ivresse de sectaire, alimentés et soutenus par un désir de vengeance et personnifiés 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 la nature humaine, Jean de Leyde se trouve néanmoins aux prises avec un double amour, un amour de jeune fille et un amour bien plus dramatique, un amour qui absorbe le premier, un amour de mère. C'est cette triple position de prophète, d'amant // 2 // de fils, que ce personnage doit soutenir. Il ne faut pas moins de trois actes pour la préparer et de deux actes pour la développer dans ses complications et ses péripéties. De là, au milieu de fort belles choses, des situations trop monotones et un style trop tendu.

Une des grandes habiletés de Meyerbeer est de ne tendre au pathétique et au sublime que par intervalle, tout en ne perdant jamais de vue l'émotion dramatique finale. Partout il s'efforce de récréer l'auditeur par une variété de morceaux d'un style tempéré. Au milieu de la gradation des scènes, de l'intérêt croissant de l'action, tous les tons sont adroitement mélangés. L'auteur s'inspire non seulement des idées du temps qu'il fait revivre, mais encore il reproduit la couleur de la scène où les personnages sont placés. Personne plus que lui ne s'est nourri des traditions du moyen-âge, des époques des guerres religieuses. Ces traditions, il les poursuit partout, il les saisit dans une infinité de détails. Il tâche de les reproduire, de les faire revivre sous mille formes pittoresques, à l'aide, si je puis m'exprimer ainsi, de certains petits blocs musicaux, taillés, ciselés avec un soin extrême et une curiosité particulière. C'est ainsi qu'il parle à l'esprit avant de parler au cœur, qu'il intéresse, qu'il réveille, qu'il tient en haleine, et que, tout en fatiguant parfois, il n'ennuie jamais.

Cette patience, cette curiosité et cette minutie de détails qui distinguent les œuvres de Meyerbeer, il les portait dans les répétitions. Et il avait raison; il savait bien qu'une bonne exécution rend quelquefois supportable un ouvrage faible, et qu'une exécution mauvaise fait souvent une platitude d'un chef d'œuvre. Il n'est pas de pires calomnieurs que les mauvais exécutans, car le musicien ne peut leur donner un démenti. C'est l'infirmité de l'art musical de ne pouvoir se produire de lui-même, comme la peinture et la sculpture. On rapporte qu'à l'une des répétitions générales du *Prophète*, Meyerbeer arrêta tout à coup la masse sonore pour dire à un corniste: — Monsieur, vous avez dans votre partie une note que je n'ai point entendue. — C'est qu'elle est très mauvaise et très difficile à faire sur l'instrument, répliqua le corniste, elle sort difficilement. — Je le

sais, reprit le maître; mais elle a un timbre qui est précisément l'effet que je veux. Ainsi je vous prie de la faire.

Une autre fois il interrompt également l'orchestre, et, s'adressant à un excellent hautboïste, Verroust: — Monsieur Verroust, lui dit-il, vous avez un trille dans votre partie que je n'ai pas entendu distinctement. — Maestro, ce trille est très dur à exécuter. — Je m'en doutais bien, dit l'auteur, mais pensant que vous en étiez chargé, j'ai compté sur cet effet.

Je mentionnerai seulement à leur date *l'Etoile du Nord* et *le Pardon de Ploërmel*, représentés tous les deux à l'Opéra Comique, le premier le 16 février 1854, le second le 4 avril 1859. Il y a de très grandes beautés dans *l'Etoile du Nord*, qui fut, comme on sait, tirée en grande partie du *Camp de Silésie*, opéra en trois actes, que Meyerbeer fit jouer à Berlin en décembre 1844 pour l'inauguration du théâtre royal de cette ville, et dans lequel Jenny Lind chanta le principal rôle. Il y en a aussi dans *le Pardon de Ploërmel*, qui est une légende bretonne, dont l'action ne présente pas un grand intérêt. Mais le talent de Meyerbeer était peu propre à l'opéra comique. Il manque, je l'ai déjà dit, de légèreté, de facilité et de naturel. Au surplus, il me suffit d'avoir éclairé les grandes lignes, d'avoir ouvert les grandes perspectives de ce talent si multiple et si complexe, et capable des plus hardies tentatives. Je n'oublierai pas de mentionner, parmi les autres œuvres, la musique composée pour le drame de *Struensée*, de Michel Beer, et qui fut exécuté à Berlin en septembre 1846. Nous ne connaissons de cette œuvre que l'ouverture, dans laquelle le compositeur a déployé un rare talent de développement et d'instrumentation, mais avec un enchevêtrement de motifs et d'effets peu compatible avec la vraie inspiration.

