

Le genre éminemment National

On peut voir cet hiver à Paris un phénomène curieux. Un théâtre lyrique, et le plus modeste, fait la chose la plus neuve du monde, en jouant les ouvrages les plus vieux et les auteurs les plus célèbres d'un répertoire que nous avons été élevés à considérer comme le fond même de notre tradition nationale. Le plus étonnant, c'est que cela lui réussit : les représentations classiques d'opéra-comique remplissent la salle du Trianon-Lyrique, qui est la plus agréable de Paris. On s'y attend à des choses surannées, fanées, si usagées qu'on en serait blasé d'avance : on trouve une fraîcheur, un esprit, une vie qu'on ne soupçonnait point. On s'aperçoit qu'on remuait machinalement dans sa mémoire des noms, des titres restés populaires, même quelques refrains tournés au pont-neuf, quelques paroles passées en proverbe, mais que toute la vénération atavique qu'on professait, non seulement pour les maîtres et les chefs-d'œuvre d'un genre, mais pour ce genre lui-même, n'était qu'ignorance profonde du genre, des œuvres et des maîtres. Tels des gens — toutes proportions gardées — qui vivraient sur quelques notions de manuel scolaire touchant Molière, La Fontaine ou Marivaux, et qui pour la première fois de leur vie, après en avoir entendu tant parler, verraient représenter l'*Ecole des Femmes* ou les *Fausse Confidences*, écouterait dire les *Deux Pigeons* ; tels, qui trouveraient un jour, au lieu de l'ordre funèbre d'un musée, les appartements de Versailles habités. Ils pensaient bailler doctement, ou sourire avec condescendance, selon leur sens du respect : voilà devant eux, non plus les lieux communs qui se débitent sur des chefs-d'œuvre consacrés, mais ces petits chefs-d'œuvre eux-mêmes, présentés simplement avec soin et avec goût, par des artistes aimables et consciencieux, qui ne se croient pas obligés de s'empailler pour toucher à du classique ; il suffit, pour que ces poudreuses vieilleries rayonnent de jeunesse intacte. Cheveux arrangés en perruque, si vous voulez, mais cheveux vivants et souples, tièdes et parfumés, et qui tiennent à la tête. Et le sentiment nous vient, que depuis le temps que nous réclamions la résurrection de l'opéra-comique de nos pères, le retour de notre musique aux traditions limpides du sourire français, à sa tradition, nous ne savions pas nous-mêmes ce que nous demandions.

Que de jérémiades n'avons-nous pas entendues sur le délaissement de l'opéra-comique, sur le pesant brouillard d'ennui dont les conceptions modernes ont noyé la musique, sur le dédain où elles ont rejeté toute musique qui n'exaspérait pas les nerfs, qui ne donnait pas des battements de cœur, ou la migraine ? Et naturellement, c'est le wagnérisme, le franckisme, le debussysme qui successivement ont porté le poids du crime d'avoir transformé l'audition musicale, de plaisir clair et gai, en labeur discordant et abstrus, redoutable accouplement de la métaphysique avec la mathématique. Il faudrait distinguer d'abord, au fond de ce sophisme, la confusion funeste qui a perpétuellement opprimé la musique, la soumettant, on ne sait pourquoi, sans défense, au jugement de toutes les personnes qui n'y connaissent rien : confusion, non seulement des divers genres musicaux, mais des catégories de l'esprit, des degrés de l'art et de ses buts différents ; assimilation vicieuse du plaisir artistique, qui se doit payer toujours d'un effort, — l'effort qu'il faut pour s'élever de terre, — avec le simple délassement récréatif. Personne de poli ne se risquerait à dire que Dante n'est pas poète, parce François Coppée se lit plus facilement ; que les fresques du Vatican ne sont pas de la peinture, parce que Jean Béraud a des sujets qui se comprennent mieux ; qu'il vaut mieux écrire comme Georges Ohnet que comme Renan, ou que Corneille n'entend rien au théâtre, auprès de Labiche et de

