

A. Liaget

\*\*\*

La Vie intime

de

G. Meyerbeer



A TOULOUSE

*De l'Imprimerie Viaelle & Perry*  
*rue du May, 1*

1899



A. Liaget

\*\*\*

La Vie intime

de

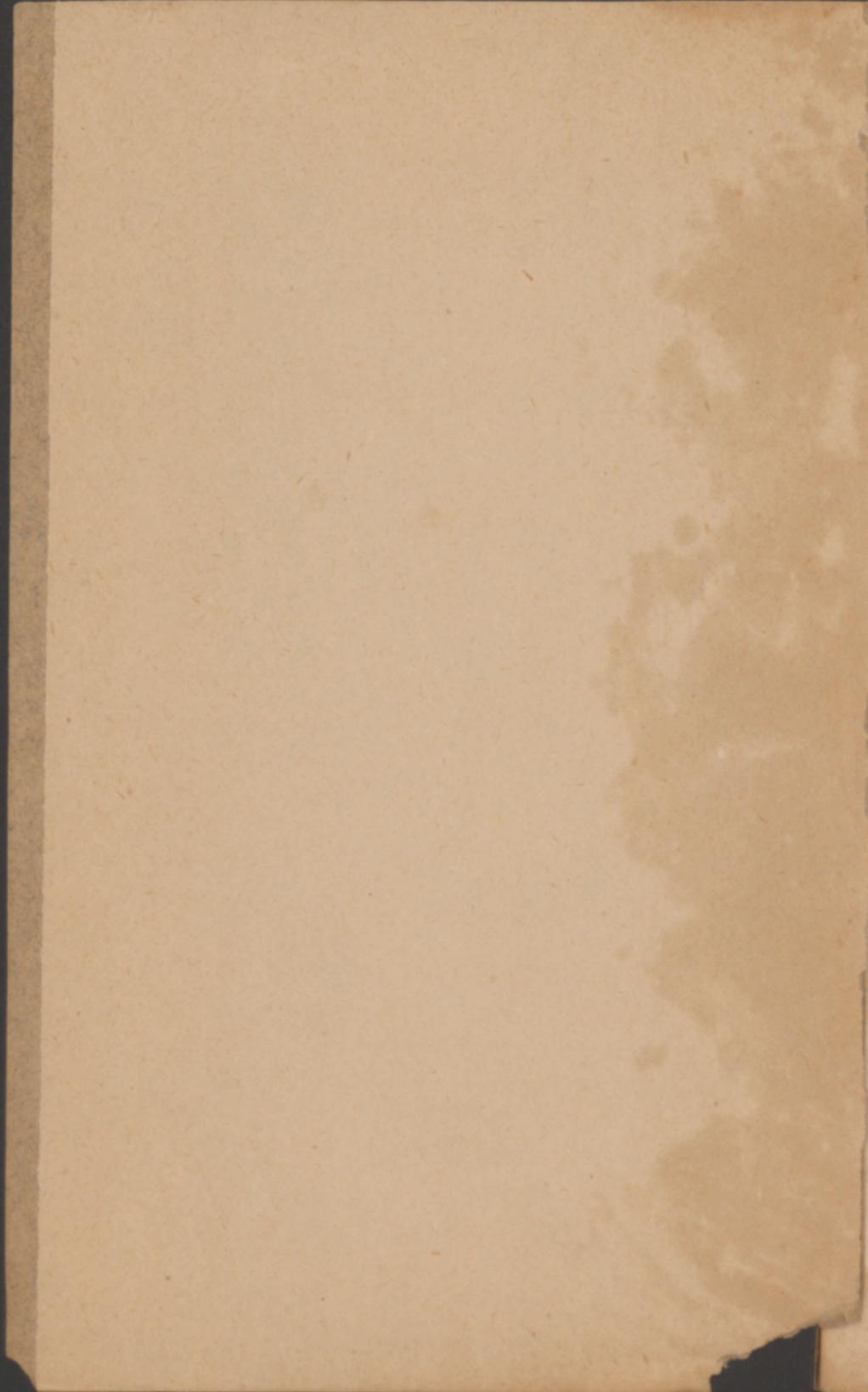
G. Meyerbeer



A TOULOUSE

*De l'Imprimerie Viaelle & Perry  
rue du May, 1*

1899



Resp PF-XIX-999

LA VIE INTIME

DE

G. MEYERBEER

Par A. LAGET

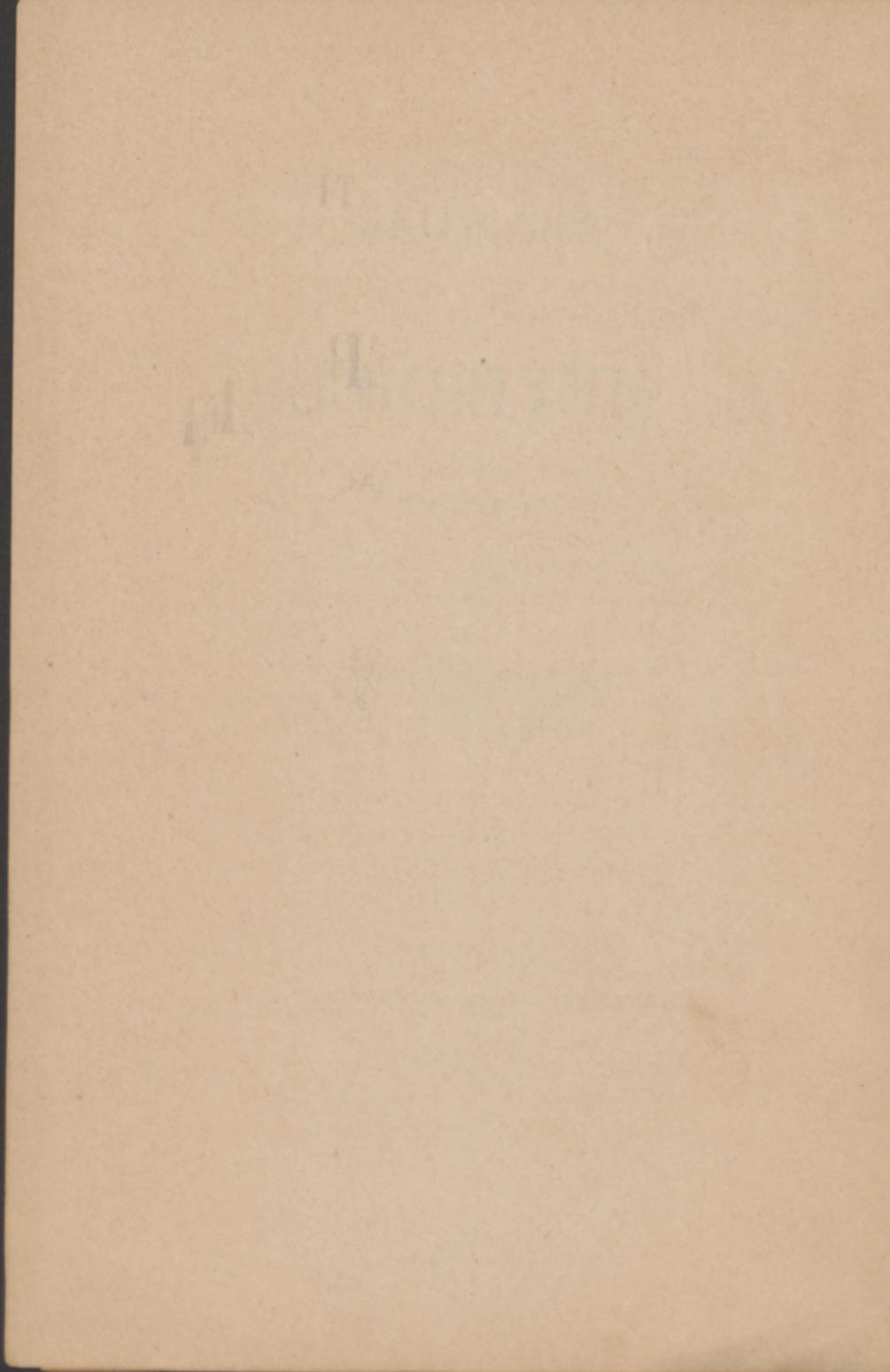


TOULOUSE

IMPRIMERIE VIAELLE ET PERRY

—  
1898





M<sup>me</sup> et M. Rodière ,

Hommage respectueux.

A. Luget,

## LA VIE INTIME DE G. MEYERBEER

Le besoin de publier une biographie sur le compte de Giacomo Meyerbeer, de son vrai nom Jacob Beer, né à Berlin en 1791, ne se fait nullement sentir, car elle n'ajouterait rien à sa vaste renommée. D'ailleurs, plusieurs de ses admirateurs et quelques-uns de ses amis intimes se sont chargés de ce soin avant nous, et bien mieux que nous, ils ont mis en lumière les brillantes qualités dont le maëstro était doué.