Citons encore trois *marches aux flambeaux*, écrites à diverses époques pour des mariages princiers. Meyerbeer a composé en outre des mélodies, des cantates, des psaumes, un *Stabat*, un *Miserere*, un *Te Deum*. Il a écrit un *Pater noster* pour le journal *la Maîtrise*, et un très beau morceau pour quatre voix et solo sur des strophes de *l'Imitation de Jésus-Christ* de Corneille, qui lui fut inspiré par les cantiques du Père-Brydayne, et deux *Sanctus* (anonymes) du comtat Vennissin, que l'auteur de cet article avait publiés dans le recueil que je viens de nommer.

Entre autres œuvres inédites, Meyerbeer laisse, outre *l'Africaine*, un *Intermède* écrit pour le drame de la *Jeunesse de Gæthe*, de M. Henry Blaze de Bury, promis au directeur de l'Odéon. Cet intermède est complètement terminé. C'est là, disait Meyerbeer, que lui aussi *a dit son mot* sur *Faust*. Il laisse encore deux actes d'un opéra de *Judith*, de Scribe. Relativement à ses œuvres inédites, lesquelles doivent être en assez grand nombre, on assure que Meyerbeer a pris des dispositions assez singulières. Ces œuvres (*l'Africaine* exceptée, bien entendu) seraient enfermées sous clef dans une armoire pour être léguées à celui de ses petits fils ou arrière-petits-fils qui se ferait remarquer par d'heureuses dispositions musicales.

Je viens à la deuxième anecdote de M. de Jouy. Nous l'avons vu afficher tout d'abord une grande admiration pour la musique de *Robert* et

témoigner un grand dédain pour le poème. Le plus ardent désir de l'académicien était de fournir lui-même un poème au musicien. L'association de Jouy et de Meyerbeer lui semblait devoir enfanter un ouvrage parfait. Voilà donc Meyerbeer devenu le point de mire de M. de Jouy; le voilà accablé de sollicitations, d'obsessions de toute sorte, réduit à se cacher, à se rendre invisible. D'un côté, le maestro était bien déterminé à ne pas accepter les offres du poète, et, de l'autre, c'était une chose bien grave pour lui que de répondre par un refus formel. Mais M. de Jouy était tenace; il avait son scénario tout prêt, il ne s'agissait que de «tenir» son musicien. Or, une certaine année que Meyerbeer était à Berlin, on annonce tout à coup son arrivée à Paris. Mais quel jour arrivera-t-il? nul ne le savait, et Meyerbeer lui-même l'ignorait. Il n'était pas de ces gens qui inscrivent trois mois à l'avance dans leur agenda: *Tel jour je partirai pour tel endroit*, et qui tiennent parole. — Pour le dire en passant, le premier éditeur à Paris de Meyerbeer, M. Schlesinger, m'a affirmé avoir payé quinze jours de suite une place dans la malle poste de Calais, par conséquent une place vide, au nom de Meyerbeer, qui chaque jour remettait au lendemain, et qui ne partit que trois semaines après. — M. de Jouy montait en fiacre chaque matin et allait faire le guet à la barrière par laquelle Meyerbeer devait entrer. Il y alla trois, quatre, cinq, six jours de suite. Un beau jour pourtant, Meyerbeer parut à la barrière dans sa chaise de poste, et tandis que son domestique parlementait avec les employés de l'octroi, M. de Jouy sort de son fiacre, son libretto en main, et s'installe dans la chaise auprès du compositeur. «Hé! quel bon hasard me fait vous trouver ici? s'écria Meyerbeer. — En effet, me voilà, mon cher maître, avec mon manuscrit, et cette fois vous ne m'échapperez pas. — Mon cher monsieur de Jouy, lui dit Meyerbeer avec sa parfaite urbanité, je serais très flatté d'être le collaborateur d'un littérateur tel que vous; mais une chose m'épouvante et me fait reculer. Il vous a été donné d'attacher votre nom aux deux plus beaux chefs-d'œuvre de la scène lyrique de notre siècle, *la Vestale* et *Guillaume Tell*. Convenez qu'il y aurait bien de la présomption à moi de prétendre ajouter un troisième chef-d'œuvre aux deux premiers et de me mettre sur la ligne de Spontini et de Rossini. — Rossini! s'écria M. de Jouy. Ah! ne m'en parlez pas! Il m'a gâté *Guillaume Tell*. Et, le malheureux! je lui avais donné trois couleurs, la couleur guerrière, la couleur suisse et la couleur autrichienne. Il les a manquées toutes les trois!»