(*) Voir les numéros des 15 Décembre 1916, 15 Février, Mai et 15 Décembre 1917.

d'Ennery. A l'égard de la musique, on profère sans rougir des énormités toutes pareilles. On fait mieux : on les érige en principe. Mais c'est là une question dont nous causerons ensemble un autre jour ; tenons-nous en à l'opéra-comique. Rien n'est plus faux que d'accuser de sa mort le modernisme musical : devant qu'il fût né, l'opéra-comique déjà n'était plus. Wagner ? C'est lui qui s'en plaignait, à vingt-huit ans, quand il crevait de faim à Paris, et que le wagnérisme n'existait même pas dans ses rêves. Le wagnérisme, — classique lui-même, si romantique qu'il fût, — eût fait fort bon ménage avec l'opéra-comique, le vrai, comme avec tout ce qui est classique. Les romantiques ne sont, au fond, que des classiques un peu excités.

Il est vrai que l'esprit superficiel de notre romantisme littéraire avait abondé dans le sens du snobisme d'alors. Les littérateurs ont toujours eu la manie de se mêler de ce qui ne les regarde pas, et de régenter la musique d'autant plus péremptoirement qu'ils l'entendent moins. Ils lui sont ennemis par définition. En 1832, le *Figaro* blaguait déjà le « genre éminemment national » ; mais Théophile Gautier, plus avisé, mettait le doigt sur le point faible, en traitant l'opéra-comique de « genre bâtard et mesquin, mélange de deux moyens d'expression incompatibles ». Ceci encore est une autre question. Ne nous inquiétons pas, pour le moment, de savoir si la combinaison dans un même ouvrage scénique du langage chanté et du langage parlé est plus ou moins discutable. Elle existe ; elle a créé, quoi qu'elle vaille, une foule d'œuvres où respire le plus pur génie de notre race : pourquoi ces œuvres se sont-elles perdues, et avec elles notre tradition naturelle et notre goût ? Cela ne date pas d'hier.

* * *

Cela date précisément de l'époque où l'on a prétendu que l'opéra-comique prenait son grand essor, se développait, s'enrichissait, atteignait un apogée avec les Auber, les Adam, les Halévy, les Meyerbeer, les Thomas et les Victor Massé. En réalité, il semblait alors dans une luxuriante décadence. Création toute française, quelle qu'ait pu être l'action de la Comédie Italienne sur ses débuts, legs délicieux de notre XVIII^e siècle, l'opéra-comique, bientôt après que le XIX^e siècle l'eut reçu, fut radicalement empoisonné par son cosmopolitisme mercantile. Singulière et déplorable destinée de la musique française, toujours arrêtée au plus beau de sa course par les Français eux-mêmes, éternels complices contre eux-mêmes de l'étranger. Ainsi que le magnifique opéra français de Rameau avait disparu devant l'invasion du gluckisme, et surtout du bouffonisme, l'opéra-comique français des Monsigny et des Grétry a été dévoré par le rossinisme ; attention, maintenant, aux bolcheviks !

Avec Boieldieu, déjà touché, le genre garde cependant sa distinction caractéristique et ses qualités essentielles. Certaines de ces qualités, par intermittence, subsistent encore, de sentiment et de couleur chez Hérold, d'écriture et d'esprit chez Auber ; mais avec celui-ci la chute se précipite ; avec ses successeurs, elle atteint le fond de la bassesse musicale. Ce n'est plus un genre qui évolue, comme il l'avait fait de Duni à Boieldieu : c'est un genre qui se dévoie, une espèce pourrie par greffe malsaine. La vérité, une vérité familière et plaisante, mais substantielle, animait l'ancien opéra-comique : le nouveau n'est plus que mensonge et ridicule convention. C'est la différence des personnages de fine comédie aux fantoches de vaudeville. La sensibilité devient sensiblerie fade et veule ; l'élégance, manière ; le goût, mode. L'auteur ne vise plus qu'une chose : le succès, immédiat, facile, l'effet lucratif ; il est le valet de la virtuosité de ses chanteurs, de la nullité de son orchestre, de la paresse digérante de son public ; son style ressemble aux coquetteries des gens qui n'ont pas de linge.