Mais, si Meyerbeer est connu dans le monde entier par la manifestation de ses œuvres musicales, il l'est infiniment moins comme homme privé, et ce sont précisément certaines anecdotes de son existence intime que nous désirons faire connaître, l'ayant vu d'assez près pour parler de ses faits et gestes en connaissance de cause.

Que le lecteur veuille bien ne pas exiger que nous lui donnions la date précise où ces choses se sont passées ; ce sont des mots, des phrases,

des conversations saisies à la volée, et qui appartiennent à toutes les époques de la vie militante de Meyerbeer, trop heureux si notre mémoire nous est fidèle et ne laisse point dans l'ombre certains détails qui ajouteraient peut-être à l'intérêt de notre narration.

Disons tout d'abord, pour qu'on ne se méprenne pas sur nos intentions, que nous professons une profonde admiration pour l'auteur de tant de chefs-d'œuvre impérissables : *Robert le Diable, les Huguenots, le Prophète, l'Etoile du Nord*, etc.

Maintenant apprenons au lecteur à quelle occasion nous rencontrâmes Meyerbeer pour la première fois.

Prétendant à l'honneur d'être admis au Pensionnat du Conservatoire de musique de Paris, l'air de ténor de *Gustave III* dut être chanté par nous devant le jury dont les noms suivent : MM. Cherubini, *président*, Carafa, Meyerbeer, Berton, Banderali, Khun, Panseron, Legendre (toulousain), le baron d'Henneville et de Beauchêne, *secrétaire*. Le piano d'accompagnement était tenu par M. Lecoupey.

Après notre audition, passant près des membres du jury, Cherubini dit, considérant notre modeste stature :

— Il est bien *pétit*.

— Mais il grandira, il est à peine âgé de dix-sept ans et demi, fit Meyerbeer, auquel nous avons été chaudement recommandé par M. Legendre, chef du pensionnat, et par M. d'Henneville, chef du matériel du Conservatoire.

Et Tesseyre et le signataire de cet écrit, tous deux toulousains et anciens enfants de chœur de la maîtrise Saint-Etienne de Toulouse, furent seuls admis pensionnaires de l'Etat.

Après le concours, Meyerbeer nous ayant informé que nous étions reçu pensionnaire du gouvernement, nous ne bougeâmes pas.

— Quoi ! nous dit-il, vous n'êtes pas content ?

— Oh ! si, monsieur, mais les grandes joies sont muettes !

---

## ROBERT LE DIABLE

Lorsqu'il s'agit de représenter *Robert le Diable* sur la scène de l'Académie nationale de musique, en possession de cent cinquante mille livres de rente, Meyerbeer paya à M. Véron, directeur de l'Opéra, vingt-cinq mille francs pour sa participation aux frais des décors.

Meyerbeer voulait, à la création de son œuvre, que le diable, personnifié par Levasseur dans

le rôle de Bertram, apparut en scène avec une queue et des griffes.

— Non, non, disait Levasseur, je serais mal venu au cinquième acte, lorsque j'avouerais à Robert qui je suis, lui, n'ayant pas d'appendice caudal, tandis que moi, son père, j'en serais pourvu. Cette invraisemblance, cette anomalie sauterait aux yeux du public, il me rirait au nez, et je tiens à n'être pas bafoué.

Levasseur nous dit un jour : « Au cinquième acte de *Robert*, le rôle de Bertram contenait jadis un air qui ne durait pas moins de vingt minutes. Je priai Meyerbeer de le réduire à sa plus simple expression, — ce qu'il fit, — lui faisant observer qu'à 11 heures et demie ou minuit ma voix était ordinairement couchée, et que je n'avais pas l'habitude de chanter à cette heure-là. »

Et Levasseur ajoutait en songeant à ses états de services : « Si une chose m'étonne, c'est de n'avoir pas laissé *ma peau* à l'Opéra. » Textuel.

Le nom de Robert le Diable a été donné à son château, sis dans les environs de Naples, par le célèbre impresario Lanari, par reconnaissance pour l'opéra de Meyerbeer, qui fit sa fortune.

Après avoir pris connaissance des difficultés contenues dans la nouvelle partition, Mas, l'é-

minent chef d'orchestre du Grand-Théâtre de Toulouse, prononça les paroles prophétiques que voici :

— Mes enfants, dit-il à ses subordonnés, le théâtre est perdu !

Il disait vrai, l'avenir l'a bien prouvé, car le théâtre absorbe des sommes fabuleuses, hors de proportion avec les ressources d'une ville, et le temps est loin où les directeurs de spectacle, au lieu d'être subventionnés, payaient une redevance pour être agréés.

Quand Lafeuillade, créateur du rôle de Robert sur la scène du Capitole, aborda la partie musicale de cette œuvre magistrale, il en modifia le texte à ce passage :

Par moi conquis, ce rameau vénéré, etc.

Et lorsque Valgalier, successeur de Lafeuillade, exécuta ce même passage tel qu'il est écrit dans la partition, il fut accueilli par une bordée de sifflets. Il n'y a pas qu'en Béotie qu'on rencontre des Béotiens, ils sont disséminés dans le monde entier, trop heureux quand ils ne s'érigent pas en aristarques.

Un prêtre italien, ami de l'Israélite Giacomo Meyerbeer, et dont il sera parlé dans le courant de cette étude, disait un jour devant nous :

« Quant à moi, je permets à mes ouailles

d'aller au théâtre, et je vous avoue, entre nous, que la représentation de *Robert le Diable*, vu la moralité qui en découle, vaut mieux pour mes paroissiens qu'un sermon.

Le protagoniste, dans l'œuvre de Meyerbeer, est un fervent catholique qui se débat contre l'ange du mal (Bertram), et l'ange du bien (Alice), lequel l'emporte sur l'esprit infernal.

Le théâtre n'est pas une école de mœurs, je le sais, — *chaire de pestilence*, — comme disait saint Clément d'Alexandrie, mais si au lieu de permettre aux scènes théâtrales d'exhiber des ouvrages immondes, si l'autorité s'était servie du théâtre comme facteur pour moraliser les masses, quel puissant levier c'eût été !..

Mais puisqu'il n'en est rien et qu'il faut vivre dans ce monde tel qu'il est, je suis persuadé que je rends plus de services par ma débonnairété, qu'en agitant sans cesse les foudres de l'Eglise. »

Bien dit !

---

## LES HUGUENOTS

---

La scène se passe à l'Opéra en 1836. — A l'une des répétitions du quatrième acte des *Huguenots*, immédiatement après ces paroles :

Pour cette cause sainte,

les musiciens, sans s'être concertés, cessèrent d'exécuter le texte, et firent entendre avec un ensemble remarquable les notes que voici : *mi, sol, mi, do, la, fa, ré, mi*. Et de rire !

Meyerbeer, qui causait au fond du théâtre, accourut à l'avant-scène.

— Qu'est-ce ? qu'y a-t-il ?

— Eh ! répondit Habenech, ce sont ces messieurs de l'orchestre qui ont cru trouver une réminiscence de *la Marseillaise* dans le morceau que nous exécutons.

— Messieurs, dit Meyerbeer, *il n'y a que sept notes en musique*. Et il s'éloigna.

Le maître prit cette fois la chose du bon côté, et il faut croire qu'il était de bonne humeur ce jour-là.

Evidemment Meyerbeer avait des ennemis.

Castil-Blaze, qui ne lui pardonnait pas de s'être emparé de la scène de l'Opéra au détriment de Rossini et de ses œuvres, dont il était le traducteur, critiqua amèrement, dans la *France Musicale*, la réminiscence en question, et Schumann, si nous avons bonne mémoire, prétendit que l'introduction de la Bénédiction des poignards était « *une Marseillaise retapée.* »

Plus tard, Berlioz déclarait qu'il était impossible de juger une œuvre lyrique après une seule audition, et à l'appui de sa thèse, il rappela qu'à la première représentation des *Huguenots*, la sublime scène de la *Conjuration* n'avait produit que... peu d'effet.

Malgré les critiques d'une certaine presse, *les Huguenots*, servis par une interprétation hors ligne : Nourrit, Levasseur, Serda. Dérivis, M<sup>mes</sup> Dorus-Gras, Falcon, etc. obtinrent un grand et légitime succès.

Trois ans après, en 1839, un jeune Allemand, poète et compositeur, quitta son pays pour se rendre directement en France, avec l'intention d'y faire représenter ses œuvres.

Arrivé à Paris, un de ses compatriotes, Maurice Schlesinger, éditeur de musique influent, le recommanda chaudement à Meyerbeer. Celui-ci accueillit d'abord avec bienveillance le jeune compositeur allemand, et, à la longue,

lui donna une lettre de recommandation pour M. Léon Pillet, alors directeur de l'Opéra.

