

LE MENEESTREL

4509. — 84^e Année. — N^o 39.

Vendredi 29 Septembre 1922.

A PROPOS DE MEYERBEER (1)

DE tous les arts, incontestablement, la musique est celui dont les principes originels modulèrent avec le moins de rapidité. Dans la succession des âges, lentement, sagement, scientifiquement, ses formules embryonnaires prirent corps peu à peu, s'assagirent, puis finalement s'imposèrent. Aujourd'hui, après avoir gravi méthodiquement, jusqu'au faite, l'escalier aux marches mélodieuses, elle trône au sommet du temple sacré, dans la plénitude de son épanouissement. Aux côtés de nos Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, Claude Debussy et tant d'autres, quelle piètre figure feraient les simples aèdes d'autrefois, Orphée, Amphion, Bathyle, Téléphane, ou même le mathématicien Pythagore, dont la musique — à n'en pas douter — fut beaucoup moins excellente que la table!

Au contraire, dès leur éclosion, la peinture, la sculpture et la poésie atteignirent la suprême perfection. Aussi leur évolution à travers les siècles reste-t-elle stationnaire. Aucun progrès ne s'y manifeste et l'on constate que le génie de nos magnifiques artistes contemporains ne domine point en robustesse celui des Apelle, Praxitèle ou Pindare. Néanmoins, s'ils ne surpassent point les antiques, ces maîtres les égalent souvent : cela contente leur ambition.

Qui d'entre eux n'envie d'être comparé à ces colosses, bien qu'il sache qu'un jour peut-être une irrespectueuse postérité l'affublera de quelque surnom grotesque et concis? Mais il sait qu'il ne faut pas s'en faire. Il est donc bien résolu d'avance à mépriser ces sarcasmes. Comme Phidias, il en fait fi et même doublement fi!

L'unique et universelle musique se divise en trois groupes distincts :

- 1^o La musique vocale;
- 2^o La musique instrumentale et concertante;
- 3^o La musique dramatique.

La première de ces trois musiques date du sixième jour de la création du monde; la deuxième, du lendemain; la troisième, du début du xvi^e siècle de notre ère.

A notre grand-papa commun, Adam, revient la gloire d'avoir inconsciemment inventé la première. Le matin de sa naissance, en parcourant, *heureux de sa solitude*, les splendeurs du Paradis terrestre, il fredonna soudain, *d'une voix encore imprécise*, quelques notes harmo-

(1) Cet article avait été conçu primitivement sous forme de conférence destinée aux Concerts historiques Padeloup; la grève de l'Opéra de 1920 empêcha sa lecture qui devait compléter la première conférence sur Meyerbeer que nous avons publiée le 22 octobre 1920.

nieuses et cadencées : la musique vocale venait de vivre.

Le soir de leur hymen, ivres de tendresses, Adam et sa jeune épouse roucoulerent un duo délicieux où se mêlaient les sons rustiques que chantaient, sous leurs doigts, deux roseaux cueillis aux sources de l'Euphrate et comme eux accouplés. *Ce fut charmant, ce fut très doux, ce fut l'aurore* de la musique instrumentale et concertante.

Moins favorisée que ses sœurs aînées, la musique dramatique, elle, n'eut pas la joie d'être engendrée par les mêmes illustres ascendants. Depuis plusieurs milliers d'années, nos ancêtres initiaux étaient à jamais rentrés au fond de l'éternel néant, lorsque la destinée voulut bien autoriser la pauvre Benjamine à paraître à son tour.

Vers la fin du xv^e siècle, à Florence, Ferrare, Venise, elle commence, en effet, à poindre timidement sous forme de *madrigali* ou *madrigaux*, sortes de longs morceaux chantés, écrits à trois, quatre, cinq, six, voire sept parties. Cyprien Rore, André Gabrielli, Monteverde, Luzzaschi, Palestrina, Galilée (le père du fameux entêté) se distinguent dans ce genre de productions qui prennent un rapide développement. « Tranchant entre le style religieux et le style mondain », elles plaisent à la foule. Agrémentées bientôt d'un fantôme d'intrigue, elles affectent alors des allures de pièces que l'on représente un peu partout, non seulement sur de petites scènes construites *ad hoc*, mais encore au milieu même des rues et des places publiques.