Allez donc voir, puisque vous le pouvez en ce moment, — et tout cela est d'un esprit si franc, si bien de chez nous, que vous y trouverez une distraction à vos angoisses qui ne vous choquera point, — allez voir avec *Richard Cœur-de-Lion*, que vous connaissez peut-être, *Rose et Colas*, *L'Épreuve villageoise*, *Maison à vendre*, les *Voitures versées* ou même *Joconde*, que vous n'avez jamais vus. Vous comprendrez immédiatement que le fameux « répertoire » dont on vous a rebattu les oreilles, n'était qu'un faux répertoire. Vous verrez la différence, et que les niaiseries déraisonnables de l'opéra-comique scribiforme ne constituent

pas précisément un progrès de l'art dramatique ; vous verrez combien toutes les conventions de forme qui vous y ont écœurés, et l'alternance même de la musique et du discours, prennent de naturel dans ces jolies petites pièces, naïves sans doute, mais non point sottes, où chaque chose vient à sa place, où les reprises d'un air, la circulation d'un motif dans un ensemble s'expliquent par les nuances du sentiment, les détours du dialogue, et les accusent spirituellement ; où les ensembles ne sont pas de laborieuses et stupides pièces d'artifice, mais l'action même saisie dans un moment vital, rendue par un tableau musical ainsi qu'elle le serait par un tableau peint, si la peinture, comme la musique, possédait avec la composition le mouvement. Vous goûterez la sincère saveur musicale de l'écriture grêle et imparfaite, voire de l'orchestre rudimentaire de Monsigny, de Dalayrac, de Boieldieu, de Grétry, la substance de leurs idées ténues, la distinction de leur comique observé, de leur émotion discrète, la bonhomie de leur ironie, à côté du clinquant vide d'Auber, de l'attendrissement pluvieux de Thomas, de la prétention commerciale de Massé, de la vulgarité d'Adam. Connaissez-vous dans l'opéra-comique du XIX^e siècle rien qui se puisse comparer à certains traits de sentiment de l'*Epreuve villageoise*, du *trio* du second acte, ou de l'étonnant *finale* où ces paysans, humains sous leur enrubbannement, moquent les prétentions de l'art à égaler la nature ? Cela est profond et menu comme un crayon de Watteau. Et connaissez-vous rien de poétique et de tendre comme le *duo* de *Rose et Colas*, rien en même temps qui soit mieux dans le ton des personnages et fasse un contraste plus harmonieux avec de solides croquis tels que ceux des trois vieillards ? Vérité, qui pénètre et purifie comme un rayon de soleil tout l'artifice du genre. Vérité à peine touchée, mais touchée juste : n'est-ce point la marque de l'esprit, du sentiment et du charme français dans les œuvres légères ? Que ces qualités originelles se sont, hélas ! perverties, diluées, empâtées par la suite ! Et c'est de cette suite illégitime qu'on a voulu pourtant, qu'on voudrait encore faire notre tradition nationale. On ne comprend pas que c'est justement là ce qui a détourné, dégoûté de l'opéra-comique les musiciens et les amateurs ; que c'est du faux, du mauvais opéra-comique que le bon est mort, et non pas du drame lyrique, qui vit dans une autre sphère.