La prétendue lettre de recommandation était ainsi libellée : « *Débarrassez-moi de cet imbécile.* »

Cet imbécile n'était autre que Richard Wagner.

Que celui qui ne se trompe jamais jette la première pierre à Meyerbeer.

Bien des personnes croient que les paroles du grand duo du quatrième acte des *Huguenots* sont de Scribe, tandis qu'elles émanent du poète Emile Deschamps, mais ce morceau seulement.

En fait de collaboration, Scribe se montrait bon prince, et nous n'apprenons rien à personne en disant que les paroles du grand air de la *Juive* : « *Rachel quand du Seigneur* », etc., sont de Nourrit, qui avait déjà fourni à l'Opéra le scénario du ballet *la Sylphide*, dont la musique est de notre concitoyen Schneitzhoeffler, né à Toulouse le 13 octobre 1785, lequel voulant se mettre dans l'impossibilité d'être maintenu à l'orchestre de l'Opéra où il était timbalier, eut recours à un moyen vraiment singulier pour en arriver à ses fins, n'osant pas démissionner à cause de son intimité avec le chef d'orchestre Habenech.

Un soir, tandis qu'on représentait un ballet, il saisit l'occasion *d'un point d'arrêt* pour faire un roulement prolongé sur son instrument, jeta les baguettes en l'air à la manière d'un jongleur et les rattrapa à la volée.

Jusqu'à la fin de ses jours il se montra incorrigible par ses facéties empreintes d'originalité ; son nom étant difficile à prononcer, il mettait sur ses cartes de visite :

SCHNEITZHOEFFER

*Prononcer Bertrand.*

Lors de la reprise des *Huguenots* par la Cruvelli, dans le rôle de Valentine, le chef de chant de l'Opéra reçut l'ordre de rétablir au lever du rideau du quatrième acte l'air qui se passait d'ordinaire.

A la répétition générale, Meyerbeer étant dans la salle, la cantatrice, à la péroraison de l'air en question, fit entendre un point d'orgue abracadabrant.

— Mlle Cruvelli, s'écria Meyerbeer à moitié fâché, veuillez faire le point d'orgue qui est dans la partition.

Auguste, qui assistait officiellement à toutes les répétitions générales, s'avança vers le maître et lui parla à voix basse. Que lui dit-il ?

Nous l'ignorons ; mais un instant après, Meyerbeer reprit d'une voix radoucie :

— Mlle Cruvelli, réflexion faite, je vous prie de maintenir votre point d'orgue.

Grande fut la surprise des assistants en voyant que la volonté du maître s'effaçait devant une simple observation du chef de claque.

Vers la fin de sa carrière, la voix de Duprez avait acquis une ampleur extraordinaire, dont l'exercice fatiguait le chanteur, et c'est pourquoi un beau jour, avec l'assentiment de Meyerbeer, l'administration théâtrale supprima l'avant dernier tableau du cinquième acte des *Huguenots*, qui contient un air meurtrier, et ce morceau... était d'autant plus fatigant, qu'il arrivait après le duo si dramatique du quatrième acte.

En Italie, qui le croirait jamais ! Ce tableau, — le bal donné par les huguenots à l'hôtel de Sens, — fut remplacé par le *Bal de Gustave III*, musique d'Auber, et ce qu'il y a de vraiment singulier dans cette étrange substitution, c'est que ce ne fut pas l'œuvre de Meyerbeer qui obtint le plus de succès, mais la musique dûe à la plume féconde de son heureux confrère.

Les substitutions, les arrangements ou dérangements, comme on voudra, les coupures

surtout, sont fort en honneur en Italie, ainsi que nous le prouverons dans le courant de cette Etude.

Du reste, il en est ainsi un peu partout, et si le public s'imagine qu'on lui donne les *Huguenots* intégralement, il est dans l'erreur. Des chefs d'orchestre de notre connaissance y ont pratiqué des coupures intelligentes, et ils ont bien fait, car rien n'est assommant comme l'audition d'un opéra qui fourmille de redites et de longueurs. La concision sans sécheresse, aller droit au but, émonder une musique trop touffue, c'est le succès en perspective.

Si vous voulez que votre barque surchargée arrive au port, Messieurs les Compositeurs, délestez, délestez !

Les coupures en question dont nous venons de parler, sont disséminées dans l'opéra des *Huguenots*. Ces coupures intelligentes sont :

1° La moitié du chœur, à table, dans le premier acte ; 2° vers la fin de ce même acte, la scène où les seigneurs offrent leurs services à Raoul : *s'il fallait, s'il fallait vous servir, vous défendre* ; 3° l'air de soprano, au lever du rideau, au quatrième acte ; 4° enfin, au cinquième acte, tout le tableau, dont l'action a lieu à l'Hôtel de Sens.

Certes, ainsi raccourci, l'opéra n'y perd rien,

au contraire, et Raoul y gagne de n'avoir pas à chanter l'air si meurtrier pour l'organe vocal : *courons aux armes, à la défense des martyrs et des héros!*

Bien des changements ont été opérés dans les *Huguenots*, c'est certain, entr'autres au troisième acte, où une tenue suraiguë, dans le grand duo, rend difficile l'interprétation du rôle de Valentine.

Or, nous passons en ce moment sous silence certains renseignements ayant trait au passage scabreux ; mais patience, Meyerbeer lui-même nous donnera l'explication de l'élévation suraiguë du son culminant en question, souvent inexécuté, même à l'Opéra.

Dans les *Huguenots*, le duel qui figure au troisième acte n'est autre que la mise en scène du différend intervenu entre mignons qui allèrent ferrailer au Pré-aux-Cleres, avec cette différence qu'un seul des combattants sortit sain et sauf de la bagarre : Entraguet.

Vers la fin de sa carrière, Duprez, sentant ses moyens faiblir, conçut le projet, pour bien rendre ce passage du duel des *Huguenots* : *Et bonne épée et bon courage*, de se faire aider par ses deux témoins chantant à l'unisson avec lui, mais lorsque X<sup>'''</sup> et Z<sup>'''</sup> sollicitèrent le *si* naturel suraigu écrit dans la partie de

Raoul, le *si* naturel en question se montra rebelle à leur appel, et Duprez se vit contraint de renoncer à son projet.

Plus tard, Marié, engagé à Toulouse en qualité de premier ténor, eut recours à un moyen infiniment plus pratique pour vaincre la même difficulté. Excellent musicien, il réorchestra lui-même le fameux septuor et mit à contribution tous les cuivres de l'orchestre, et grâce à la bruyante poussée de ces derniers, le chanteur franchissait sans effort « le funeste passage ».

Le père de M<sup>me</sup> Galli-Marié a terminé sa brillante carrière en interprétant certains rôles de *baryton* à l'Opéra, entr'autres celui de Nevers, dans les *Huguenots*.

Dans ses Mémoires, Duprez nous apprend qu'il fut mal accueilli à Toulouse dans le septuor des *Huguenots*, et que M. Despéramons, indigné, se mit en quête du mal-appris qui avait sifflé l'illustre ténor : *Tiens*, lui dit-il, *voilà tes trente sous et fais-moi le plaisir de décamper*.

Qui est-ce qui n'a pas connu dans le temps Despéramons, ancien élève de Garat, professeur de chant au Conservatoire de musique de Toulouse ? C'était une nature essentiellement méridionale, très expressive et quelque peu originale. Il disait à ses élèves : — Autrefois,

on chantait *fort bien*, tandis qu'aujourd'hui  
on chante *bien fort*. Le même disait aussi :  
Mon fils ne connaît que deux notes en musique,  
*ré fa et fa ré*.

## LE PROPHÈTE

---

Scribe, l'auteur du libretto du *Prophète*, nous apprend que la donnée de cet opéra lui fut fournie par Voltaire, et qu'il s'est inspiré de son *Essai sur les mœurs*, tome IV, p. 280.

Le scenario du *Prophète* abondait en situations dramatiques ou musicales propres à faire valoir le talent du compositeur et à donner un libre cours à son génie.

L'opéra de Meyerbeer fut répété à satiété, et le maître surmena à tel point les chanteurs qu'au lendemain de la première représentation de son œuvre, les interprètes, exténués, sollicitèrent de leur directeur un repos de huit jours, qui leur fut accordé. Ce fait est sans précédents dans les annales du théâtre.