Au siècle suivant, à Rome, ces œuvres atteignent, sous l'égide des cardinaux Barberini, l'apogée de leur importance et de leur faste : danses, décors, fanfares, cortèges, leur donnent une ampleur formidable.

Dès lors, ces spectacles font fureur. Leur renommée survole la cime des Alpes, traverse en biais la France et monte jusqu'aux rives de la Seine aux oreilles de Mazarin. Toujours aux écoutes — du côté de l'Italie surtout — et toujours soucieux d'apporter à la reine Anne d'Autriche et au jeune Louis XIV des plaisirs inédits, le cardinal-ministre, par l'entremise de son ambassadeur, mande à Florence et à Rome l'envoi immédiat d'une troupe choisie de chanteurs renommés. Au sujet de ces musiciens, l'intendant de l'armée d'Italie reçoit, en outre, des ordres formels recommandant « que l'on profitât du retour de l'armée navale pour les amener en France, et qu'avant tout ils fussent bien traités ». C'est ainsi qu'avec un luxe inouï de mise en scène furent représentés au Petit-Bourbon, le 14 décembre 1645, la *Finta-Parza* de Saccati, puis le 2 mars 1647, au Palais-Royal, l'*Orfeo* de Luigi Rossi.

Mais le succès extraordinaire remporté par ces ouvrages italiens a troublé le sommeil paisible de l'or-

ganiste de l'église collégiale de Saint-Honoré, Robert Cambert. Dans la nuit silencieuse, son insomnie prolongée lui suggère une idée, une idée ingénieuse. Pourquoi ne tenterait-il pas de composer, sur des paroles françaises, une comédie lyrique, taillée sur le patron de celles de ses confrères transalpins?

Pour réaliser son rêve, le malheureux usa dix années de patience et de labeur. Sans aucun doute ses peines eussent été perdues si, à l'improviste, n'était venu à son aide l'orfèvre du Roy, le sieur de la Haye (*en trois mots*). Joyeux compère, ce brave homme se plaît à jouer les Mécènes. Les travaux de Cambert l'intéressent, il les suit, il les encourage si bien que, dès le commencement d'avril 1659, sur une scène spécialement agencée dans sa propriété d'Issy, il monte l'opéra de son protégé, *la Pastorale*, dont l'abbé Pierre Perrin avait versifié le poème et fort piteusement, selon son habitude.

La Pastorale grimpe aux étoiles, le public l'accueille avec transport. Dix représentations consacrent son triomphe. Des quatre points cardinaux surgissent, en foule, des spectateurs. Le Tout-Paris des Cours se mêle au Tout-Issy des campagnes. Pour entrer, on se bat; pour sortir, on s'assomme; qu'Euterpe soit bénie! Gloire à Cambert! l'opéra français est créé!

Si dans ces ouvrages divers la musique occupait une place importante, les machineries y tenaient un rôle plus capital encore. L'architecte-décorateur Torelli règne en maître. Sans vergogne il se livre à une débauche de constructions et d'anachronismes savoureux. Au cœur de la vieille Grèce classique de la *Finta-Pazza*, froidement il introduit des ours, des singes, des autruches, pour amuser le petit roi, et des épisodes de la prise de la Rochelle, pour flatter l'amour-propre de la reine.

Mais — à l'instar de Malherbe — *enfin Baptiste vint*: Baptiste, c'est *il Signor* Lulli. Sagement il situe les plans à leur valeur réelle. Désormais la musique imposera son autorité, elle conduira le drame et n'en sera plus l'accessoire. Rameau, Gluck, Mozart imitent cet exemple. Le sentier entr'ouvert par l'ex-marmiton de M^{lle} de Montpensier les charme, les attire. Chacun, avec son génie personnel et la science perfectionnée de sa technique, apporte un bloc de marbre à l'édifice dramatique qui, chaque jour, s'élève davantage. Meyerbeer, à son heure, fournit aussi le sien, moins grandiose peut-être, robuste cependant.