Meyerbeer garda pour lui seul cette histoire pendant de longues années. Un certain jour, il la raconta dans un dîner qu'il offrait à des artistes et à des journalistes. Au moment où il égayait ainsi ses convives, le pauvre M. de Jouy venait d'être frappé d'une attaque d'apoplexie, et il mourut peu de temps après.

En parcourant cette carrière si longue et si noblement remplie, j'ai signalé trois moments qu'il importe de remarquer: le premier, celui où Meyerbeer, simple virtuose-pianiste, essaie de combiner les formes de l'exécution de Hummel avec les formes du jeu de Clementi; le second, celui où le jeune compositeur veut combiner les formes de l'école italienne avec la richesse de l'harmonie allemande; le troisième, celui où le maître de l'âge viril prétend allier le génie italien et le génie allemand dans le

cadre français. Ces trois momens, ces trois séries de combinaisons successives jettent une vive lumière sur la nature du talent de Meyerbeer et le caractère de son œuvre. Mais l'heure d'apprécier l'un et l'autre avec calme, avec l'unique passion du beau et du vrai, n'est pas encore venue. Assurément les partitions de Meyerbeer, si consciencieusement méditées et élaborées, peuvent, sous beaucoup de rapports, être considérées comme des modèles qu'on ne saurait trop admirer et étudier. On peut toutefois se demander si l'originalité du musicien n'est pas une originalité calculée, étudiée, et à laquelle la nature a souvent moins de part que l'intelligence et la réflexion.

Mais, encore une fois, ne nous hâtons pas de nous livrer à cet examen. Nous sommes encore trop plein des émotions de la grande journée des obsèques, de cette journée où nous avons vu tout Paris, le Paris des arts, des théâtres, des lettres, accompagner silencieusement la dépouille mortelle du maître à la gare du Nord, tandis que Rossini, abandonnant en ce moment son appartement du boulevard, devant lequel le convoi devait passer, était allé exhaler sa douteur sous les ombrages du parc de Monceaux, où il écrivait un chant funèbre à quatre voix, intitulé *Requiem*, à la mémoire de son vieil ami.

Comme nous l'a dit éloquemment M. E. Ollivier, nous ne voulons aujourd'hui que «bénir d'un cœur reconnaissant et attendri les hommes inspirés qui, pendant que nous sommes aux prises avec les luttes, les difficultés, les douleurs, les amertumes de la vie, s'absorbent dans leur génie, s'élèvent par lui jusqu'aux régions sereines, où ils trouvent, pour nous les rapporter, les chants d'apaisement et de consolation.» Meyerbeer a été un de ces hommes, parce qu'il y a dans ses œuvres un génie incontestable, et le génie ne périt point. Attendons *l'Africaine*, ce *Vasco de Gama* que sa mort nous a légué, l'ouvrage dans lequel le compositeur, en nous disant son dernier mot, nous permettra de dire le nôtre sur une noble et laborieuse carrière dont la part la plus glorieuse nous appartient.

JOURNAL DES DÉBATS, 26 mai 1864, p. 1–2.

Journal Title: JOURNAL DES DÉBATS

Journal Subtitle: None

Day of Week: jeudi

Calendar Date: 26 MAI 1864

Printed Date Correct: Yes

Pagination: 1 à 2

Title of Article: GIACOMO MEYERBEER (*Voir le Numéro d'hier.*)
[Feuilleton du Journal des Débats]

Subtitle of Article: None

Signature: J. D'ORTIGUE

Pseudonym: None

Author: Joseph d'Ortigue

Layout: Front-page feuilleton

Cross-reference: Voir le *Journal des Débats*, 25 mai 1864, pp. 1–2 et 16 juin 1864, p. 2.