Sur ces entrefaites, ayant publié un article sur la claque, article inséré dans notre livre le *Chant et les Chanteurs*, nous eûmes l'occasion de voir le chef de claque de l'Opéra, et à propos du *Prophète*, voici ce qu'il nous dit :

— La veille de la représentation, M. le directeur me donna rendez-vous dans son cabinet,

où M. Meyerbeer était arrivé avant moi. Dès que je fus assis, M. Roqueplan rompit le silence en ces termes :

— Je vous ai fait appeler, parce que M. Meyerbeer et moi nous avons des instructions à vous donner, vous priant de vous y conformer dès demain

D'abord, en fait de claqueurs, j'exige que vous n'amenez que des *solitaires*, agissant séparément; les *intimes*, agglomérés sous le lustre, sont vus d'un mauvais œil par la presse, qui daube sur eux en ce moment.

Ici, M. Meyerbeer prit la parole, et s'exprima ainsi :

— Je n'ai pas besoin de vous dire que M<sup>me</sup> Viardot est l'âme, la cheville ouvrière de mon opéra. M<sup>me</sup> Viardot est certainement une grande artiste, mais elle est journalière et sa voix est inégale.

Quand son organe, après une escalade dans les régions élevées de l'échelle vocale, retombera meurtrie, *couvrez-là*, comme vous dites dans votre jargon; mais, si au contraire la chanteuse électrise la foule par son chant ou son jeu scénique, vous et vos gens, ne bougez pas, laissez faire le public.

Sur ce, M. Roqueplan me recommanda de disséminer mes hommes du parterre au *pou-*

*lailier*, me remit trois cents billets de faveur, tandis que M. Meyerbeer me donna dix louis, liés ensemble par des pains à cacheter.

A Paris, le métier de claqueur est plus lucratif qu'on ne pense. L'un des chefs a donné dernièrement deux cents mille francs à sa fille en la mariant, et son confrère du théâtre de l'Opéra-Comique nous a affirmé que la représentation de *l'Etoile du Nord*, donnée en l'honneur de la reine d'Angleterre, venue à Paris à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1855, lui avait rapporté huit cents francs. Tout le monde ce soir-là avait endossé l'habit noir et mis la cravate blanche.

Les auteurs dramatiques se livraient autrefois chaque année, et se livrent probablement encore à des agapes fraternelles où le chef de claque Sauton était généralement invité.

A la sortie d'une de ces réunions gastronomiques, où les vins généreux avaient délié toutes les langues, Sauton s'adressant à l'auteur des *Mousquetaires*, lui dit :

— M. Alexandre Dumas, je serais flatté et heureux d'être tutoyé par vous, et de pouvoir vous tutoyer à mon tour.

A. Dumas répondit aussitôt :

— Qu'à cela ne tienne, mon cher ami ; *Sauton*, prête-moi trois mille frans !

Et Sauton s'exécuta de bonne grâce.

Mais trêve de digressions, et racontons sans plus tarder la scène inoubliable du 3 février 1849.

Les grands hommes sont généralement superstitieux ; ils ont foi dans leur étoile. Meyerbeer croyait fermement que certains incidents de la vie étaient un présage d'heur ou de malheur et qu'ils exerçaient une influence réelle sur les événements. Il affirmait que ceux-ci et ceux-là avaient une corrélation intime quoique latente. En un mot, il avait foi dans la prédestination, fille de la doctrine du *Fatum* antique, que les modernes appellent *Providence* et que les anciens nommaient le *Destin*.

On répétait le *Prophète* à l'Opéra. Un jour, la partie qui contenait le rôle de Jonas échappa des mains de son interprète, et Meyerbeer, qui était présent, s'élança en avant et saisit au vol le cahier de musique.

— Pour rien au monde, dit le maëstro, je n'aurais voulu que ce cahier touchât terre ; c'eût été pour moi le présage de la chute de mon opéra.

— Une fois, ajouta-t-il, j'eus bien peur. C'était en Italie. Je me rendais au théâtre de la Scala, à Milan, accompagné de mon domestique qui portait la partition de *Marguerite d'Anjou*.

Tout à coup celui-ci fit un faux pas dans l'escalier du théâtre et laissa choir mon œuvre. J'étais désespéré! *Heureusement* (sic) mon domestique s'était cassé la jambe en tombant. La malechance fut conjurée : le serviteur paya pour le maître.

Auber n'avait pas une foi aussi robuste que Meyerbeer à l'endroit de la malechance, et à son intervention malfaisante, néanmoins il y croyait. Il resta plusieurs mois sans oser paraître à l'Opéra-Comique, lorsqu'Offenbach, *qui passait* pour un *jettatore*, y fit représenter une de ses œuvres.

Offenbach avait la réputation de porter malheur, et il est certain que nombre d'accidents arrivés à lui ou aux personnes qui l'approchaient, n'accréditaient que trop cette croyance, ainsi qu'on va le voir.

Dans le courant du mois de décembre 1860, on répétait pour la première fois, à l'Opéra-Comique, *Barcouf*, opéra en 3 actes, d'Offenbach, alors directeur du théâtre des Bouffes-Parisiens. Une vague inquiétude régnait au sein de la troupe chantante, chez les dames surtout, attendu que l'auteur de *Barcouf* passait pour un *jettatore*; aussi plus d'un artiste portait-il ce jour-là, parmi ses breloques, une tête de mort, une corne de corail ou une main ne présentant

que deux doigts, afin de conjurer *le mauvais œil*. Grâce à cette précaution, imitée des Italiens, chacun s'imaginait qu'il n'avait plus rien à craindre, lorsque tout à coup un cri retentit : un malheureux machiniste venait de se casser la jambe en tombant dans le dessous du théâtre. Le soir même, M. Baumont, qui jusqu'alors avait fait d'excellentes affaires, constata pour la première fois un vide effroyable dans sa caisse, et à partir de ce jour les recettes baissèrent de plus de moitié, comparativement à la période correspondante de l'année 1859, et finalement l'heure de la catastrophe arriva. M<sup>me</sup> Ugalde, chargée du rôle de Maïma dans l'opéra de *Barcouf*, se trouva dans une position *intéressante*, et elle dû céder son rôle à M<sup>me</sup> Saint-Urbain qui, sérieusement indisposée à son tour, fut remplacée par M<sup>lle</sup> Marimon. M. Baumont, craignant qu'il ne surgit quelque nouvel incident, voulut, pour se garer, mettre en répétition *la Circassienne*, d'Auber ; mais le célèbre compositeur déclara formellement qu'il ne mettrait le pied au théâtre que lorsque son dangereux confrère n'y aurait plus affaire. La première représentation de *Barcouf* eut lieu enfin ; mais dès la deuxième, le ténor Warot se trouva subitement enroué, et, au dernier moment, on dut recourir

à l'auteur de cette Etude, qui consentit à chanter le rôle de Saëb le cahier à la main. Affiché neuf fois, *Barcouf* n'en fut joué que sept, et la dernière fois qu'il fut annoncé, Lemaire, le comique, tomba dangereusement malade, et l'ouvrage rentra dans les cartons.

Quelques jours après, à l'Opéra, Emma Livry se brûlait horriblement en répétant un nouveau ballet intitulé *le Papillon*, musique d'Offenbach, tandis que M. de Saint-Georges, l'auteur du *Scenario*, et deux pompiers étaient également atteints par le feu, en voulant secourir l'infortunée ballerine, qui fuyait éperdue. On sait qu'Emma Livry mourut des suites de ses blessures. L'année suivante, un incendie consuma la maison de plaisance que le *jettatore* occupait à Etretat, et les flammes, dit-on, ne respectèrent rien, pas même ses partitions.

Enfin, en sa qualité d'allemand, Offenbach ayant été invité à une soirée de gala donnée par l'ambassadeur d'Autriche, le feu prit à la robe de l'ambassadrice, qui en mourut quelque temps après.

Arrêtons là nos citations, bien que nous n'ayons pas tout dit, et reprenons le fil de notre Etude sur la vie intime de Meyerbeer.

Nestor Roqueplan, qui a eu l'honneur de

monter *le Prophète* à l'Opéra, a écrit quelque part :

« Le rôle de Berthe fut créé par M<sup>me</sup> Castellan, une chanteuse de mérite, qui se laissa engager, sur l'indication de Meyerbeer, avant de connaître ce rôle farouche ; quand elle le connut, elle le trouva détestable, dangereux, criard, sans effet et meurtrier.

« Elle avait raison, tellement raison, que toute chanteuse qui est en mesure de faire ses conditions d'engagement, stipule d'habitude qu'elle ne chantera pas Berthe.

« Je dis à Meyerbeer l'opinion de M<sup>me</sup> Castellan.

« — C'est vraiment extraordinaire, me dit le maëstro. Je n'y comprends rien. Mais vous, est-ce que vous trouvez que c'est un mauvais rôle ?

« — Oh ! non !

« — A la bonne heure.