D'une intelligence embrumée, strictement mathématique, d'un souffle assez novateur néanmoins, Meyerbeer ébauche au théâtre un semblant de romantisme musical. Il ne sait toutefois s'affranchir des formules consacrées de l'époque. Les griffes maudites de ces damnées l'étreignent à la gorge, jamais — on le sent — il ne parviendra à se dégager de leur emprise.

Nos contemporains, avec une obstination quasi malade, s'acharnent à trainer cette école dans la boue. Et Dieu sait de quelle boue nous sommes aujourd'hui gratifiés!

C'est une injustice criante! Certes, il ne faut pas, muets de ferveur, se prosterner devant ces idoles surannées. Non. Mais nous devons regarder en arrière et songer à quelle époque elles prirent naissance. Les yeux et les oreilles de 1922 ne sont pas façonnés sur le modèle des yeux et des oreilles de 1830. Le temps en a modifié la faculté de perception. Un siècle pèse lourd sur toutes les épaules et plus encore sur un art aussi impressionnable que celui de la musique. Tels autrefois Lulli, Rameau, Gluck et Mozart, Meyerbeer apporta sa note

spéciale dans la voie évolutive. Sa part, assurément moins révolutionnaire et moins majestueuse, n'en eut pas moins une influence efficace. Tout en ricanant — parfois à l'excès — Wagner et Berlioz, à leur insu, se laissèrent impressionner fortement par la puissance dramatique de cet artiste consciencieux.

Peut-être croyez-vous que je vais commettre l'imprudence de formuler sur Meyerbeer une opinion précise dont vous feriez état. Oh! que non pas! Détrompez-vous!

Depuis longtemps je me suis tracé une ligne de conduite qui m'a toujours donné les meilleurs résultats. Elle est naïve, logique et — j'ose dire — honnête. Je laisse à mes simples impressions le soin de guider mon jugement. Je me fie à leur appréciation, laissant à mes voisins le droit de penser à leur guise. Si leur avis diffère du mien, je me garde de les traiter pour cela de malfaiteurs *ante* ou trop *post* diluviens. Imitiez cet exemple. Soyez vos propres conseillers en vous souvenant toutefois que dans l'œuvre d'un auteur tout n'atteint pas un égal degré de perfection. Rappelez-vous également que ce qui de nos jours égare la sûreté du goût, ce sont le snobisme et le parti pris. Vous ne pourrez juger sainement, si l'une de ces abominables infirmités vous possède. En art — quel qu'il soit — il faut se montrer profondément éclectique et se méfier d'aller, chaque matin, faire ses dévotions à la même petite chapelle. Fuyons les poncifs aussi bien que les pontifes. Évitions de dédaigner systématiquement celui-ci au profit de celui-là; ce qui est beau est beau et le sera toujours; qu'il date d'hier, d'aujourd'hui ou de demain. Quand nous nous risquons à parler haut, ayons au moins le courage d'être sincères.

Comme tous les hommes de génie, Meyerbeer avait son *violon d'Ingres*. Il ressemblait sur ce point à la plupart des acteurs comiques hypnotisés de folle joie lorsqu'on leur confie l'incarnation d'un personnage tragique. Doué surtout d'une nature puissante et sévère, c'était pour lui un bonheur sans égal de lancer quelque trait d'esprit musical. Mais — que ses mânes me pardonnent! — il excellait peu à manier ce javelot subtil. Les facéties de son berger Corentin, dans *le Pardon de Ploërmel*, sont lugubres; celles de Raimbaud et de Bertrand, dans *Robert*, ne valent guère mieux. Écrire de la musique bouffe fut un instant la marotte du compositeur. Je doute qu'il eût poussé la témérité jusqu'à transformer en opéra-comique *les Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas; il est certain cependant qu'il chercha à mettre en musique *l'Apprenti sorcier* de Goethe. Dans son volume sur *Meyerbeer et son temps*, Blaze de Bury confirme le fait. Il ajoute que Meyerbeer lui dit à lui-même: « Je voudrais faire cela pour la Patti et pour Nicolini et donner la pièce à Londres pendant la saison. » Mais, selon le même biographe, notre Berlinois rêva dessein mille fois plus fantasque encore. Il pensa musiquer le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre de Corneille: *Tartuffe*, dont quelques maniaques impénitents s'obstinent toujours, malgré M. Pierre Louÿs, à attribuer la paternité à Molière.