* * *

Consultons l'ouvrage précieux du regretté Charles Malherbe et de M. Albert Soubies sur l'*Histoire de l'Opéra-Comique*, histoire non pas du genre, mais de la seconde Salle Favart, depuis sa fondation jusqu'à l'incendie de 1887. Près d'un demi-siècle. Toutes les périodes n'en ont pas été fortunées. L'opéra-comique y a connu pourtant, comme théâtre, et — dit-on — comme genre, ses plus beaux jours. Eh bien, nous serons stupéfaits de constater à quelle minime part le répertoire ancien, le véritable, l'illustre répertoire de l'opéra-comique s'est trouvé tout de suite réduit. En 1840, quand ouvre l'Opéra-Comique, ses programmes se partagent entre Auber, — la part du lion, — Adam, Thomas débutant, Halévy, Donizetti... ; d'anciens opéras-comiques, on n'y voit que *Joconde* et un acte de Dalayrac : *Adolphe et Clara*. Est-ce la faute à Wagner ? Est-ce la faute à Debussy ? L'année suivante, il est vrai, on reprend *Richard Cœur-de-Lion*, *Camille ou le Souterrain*, *Jeannot et Colin* ; mais Adolphe Adam, l'infâme, ne se contentait plus déjà de gâter le goût de ses contemporains par sa musique, il lui fallait encore gâter la musique de ses ancêtres par de grossiers arrangements. D'autres reprises suivirent ; la proportion reste faible, cependant : sur trois cent cinquante et un ouvrages représentés à l'Opéra-Comique en quarante-sept ans, Auber en a vingt-cinq à lui tout seul, mais l'on n'en trouve pas plus de trente-trois de toute l'école antérieure à Auber : Duni, Monsigny, Grétry, Dalayrac, Méhul, Cherubini, Boieldieu et Nicolo. Encore ces ouvrages et ces auteurs prétendus populaires n'ont-ils pas tous un sort certain et s'égrènent-ils, sauf un petit nombre, assez rapidement. La plupart disparaissent de 1855 à 1868. Au moment de la guerre de 1870-1871, l'Opéra-Comique n'a déjà plus à son répertoire que ces trois pièces qui en resteront, en somme, tout le fond jusqu'à nos jours : la *Dame Blanche*, *Richard Cœur-de-Lion* et les *Rendez-vous bourgeois*. A partir de 1874, l'*Almanach des Spectacles* de M. Soubies nous offre des renseignements plus précis encore et plus complets. Ces trois opéras-comiques

derniers nommés jouissent quelque temps d'une vogue permanente, mais à peu près seuls de tout le répertoire classique, — respecté, en somme, dans le plaisant comme dans le sévère, au point qu'on n'y touche guère. En 1874 et 1875, du Loclo reprend *Joconde*, le *Calife de Bagdad*, le *Nouveau Seigneur du village*, qui durent peu. Carvalho, en 1877, essaye la *Fête du village voisin*, *Cendrillon*, le *Déserteur* enfin, qui seul se maintient, comme *Joseph*, remis en 1882 ; en 1886, le *Nouveau Seigneur* trouve un petit regain de succès. C'est bien peu d'œuvres, moins qu'on n'en eût attendu d'un directeur que l'on considérerait comme le « répertoire » fait homme ; mais il jouait encore, à cette époque, ces œuvres assez souvent. Dans sa seconde direction, il s'en tint décidément à *Richard*, à la *Dame Blanche*, aux éternels *Rendez-vous bourgeois*, à quelques représentations du *Nouveau Seigneur*, avec les reprises des *Deux Avares* et du *Déserteur*, données pour la Société des Grandes Auditions, et d'ailleurs fructueuses, Paravey, entre temps, avait fait une tentative sans conviction avec l'*Epreuve villageoise*, disparue alors depuis vingt ans, après avoir été l'un des succès les plus constants du théâtre. M. Albert Carré, au début de sa brillante direction, parut s'engager dans la bonne voie en remontant *Joseph* et l'*Irato*, mais pour peu de soirs, et le nombre des spectacles classiques devint avec lui incroyablement petit : de 1901 à 1907, on ne vit plus que les *Rendez-vous bourgeois*, et neuf fois en deux ans la *Dame Blanche* ; en 1908 et 1909, l'Opéra-Comique ne joua pas un opéra-comique véritable. Puis, M. Carré eut un remords, et dans ses quatre dernières années on put entendre sept fois *Joseph*, onze fois la *Dame Blanche*, deux fois le *Déserteur* et *Richard*, six fois le *Devin de village* et huit, *Maison à vendre*.