« — Oh ! non, ce n'est pas un mauvais rôle, c'est une mauvaise action. »

Rappelons ici pour mémoire que c'est à la suite d'une représentation du *Prophète* que le feu prit à la salle de la rue Lepelletier, incendie qui provoqua l'érection du beau monument actuel, la nouvelle salle de l'Opéra, due au talent transcendant de l'architecte Grenier.

+ Garnier

Le succès obtenu par *le Prophète*, sur la

scène de l'Opéra, devait attirer et attirera, en effet, l'attention des impresarios italiens, et l'œuvre de Meyerbeer fut successivement représentée à Turin et à Florence, avec le concours de M<sup>me</sup> Stolz, créatrice en France du rôle de Léonor dans la *Favorite*, musique de Donizetti.

Puisque nous sommes en Italie, nous ne quitterons pas ce beau pays sans en dire quelques mots et sans parler des faits et gestes de ses habitants ; mais au préalable quelques explications sont nécessaires pour rendre compréhensible ce qui va suivre.

En 1852, étant engagé au Grand-Théâtre de Bordeaux en qualité de ténor léger, nous résolûmes d'aller en Italie pour y étudier le chant italien sous la direction du célèbre François Lamperti, maëstro *di bel canto*, et, à cette époque, la ligne du chemin de fer dans la direction de l'Italie faisant défaut, fouette cocher, nous voilà parti.

A peine arrivé à Milan, nous rencontrâmes Meyerbeer chez Ricordi, éditeur de musique, et nous constatâmes en cette circonstance que nous n'étions pour lui qu'un étranger. Toutefois, il eut la bonté de nous donner l'adresse de l'abbé Malvezzi, professeur d'italien, et l'un de ses admirateurs.

Dès le lendemain, l'abbé Malvezzi, prêtre libre, nous entraîna à la cathédrale, où il nous fit visiter en détail ce superbe monument, entièrement construit en marbre de Carrare et orné de cinq mille statues de grandeur naturelle, dont plusieurs sont dues au ciseau de Canova, et qui n'est point écrasé par le nombre prodigieux de ses chefs-d'œuvre.

Nous ne nous attarderons pas à décrire la magnificence de cette basilique, cela nous entraînerait trop loin : qu'il nous suffise de dire, pour donner une idée de la superficie qu'elle occupe, qu'un régiment manœuvrerait facilement sur le faite du monument, où figurent d'immenses terrasses.

Le lendemain, nous n'eûmes rien de plus pressé que d'aller au théâtre de la Scala, où l'on représentait *le Nabuco*, de Verdi, et où l'abbé Malvezzi vient s'asseoir près de nous, à notre grand étonnement.

— « Vous êtes surpris, nous dit-il, de me voir ici, mais apprenez qu'en Italie les prêtres vont au spectacle. Ce n'est pas permis, mais c'est toléré, à condition de dissimuler l'insigne clérical : la tonsure. Tenez, ajouta-t-il, j'aperçois ça et là les principales paroisses de Milan.

Du reste, quand un ecclésiastique fait acte de présence au théâtre, il ne se risque que

+ cures des .

lorsque le sujet de l'opéra est foncièrement religieux ou tiré de la Bible, comme *le Crociato*, de Meyerbeer, *le Mose*, de Rossini. *le Poliuto*, de Donizetti, etc.

A Milan théâtralement parlant, tout est à peu près permis ; ce n'est pas comme à Naples où les danseuses sont astreintes à porter un caleçon vert, et où il n'est pas toléré de montrer en scène un moine, une croix ou un bout de clocher.

Ici, ai-je dit, tout est à peu près permis, sauf qu'il est absolument défendu de faire la moindre allusion politique. Ainsi, tout à l'heure, dans *le Nabuco*, vous entendrez des paroles souverainement ridicules que la censure a substituées à celles-ci :

*La patria fu per sempre perduta*, paroles applaudies *con furore* par mes concitoyens et qui ont été supprimées depuis.

Et tenez, sans aller chercher plus loin, dans *la Fille du Régiment*, représentée en Italie, il n'y est aucunement question ni de la France ni des français. Comprend-on pareille chose ?

La question politique à Milan, sous la domination autrichienne, prime tout, et dans tous les opéras anciens ou modernes, le mot *liberta* est remplacé par *hilarita*, ce qui n'est pas la même chose.

Du reste, autrichiens et italiens ne pourraient jamais s'entendre, tant la haine de l'étranger est chevillée dans l'âme de ces derniers, — affaire de race, — me direz-vous, et en ce moment, par parenthèse, mes concitoyens sont profondément humiliés, et surtout exaspérés, parce que dernièrement on a fou<sup>t</sup>té leurs <sup>+e</sup> femmes pour avoir manifesté devant les fenêtres d'une modiste qui avait arboré un drapeau autrichien à l'occasion de la fête de l'empereur François-Joseph. »

Mais chut ! dimes-nous, au cher abbé, on lève le rideau, et nous avons pour principe d'écouter religieusement la musique de Verdi.

Au sortir du spectacle, l'abbé Malvezzi ayant rencontré Meyerbeer sur son passage, lui dit :

— *All' ultima domenica, ho molto applaudito in Torino, il signor Meyerbeer.*

— *Vi ringrazio*, lui fut-il répondu.

A cette époque, Meyerbeer était en Italie pour seconder le maëstro Romani chargé de faire représenter *le Prophète* au théâtre Regio de Turin, sous la direction de l'impresario Giaccone

Dans un journal publié à Milan, nous nous souvenons d'avoir lu que Meyerbeer avait donné « carte blanche » au maëstro Romani ; aussi, celui-ci s'en donna-t-il à cœur-joie : il

supprima ou raccourcit seize morceaux dans l'œuvre de Meyerbeer, afin de pouvoir terminer le spectacle à onze heures du soir, terme de rigueur, sous la domination autrichienne.

Plus tard, Marmontel, professeur de piano, ayant demandé à Rossini si *le Prophète* avait réussi en Italie, le maëstro lui répondit ironiquement :

— Heu ! on avait coupé tout ce qu'il y avait de bon (1).

En 1853, une manifestation révolutionnaire ayant éclaté dans les rues de Milan, où quelques officiers et quelques soldats autrichiens furent impitoyablement massacrés, les officiers supérieurs, à partir de ce moment, ne sortirent plus qu'accompagnés de quatre hommes et un caporal, et le lendemain de l'insurrection en question, en passant sur la place del Castello, nous aperçûmes douze *appicati*, autrement dit douze pendus, et ainsi de suite les jours suivants, jusqu'au dernier insurgé pris les armes à la main.

Pour le coup, plus de chansons, et nous crûmes prudent de ne pas rester plus longtemps

(1) Le même avait dit dans le temps, en parlant d'Halévy et de Meyerbeer, israélites :

— J'attends pour retourner à Paris que les juifs aient fini leur Sabbat.

à Milan, où, après avoir pénétré en Italie par l'inoubliable chemin de la Corniche, nous escaladâmes le Mont-Cenis et descendîmes ses vertigineux lacets en traîneau pour rentrer en France.

P.-S. — La musique de Meyerbeer vient de subir une cruelle épreuve au théâtre Regio de Turin.

Le bel air de Fidès au quatrième acte du *Prophète*, étant écrit dans des conditions surélevées, le contralto de M<sup>me</sup> Stolz n'a pu l'aborder avec succès, et c'est pourquoi dès la seconde représentation, il a été supprimé.

---

## L'ÉTOILE DU NORD

---

*L'Étoile du Nord* est une œuvre magistrale par ses dimensions et son importance musicale, si bien qu'elle ne perd rien, au contraire, à être interprétée en grand opéra, ce qui a lieu à l'étranger, et s'est pratiqué à Toulouse en 1860.

Ce qui a été retranché de cette œuvre colossale, avant son apparition sur la scène de l'Opéra-Comique, dépasse tout ce qu'on peut imaginer. Nous pourrions citer plusieurs morceaux qui avaient été inscrits par Meyerbeer de trois manières différentes, mais dont la plupart, après avoir été essayés en scène rentrèrent dans les cartons.

Il y avait, au 3<sup>m<sup>e</sup></sup> acte, un trio qui faisait réellement longueur. Meyerbeer avait consenti à ce qu'on le supprimât; mais Hermann Léon, chargé du rôle de Gritzenko, déclara sérieusement qu'il irait se jeter à l'eau si l'on supprimait le morceau. Il fut maintenu à la première représentation, mais il n'eut pas de lendemain.

*L'Étoile du Nord*, si disproportionnée avec le ton général et le genre de l'Opéra-Comique,

devait fatalement compromettre l'avenir artistique des principaux sujets chargés de son interprétation.