* *

Robert le Diable fut représenté pour la première fois à l'Opéra de Paris (rue Le Peletier) le lundi 21 novembre 1831. Dès le premier soir, son succès ne fit aucun doute. Toutefois, les malveillants blâmèrent vivement le compositeur d'avoir pris à sa charge tous

lès frais de mise en scène de son œuvre. Singulier reproche! Chacun n'a-t-il point le droit de dépenser à son gré ses 600.000 francs de revenu? Meyerbeer, d'ailleurs, se montra discret. Jamais, à la faveur de sa fortune, il n'entrava la carrière de ses rivaux. De 1831 à 1864 — c'est-à-dire en trente-trois ans — on ne lui monta à l'Opéra que quatre ouvrages : *Robert* (1831), *les Huguenots* (1836), *le Prophète* (1849) et enfin — après sa mort — *l'Africaine* (1865). Nous avons vu de nos jours des compositeurs cent fois plus encombrants.

A force de dénigrer par principe, on devient fatalement et stupidement injuste.

La jeune génération s'esclaffe devant l'instrumentation de Meyerbeer qu'elle trouve pesante et sans relief. Peut-être, parfois, n'a-t-elle pas tort. Mais ce n'est point un axiome... Lorsque le rusé compère voulait s'en donner la peine, il orchestrait supérieurement. Le ballet du *Prophète* le démontre : ces pages sont, en effet, un enchantement polyphonique. C'est là mon humble avis, que celui d'un grand maître corrobore. L'anecdote suivante le prouve.

Un certain soir — voici quelque trente-cinq ans — j'assistais à l'Opéra de Paris à une représentation du *Prophète*. Tout à coup, au début du ballet, vint s'asseoir à l'orchestre Camille Saint-Saëns : « Eh! quoi, lui dis-je étonné, vous ici? — Parfaitement! — Que venez-vous donc faire à ce spectacle? — Prendre une leçon! » Je certifie l'authenticité du mot. Il fut lancé d'une voix nette, sans arrière-pensée et dans un élan de réel enthousiasme.

* * *

Les fonctions que j'exerce à la Bibliothèque de l'Opéra me mêlent parfois à de singulières aventures.

Il y a quelque temps, vers les onze heures du matin, se présente à notre salle de lecture un jeune homme d'une vingtaine d'années. « Monsieur, me dit-il doucement, on annonce une série d'auditions des œuvres de Meyerbeer. Je sors à peine du collège, j'ignore exactement ce que fut ce compositeur et je désire le connaître. Voulez-vous bien m'aider en mes recherches? » Je lui fis remettre deux ouvrages de deux auteurs différents; tout heureux, mon néophyte prit place aussitôt à la table la plus proche.

Tout à coup, après la lecture de ces volumes, raide, sur le plancher, il tombe évanoui. Nous nous précipitons à son secours, et, pendant que chacun de nous s'efforce à le ranimer, vivement je jette un coup d'œil sur les livres demeurés entr'ouverts. Le premier, la *Biographie universelle des Musiciens* de Fétis disait : « Tout ce qu'il a mis (*Il, c'est Meyerbeer*) dans ses ouvrages lui appartient en propre : caractère, conduite des idées, coupe de scènes, rythmes, modulations, instrumentation, tout est de Meyerbeer et de lui seul. Que faut-il davantage pour être compté au nombre des plus grands artistes mentionnés dans l'histoire de la musique? »

Je saisis alors le second volume, le *Dictionnaire de la Musique* de feu Hugo Riemann..., et j'y trouvai ces lignes : « L'importance de Meyerbeer est toute dans ses opéras, elle disparaît avec eux. Malgré de nombreux passages dont il est impossible de nier la beauté, ces ouvrages perdent toujours de leur effet et le vide du pathos meyerbeerien ressort toujours plus criant. Le jeu de ces contrastes dynamiques dont Meyerbeer se

sert si volontiers, par pure recherche de l'effet et sans motif suffisant, la disposition trop évidente des soli et des ensembles en vue des applaudissements et des autres moyens qu'il employa pour assurer le succès ne peuvent résister à une analyse esthétique approfondie. »

Ayant lu ces deux opinions, je compris la cause subite de l'évanouissement de mon éphèbe. Le doute, l'horrible doute, l'abominable doute, avait terrassé son âme virginale!...

Antoine BANÈS,
Administrateur de la Bibliothèque,
des Archives et du Musée de l'Opéra.

LA SEMAINE DRAMATIQUE

Théâtre du Vaudeville. — *L'Avocat*, comédie en trois actes de M. BRIEUX.

Voici l'une des meilleures pièces de M. Brieux, digne d'être placée, dès maintenant, à côté de *la Robe Rouge* : même drame de conscience, mais se développant, cette fois, de l'autre côté de la barre.

Un châtelain, M. Du Coudray, a été trouvé un matin assassiné sur le bord d'une route : alcoolique, brutale, ayant de louches fréquentations, la victime suscitait peu d'intérêt; le crime fut d'abord attribué à quelque braconnier ou à quelque marinier, compagnie ordinaire de ce gentilhomme dévoyé. Mais un revolver repêché dans le canal fait rouvrir l'instruction. Reprise sur de nouvelles bases, elle aboutit à l'inculpation de M^{me} Du Coudray, la jeune femme de la victime; il n'y a que des présomptions, aucune preuve; la charge la plus grave est le silence obstiné que, tout en protestant de son innocence, M^{me} Du Coudray oppose à toutes les questions du juge d'instruction. Pour des raisons différentes, mais convergeant au même but, M. Lemerrier, père de M^{me} Du Coudray, et M. Du Coudray, père de la victime, souhaitent l'acquittement de l'accusée et, d'un commun accord, remettent la cause entre les mains de M^e Martigny, avocat de grand talent, ce qui n'est point rare, mais, en outre d'une probité morale absolue; appartenant à une vieille famille de magistrats, M^e Martigny considère la profession d'avocat comme un sacerdoce: il ne veut plaider que selon sa conscience et n'affirmer que ce qu'il croit la vérité. Il a connu M^{me} Du Coudray jeune fille, il l'aima sans jamais oser révéler son amour; il la revit mariée, lui cachant toujours ses véritables sentiments; mais ses visites ayant paru déplaire à M. Du Coudray, il les avait cessées. Convaincu de la haute dignité de vie de M^{me} Du Coudray, de sa noblesse d'âme, il accepte de la défendre et cherche, en interrogeant les témoins, à faire éclater son innocence, puisque, même vis-à-vis de son avocat, l'accusée s'enferme dans son mutisme inébranlable.

Mais l'enquête qu'il poursuit aboutit à des résultats opposés à ceux qu'il espérait: les réponses des domestiques, les circonstances du crime, tout semble accuser M^{me} Du Coudray. Le soupçon naît dans l'esprit de Martigny: M^{me} Du Coudray serait-elle la meurtrière? Il se refuse à le croire, car il l'aime toujours.

Ses soupçons, cependant, ne tardent pas à se changer en certitude. M. Du Coudray a la preuve que la femme de son fils est bien la coupable, mais il ne veut pas de scandale: il sait que son fils était un triste sire, il lui