Ainsi, Bataille (Péters), M<sup>lle</sup> Caroline Duprez (Catherine), M<sup>lle</sup> Lefebvre (Præscovra), après cent répétitions et cent représentations, purent s'apercevoir que la fraîcheur de leur organe était altérée, et l'on rapporte que M<sup>lle</sup> Lefebvre, exténuée vers la cinquantième répétition, alla en pleurant demander à la direction de lui retirer son rôle qu'elle désapprenait à force de le répéter, et elle insistait d'autant plus vivement que Meyerbeer lui avait annoncé la veille que des séances plus intimes, plus sérieuses auraient lieu désormais au petit foyer.

Mais le maëstro était si aimable, si obséquieux avec tous les interprètes de son œuvre : fines liqueurs, gâteaux savoureux, vins exquis, etc. Comment lui résister?...

Un jour, cependant, à la répétition de *l'Etoile*, le maëstro se montra tout autre qu'on ne l'avait connu jusqu'alors. Voici à quelle occasion.

Le lieutenant de Pierre-le-Grand. Danilowitz, comme on sait, a une partie très importante dans l'œuvre qui nous occupe, et au second acte, par parenthèse, se trouve un point d'orgue

de rentrée d'une exécution peu facile et qui se compliqua d'un accident vocal.

Meyerbeer se départit en cette circonstance de son urbanité ordinaire et montra peu d'égards pour la situation du délinquant, artiste de talent, régisseur général de l'Opéra-Comique et professeur de déclamation lyrique au Conservatoire.

Qu'arriva-t-il ? Le 29 février 1849, l'*Étoile du Nord* fit son apparition sur notre scène lyrique, son succès alla aux étoiles, comme disent les Italiens, et le fameux point d'orgue fut exécuté à l'orchestre par la première clarinette, tandis que Danilowitz, entre deux vins, se versait à boire sur la scène.

Mémorable *ficelle*, comme on dit au théâtre, et qui dégotait le câble de la Nouvelle-Orléans, où le larvette de ce théâtre, ne pouvant, dans le *Caïd*, émettre un *mi bémol*, remplaçait cette note par un éternuement. Qu'on se le dise !

L'administration théâtrale nous dépêcha un jour chez Meyerbeer pour y répéter le rôle de George Skawronski, de l'*Étoile du Nord*. Nous trouvâmes le maestro en train de remettre dans un écrin les nombreuses décorations qui lui avaient été octroyées par les souverains des divers états de l'Europe.

Meyerbeer connaissait et appréciait la valeur

de ces bijoux : nous ne découvrîmes dans cette brillante collection aucune de ces décorations insignifiantes à l'usage des secrétaires d'ambassade.

Après avoir répété notre rôle, Meyerbeer nous demanda où nous avions appris la musique.

— A la maîtrise de Saint-Etienne de Toulouse, dimes-nous.

— « Si cela m'avait regardé, reprit le maestro, je n'aurais jamais permis qu'on supprimât les psallettes, car elles ont rendu des services réels à notre art ; mais M. le Ministre de la maison de l'Empereur prétend qu'elles ont fait leur temps et qu'elles doivent être remplacées par des conservatoires répandus sur toute l'étendue du territoire français. Puisse M. Waleski ne pas se tromper ! »

Il y a dans le duo du 3<sup>me</sup> acte des *Huguenots*, un passage des plus scabreux, une tenue sur l'*ut naturel*, qui rend l'interprétation du rôle de Valentine difficile sinon inabordable, même à l'Opéra, pour certaines chanteuses. Or, mon professeur de déclamation lyrique, Levasseur, m'avait dit dans le temps que cette tenue sur l'*ut naturel* n'existait pas dans la partition manuscrite de l'auteur et qu'elle avait été ajoutée sur la demande expresse de M<sup>lle</sup> Falcon.

Encouragé par la bienveillance de Meyerbeer nous lui demandâmes si ce bruit, qui courait dans le monde dramatique, était une légende ou une réalité.

— « C'est parfaitement une réalité, répondit le maëstro M<sup>lle</sup> Falcon arriva un beau matin avec le passage qui existe aujourd'hui dans la grande partition, et elle exécuta le dit passage avec une si merveilleuse facilité, que je l'adoptai. Mais la tenue de l'*ut* ne pouvait durer, la note ne pouvait rester en l'air, et c'est pourquoi, séance tenante, j'ajoutai la gamme descendante après la tenue si redoutée par les modernes Philomèle. »

Nous primes congé du maëstro, agréablement surpris par la manière dont nous avons été accompagné, car, sur le piano, Meyerbeer était de force à rendre des points aux plus habiles virtuoses, ce que nous ignorions.

Rappelons que le créateur du rôle de Pierre-le-Grand, Bataille (qu'il ne faut pas confondre avec notre concitoyen, de son vrai nom Bataillé, qui a créé le rôle de Lhotario dans *Mignon*) est mort accidentellement à table Au désert, une guêpe blottie dans un fruit le piqua au fond du gosier, et le grand artiste mourut étouffé.

## LE PARDON DE PLOERMEL

---

On répétait *le Pardon de Ploërmel*, lorsque, à un moment donné, Meyerbeer s'aperçut qu'un choriste riait. A la sortie du théâtre, le maëstro, sans en avoir l'air, s'arrangea de manière à faire route avec le choriste en question, et bientôt la conversation s'engagea.

— Pourrais-je vous demander, dit le maëstro, pourquoi lorsque Dinorha chantait l'air de *l'Ombre*, vous vous êtes mis à rire ostensiblement ?

Fort interloqué fut le choriste, comme on pense, mais, pour quiconque a connu Meyerbeer, la question n'était pas désintéressée, car le compositeur ne négligeait rien de ce qui pouvait servir le triomphe de ses œuvres, et les plus simples critiques l'irritaient, affolaient son esprit, bien qu'il eût un moyen sûr de les atténuer ou même de les transformer en éloges. Qu'on en juge.

Lors de notre second engagement à l'Opéra-Comique, M. Desolmes, directeur de *l'Europe Artiste*, voulut bien accueillir favorablement un de nos articles : mais après s'être assuré

toutefois qu'il n'avait rien de contraire aux habitudes de la maison.

Plus tard, très occupé, M. Desolmes, ayant négligé de prendre connaissance des articles subséquents, nous écrivit pour nous prier de passer à son bureau, ce que nous fîmes.

— Qu'avez-vous fait, exclame M. Delsomes en nous apercevant!... Dans vos derniers écrits, vous avez dit que l'interprétation des œuvres de Meyerbeer avait brisé l'organe de MM. Bataille et Sainte-Foy, de M<sup>mes</sup> Van den Heaven-Dupré et Lefèvre.

Or, le représentant de Meyerbeer est venu protester contre vos critiques, avec d'autant plus de force, que le compositeur m'octroie 1200 francs par an pour l'encenser et faire l'éloge de ses opéras. Seulement, comme en grattant tant soit peu, dans l'israélite on trouve le juif, Meyerbeer ne me compte les 1200 fr. qu'à la fin du treizième mois; en agissant ainsi, il retient par devers lui les intérêts de l'argent que je reçois.

En conséquence, veuillez supprimer, à l'avenir, tout ce qui aura trait à Meyerbeer.

Ainsi parla M. Desolmes, et à partir de ce moment, le doute n'existait plus pour nous. Grâce à ses droits d'auteur, Meyerbeer, trois

fois millionnaire à cette époque, subventionnait tous les journaux de Paris et de Berlin.

Les chefs de pupitre de l'orchestre de l'Opéra-Comique répétaient *le Pardon de Ploërmel*, et Meyerbeer, pour flatter sans doute l'amour-propre des exécutants, avait l'habitude, lorsqu'il distribuait leur partie respective, de les appeler nominativement.

Au troisième appel, le maestro fut arrêté tout net.

— Maître, lui dit le chef d'orchestre, vous ignorez donc la nouvelle? X<sup>...</sup> est mort hier, et on l'enterre ce matin.

— Qui le remplace? fit Meyerbeer.

Telle fut l'oraison funèbre du défunt; mais pas le moindre regret sur la perte de l'artiste transcendant qui était passé de vie à trépas.

Du reste, il y avait un précédent. Lorsqu'on annonça à Chérubini que le hautboïste Brod était mort, il se contenta de répondre: *petit son*, et pas un mot de plus.

Nous avons remarqué que la plupart des illustres personnages que nous avons connus à Paris étaient généralement égoïstes, et qu'ils avaient une manie, ou un tic, ou un défaut à leur actif.

Demandait-on un souvenir à Victor Hugo? au lieu d'un quatrain, il vous donnait un des-

sin ; Lamartine posait pour l'élégance de son pied ; Chateaubriand ne souffrait pas la contradiction ; Chérubini, Ingres et Berlioz étaient grincheux et laissaient transpirer au dehors, les rugosités de leur caractère, etc.

Meyerbeer, au contraire, réservé, compassé, rangé comme un papier de musique, était l'antithèse des personnages précités, et une lettre, empruntée à M. Arthur Pougin, établit d'une façon péremptoire que le compositeur franco-berlinois était un madré compère,

Voici cette lettre, elle peint l'homme, elle reflète le caractère du maestro, c'est tout Meyerbeer ; la missive est écrite en français, et elle était adressée à un journaliste influent, Francesco Pezzi, rédacteur musical de la *Gazzeta di Milano*.

« Trieste, le 14 Novembre 1824

Mon aimable ami,

Après quatre mois d'absence, je suis retourné dans cette belle Italie, que je chéris comme une seconde patrie, et pour son beau ciel et pour les chers amis que j'y possède, parmi lesquels vous occupez le premier rang dans mon cœur.

Le premier travail que j'ai fait ici a été d'écrire deux airs nouveaux à Tacchinardé pour mon *Crociato in Egitto*, qui est allé en scène le 10 de ce mois avec un succès éclatant, duquel il est inutile de vous donner les détails parce que notre ami commun,

le baron Fynneck (protecteur de M. Coenzi) m'a dit vous en avoir communiqué une relation exacte et étendue. Il me l'a même lue et c'est sur la rédaction de cet article que je prends la liberté de me permettre (en confidence) quelques réflexions. Le baron Finneck y déprime presque toute la musique italienne moderne et en même temps les compositeurs italiens modernes, en m'élevant au-dessus d'eux. Outre que cela n'est pas vrai, cela ne peut que déplaire aux lecteurs italiens qui se trouveraient justement offensés du mépris de leur musique nationale. De cette manière, l'article me ferait plutôt du mal que du bien.

J'ose donc vous supplier, mon aimable ami, d'en ôter tout ce qui donne dans ce sens-là et de le changer avec des phrases de votre plume élégante et harmonieuse.

J'ajouterai, à cette prière, celle de publier, avant mon arrivée à Milan (qui aura lieu d'ici huit à dix jours), cet article dans votre feuille, parce que je ne vois jamais constaté aucun de mes succès italiens jusqu'à ce qu'il soit attesté par votre *Gazzeta*, la seule et unique d'Italie dont le public respecte l'impartialité et le bon goût de son célèbre rédacteur.

Excusez, mon cher ami, la franchise avec laquelle je vous exprime mes désirs. Vous m'avez accoutumé de trouver en vous un protecteur zélé de mes ouvrages et un tendre ami de ma personne.

En attendant le plaisir de vous embrasser, j'ai l'honneur d'être votre tout dévoué ami.

Jacques MEYERBEER.

Meyerbeer était particulièrement amant du succès, aucun sacrifice ne lui coûtait pour atteindre le but, et l'on sait à n'en pouvoir douter qu'il montait quatre et cinq étages pour

déposer sa carte de visite chez le plus infime plunitif qui avait avantageusement parlé de lui ou de ses opéras. Jusque dans son testament, on le voit préoccupé du soin de sa gloire, en chargeant intentionnellement M. Fétis, auteur de la *Biographie Universelle des Musiciens*, de mettre sur pied l'*Africaine*.

Meyerbeer, Eugène Gauthier et Basille, pianiste-accompagnateur de l'Opéra-Comique, dissertaient un jour sur le boulevard de Gand, lorsque tout à coup le nom de Gounod fut prononcé.

— Qui est-ce, Gounod, fit Meyerbeer.

— Comment, maître, répondit Basille, vous ne connaissez pas l'auteur de *Faust*?

— Ah ! oui, *j'en ai entendu parler*.

Meyerbeer disait vrai, il était de bonne foi, il connaissait sur le bout du doigt toutes les œuvres des anciens maîtres, de Bach, de Mozart, de Haydn, de Beethoven, etc. ; mais les opéras modernes, point, car il n'allait au théâtre que lorsqu'on y représentait ses œuvres.

Rendons cette justice à Meyerbeer, il était égoïste, c'est évident, il tirait sans cesse la couverture vers lui, mais il n'était point jaloux des succès de ses confrères, ou, s'il l'était, il n'en laissait rien paraître, et certain jour, à un banquet qu'il présidait, un musicien, croyant

lui être agréable, déblaterait contre les œuvres d'Auber. Meyerbeer s'empressa de protester dans les termes les plus flatteurs pour l'amour-propre de son illustre confrère. Auber, à son tour, dans une autre réunion, où l'on niait le talent très réel d'Offenbach, s'écria : Eh ! Messieurs, point d'exagération ; Offenbach est un compositeur, *il a des idées*.

Pour ce qui suit, nous faisons nos réserves, car nous avons pour principe de n'affirmer que ce que nous avons vu, de nos yeux vu, ce qui s'appelle vu, comme dit Molière. Or, à cette époque, nous étions aux Etats-Unis, dans l'Amérique du Nord.

Quoi qu'il en soit, le fait nous a été affirmé par des témoins dignes de foi, soi-disant bien renseignés.

Tout directeur de théâtre prudent sait par expérience qu'une moyenne de recettes productives peut coopérer à sa fortune, tandis qu'un grand succès sans lendemain peut entraîner sa ruine.

C'est ce qu'avait compris M. Crosnier, directeur de l'Opéra-Comique, qui opposa au succès du *Domino Noir* le succès du *Postillon de Lonjumeau*.

M. Perrin, à son tour, au *Pardon de Ploërmel* opposa la millième représentation du *Pré-aux-Clercs*, chef-d'œuvre de l'école française.

M. Perrin mit ses meilleurs pensionnaires à contribution, M<sup>me</sup> Miolan Carvalho en tête, et la presse parisienne fit grand bruit de l'achat de meubles authentiques du temps de Charles IX. Bref, rien ne fut négligé pour combattre l'influence probable des représentations du *Pardon de Ploërmel*, dont les recettes d'ailleurs ne tardèrent pas à baisser, vu la faiblesse du poème. Quatre personnages en scène et une chèvre, rien de plus.

Que faire en pareille occurrence, se dit *in petto* Meyerbeer. Faire le trop plein dans la salle, en y envoyant ses amis, et le lendemain, affecté aux représentations du *Pré-aux-Clercs*, prendre et payer argent comptant les meilleures places, en déchirer les coupons et faire le vide.

C'était précisément ce dont on accusait le factotum de Meyerbeer, et le public, n'étant pas dans le secret, se disait : tiens, le *Pré-aux-Clercs* ne fait pas d'argent, tandis que le *Pardon de Ploërmel* attire toujours la foule : quel succès !

Est-ce un raconter ou un canard que nous venons de lancer ? Nous le voudrions ; mais

· dans toutes les circonstances, dans toutes les actions de la vie, le bien et le mal sont tellement amalgamés, qu'il est difficile de distinguer.

*Honni soit qui mal y pense.*

---

## L'AFRICAIN

---

Avant 1789, la moyenne des émoluments alloués aux premiers sujets d'une troupe lyrique ne dépassait pas 6,000 francs par an. A partir de 1854 jusqu'en 1866, — période la plus remarquable pour les théâtres, — les prétentions des chanteurs se manifestèrent dans des proportions extraordinaires.

Voici quel était le montant des émoluments émargés par les premiers sujets de l'Opéra, en 1865, lors de la première représentation de *l'Africaine*, pour l'interprétation de laquelle l'administration théâtrale se vit forcée d'augmenter son personnel :

MM. Naudin, ténor (1).....	110,000 fr.
Faure, baryton.....	90,000 —
Gueymard, ténor.....	72,000 —
Villaret, ténor.....	45,000 —
Morère, ténor.....	40,000 —
Obin, basse.....	38,000 —
Belval, basse.....	38,000 —
Dumestre, baryton.....	36,000 —
Warot, ténor léger.....	36,000 —

(1) M. Naudin, qui ne faisait point partie du personnel de l'Opéra, fut engagé d'après l'indication expresse de Meyerbeer pour la création du rôle de Vasco di Gama.

M <sup>mes</sup> Gueymard, soprano.....	60,000 —
Sass, soprano.....	60,000 —
Battu, chanteuse légère ..	60,000 —

Etc., etc.

De pareilles prétentions ne sont plus tolérées par l'administration de l'Opéra, et les premiers sujets, quels qu'ils soient, sont désormais rétribués plus modestement, quitte à s'en passer s'ils se montrent aussi exigeants que M. Nau-din, payé 110 mille fr. par an pour interpréter le rôle de Vasco di Gama, dans l'*Africaine*, la partie la moins fatigante pour voix de ténor que Meyerbeer ait écrit.

On répétait l'*Africaine* pour les débuts d'une chanteuse dont le nom nous échappe en ce moment, lorsque Girard, qui avait succédé à Habenech, vit un musicien qui prenait place à l'orchestre.

— M. le tromboniste, lui cria Girard d'une voix courroucée, vous n'avez donc pas de montre pour arriver quand la répétition est commencée?

— Pardon, Monsieur, répondit le retardataire, j'ai bien une montre, mais elle n'est pas à répétition.

Les musiciens se prirent à rire, et Girard, désarmé, en fit autant.

## LE PARDON DE PLOERMEL

---

Les directeurs de théâtre et les compositeurs de musique parisiens, sont passés maîtres dans l'art de faire de la réclame en faveur d'une œuvre sur laquelle ils fondent des *espérances de profit*. Rien de ce qui peut provoquer la curiosité de la foule n'est oublié, les moindres incidents sont divulgués et exploités avec une habileté extraordinaire, et c'est ce qui explique sans doute l'émoi qui s'empara de l'opinion publique, lorsque le bruit se répandit qu'une rivière *naturelle* et des chèvres *vivantes*, figureraient dans le nouvel opéra de Meyerbeer.

La chèvre Bellah, comme on sait, a, dans *le Pardon de Ploërmel*, un rôle très important ; mais où trouver un sujet cornu capable de paraître en scène sans compromettre, sans entraver les représentations de l'œuvre du Maître ?

L'administration du théâtre de l'Opéra-Comique s'adressa à M. Henri, qui fait profession à Paris d'élever tous les animaux susceptibles de figurer avantageusement sur

certaines théâtres de France et de l'étranger : cirques, hippodromes, etc.

On trouva là quatre chèvres superbes et d'une blancheur immaculée, couleur indispensable pour l'interprétation du rôle de Bellah ; et on en fit l'acquisition au prix de deux cents francs chacune.

Quatre chèvres n'étaient pas de trop, car, sans cette précaution, les représentations risquaient d'être interrompues pour cause d'indisposition ou de maladie.

« La chèvre, dit Buffon, est capricieuse, indocile, d'un naturel inconstant, d'une grande irrégularité d'action. »

Où trouver quelqu'un qui voulût se charger de l'éducation de pareilles élèves ?

Philippe, très intelligent et chef d'accessoires du théâtre de l'Opéra-Comique, se chargea de cette difficile besogne.

Les quatre chèvres furent logées rue Saint-Marc, près du théâtre, et le nouvel instituteur, pénétré de la grandeur de sa mission, négligea à partir de ce jour sa propre famille, pour s'occuper exclusivement de ses nouvelles pensionnaires. Dame ! Meyerbeer avait dit : *Philippe, je compte sur vous.*

Qui saura, qui connaîtra les tribulations par lesquelles passa le pauvre Philippe en voyant

l'indocilité de ses élèves ; il en perdait le sommeil, et il disait : j'en mourrai certainement, si je ne parviens pas à dompter le caractère de ces bêtes indociles.

Philippe s'attacha d'abord à connaître le caractère de ses pensionnaires, leurs habitudes, leurs goûts, et lorsqu'il fut fixé à cet égard, il les soigna en conséquence, leur servit les mets qu'elles préféraient, et il s'aperçut avec satisfaction que ses élèves se montraient reconnaissantes. Elles ont du cœur, dit-il ; avec ça, je réussirai, je crois.

On était à la veille de la répétition générale du *Pardon de Ploërmel*, lorsque un incident regrettable se produisit : la chèvre sur laquelle on comptait le plus, donna le jour à deux petits chevreaux, et la survivance de son emploi fut octroyé à l'une de ses congénères. Plus tard on la vendit ainsi que sa progéniture.

Restaient trois chèvres suffisamment instruites ; nous ne nous occuperons plus que de celles-là.

On ne voyait au théâtre que Philippe et ses chèvres. Il les conduisait partout afin de les familiariser avec les artistes, les lumières, l'orchestre, les applaudissements, la foudre, tandis qu'en ville on ne parlait plus que de la rivière *naturelle* et des chèvres *vivantes*, qui

devaient figurer dans *le Pardon de Ploërmel*.

Enfin, le grand jour arriva. Philippe, dit-on, proféra un terrible juron à l'adresse d'un cent-gardes qui ce soir-là offrit du tabac à Bellah. Philippe savait par expérience quelle irrésistible attraction éprouvaient ses élèves pour le tabac en feuilles, et il avait remarqué qu'elles étaient surexcitées lorsqu'elles en absorbaient, et qu'alors elles subissaient moins son ascendant.

Le 4 avril 1859 eut lieu, en présence de l'Empereur et de sa Cour, la première représentation du *Pardon de Ploërmel*. Meyerbeer ce soir-là était très nerveux, les musiciens de l'orchestre partageaient les inquiétudes du maestro, une sourde rumeur circulait parmi les spectateurs, bref, le public attendait impatiemment l'apparition de Bellah.

Lorsque la protagoniste, Dinorah, parut appelant et poursuivant sa chère Bellah, celle-ci traversa la montagne de gauche à droite en bondissant.

A cette vue, les spectateurs applaudirent avec enthousiasme, tandis que Philippe recevait son élève dans ses bras et la couvrait de baisers.

Passons maintenant à la fin du second acte, le clou de la représentation. Il s'agissait cette fois pour Bellah de traverser un pont à la hauteur de vingt mètres, « dans le vacarme le

plus effroyable qui se puisse faire, au milieu des éclairs qui brillent, de la foudre qui éclate, du tonnerre qui gronde, d'une pluie torrentielle, d'un fleuve qui se précipite, d'un orchestre qui cherche à reproduire à lui tout seul cet immense désordre de la nature. Qu'on se fasse une idée, si c'est possible, de l'état de la pauvre bête obligée de braver le déchainement universel de la nature et de l'art tout à la fois (1).

Le succès fut complet. Pendant les vacances et jusqu'à la reprise du *Pardon de Ploërmel*, les trois chèvres furent confiées aux soins d'un nourrisseur de confiance, qui habitait Asnières.

Point n'est besoin de le dire : Philippe rendait de fréquentes visites à ses anciennes pensionnaires, et du plus loin qu'elles l'apercevaient, elles sautaient de joie, accouraient vers lui, le comblaient de caresses, lui léchaient la figure, les mains, spectacle non moins intéressant que celui du théâtre, lorsque les courageuses bêtes s'élançaient tantôt l'une, tantôt l'autre, jusqu'à la cime escarpée, où les pierres noires se dressaient et s'éclairaient de croix de feu, et que le pont s'écroulait sous les efforts de la tempête.

Philippe pleurait de bonheur en se retrouvant

(1) Le docteur Jossat.

au milieu de ses chères élèves, et les habitants de la localité accouraient en foule pour contempler ce spectacle attendrissant.

A. LAGET.

*P.-S.* — C'est à nous qu'appartint l'honneur — pendant que nous étions directeur, — d'avoir monté *le Pardon de Ploërmel* sur la scène du Capitole. Grâce à quelques feuilles de tabac, nous obtinmes facilement raison des caprices de Bellah. Quant à la rivière *réelle*, elle fut remplacée par un torrent qui prenait la source dans un récipient placé dans le cintre du théâtre, et lorsque la tempête faisait rage, provoquant l'éroulement du pont, l'eau de la cascade tombait sur des plaques en métal et allait se perdre dans la rue de la Pomme, sans laisser de trace en scène.

A. L.

~~~~~

## CONCLUSION

Il est nécessaire de rappeler de temps en temps, pour l'édification du public, qu'en voulant acquérir les sons culminants qui abondent dans *Guillaume Tell*, dans *Robert le Diable*, *les Huguenots* et *la Juive*, etc., une infinité de chanteurs ont brisé leur voix, ou ont succombé à la tâche. Ainsi, à Lyon, Delahaie se brisa un vaisseau dans la poitrine et mourut à la suite des efforts qu'il avait faits en chantant; le même accident provoqua, à Gand, la mort du ténor Ferrand; le jeune Renard, élève du Conservatoire de Paris, mourut au pensionnat de cet établissement pour avoir voulu imiter Duprez; enfin, le ténor Latapie succomba, en 1831 ou 1832, à Nice, presque sous les yeux de Meyerbeer, qui dirigeait les répétitions de *Robert le Diable*.

Enfin, disons, pour terminer, que la lutte des chanteurs contre les manifestations tonitruantes de l'orchestre ont provoqué l'ébranlement de l'organe vocal, et c'est pourquoi presque tous les chanteurs français ou étrangers sont

pris dans l'engrenage du trémolo perpétuel : la plupart des jeunes gens qui se livrent aujourd'hui à l'étude du chant chevrotent comme... des chèvres. C'est affreux ! témoins les élèves du Conservatoire de Toulouse, où sur quinze sujets, au dernier concours de chant de l'Ecole de musique, onze étaient atteints du défaut que nous venons de signaler.

A. LAGET.

*Correspondant du Conservatoire  
de musique de Paris*



---

Toulouse, Imp. VIAELLE ET PERRY, r. du May, 4