Qu'on ne vienne donc pas nous raconter que le public, notre bon maître, a soif d'opéra-comique. Il a seulement soif de mauvaise musique. Dès que la musique est bonne, opéra-comique ou opéra, peu lui en chaut : il rejette tout indifféremment. Ce qu'il prend pour son répertoire national, c'est la *Fille du Régiment*, et l'on comprend que nos compositeurs, ceux du moins qui avaient soin de leur dignité, plutôt que de le servir sur le mode de ce Bergamasque aux vices solitaires, se soient jetés dans de sombres excès. C'est toute une éducation à refaire ; et le moment ne pourrait-il pas être propice pour rappeler un peuple au sens droit de son propre génie ?

M. Gheusi, dans ce moment, a porté tout son effort au bénéfice de notre école moderne. Effort fécond, puisque le détestable répertoire italien a commencé de perdre pied, sans disparaître encore, et que les grosses recettes, c'est aujourd'hui le *Roi d'Ys*, *Louise*, *Aphrodite*, *Marouf* qui les font un peu plus souvent que la *Tosca* ou la *Butterfly*. D'un tel progrès, on ne saurait se montrer trop reconnaissant, pourvu qu'il persiste ; mais ce n'est pas ce qui nous ramènera à la petite musique. L'effort a dû être intelligent et assidu, pour surmonter les innombrables difficultés que le temps cruel où nous vivons oppose à la mise en marche d'une machine aussi compliquée que la moindre représentation lyrique. Peut-être faudrait-il un effort plus grand encore moralement, mais matériellement moins rude, en tout cas moins coûteux, pour ramener le public, avec une douce obstination, aux sentiers charmants qu'il a depuis si longtemps désertés. On a toujours donné pour excuse à l'Opéra-Comique, qu'il avait dû assumer un rôle qui n'était pas le sien et tenir lieu de ce Théâtre-Lyrique toujours défaillant, qui était indispensable au développement de l'art contemporain, et qui, aujourd'hui encore, nous manque. C'est prendre l'effet pour la cause. Ce n'est point parce que le Lyrique ne peut parvenir à vivre chez lui qu'il faut lui faire son lit à l'Opéra-Comique ; c'est parce que l'Opéra-Comique a usurpé les fonctions du Théâtre-Lyrique que celui-ci, précisément, ne peut vivre. Le troisième théâtre de musique qui, en effet, nous manque ce n'est pas le Lyrique ; car il existe, Salle Favart, depuis le règne d'un ancien directeur de Théâtre-Lyrique, le seul qui y eût réussi. Depuis quarante ans, ce Lyrique prospère, développant continuellement l'esprit que Carvalho y avait apporté, et défiant toute concurrence. Ce théâtre a rendu des services inoubliables ; toute l'histoire de notre musique dramatique moderne s'est faite là, l'Opéra, à ce point de vue, n'ayant jamais existé. Et ce sont des services qu'il doit continuer de rendre, organisme désormais parfaitement constitué, ayant son répertoire, son style, son public. Il achève d'éliminer les derniers opéras-comiques de la mauvaise époque, mais il n'a plus de place pour ceux de la

meilleure. On ne peut plus lui demander de revenir en arrière : il faudrait qu'il reculât de près d'un siècle. Il y a, au contraire, tout intérêt à le débarrasser complètement de ce qui peut le gêner dans l'accomplissement de sa mission, devenue contradictoire à la mission pour laquelle il était né ; mais il suffit de changer son titre pour que tout se retrouve à l'endroit. Le théâtre nouveau qu'il nous faut penser à fonder, c'est l'Opéra-Comique lui-même, que nul de nous, en réalité, n'a jamais connu. Et pourquoi n'essaierait-on pas tout uniment de donner au théâtre qui vient de prendre dans ce sens une si courageuse initiative, les moyens de la développer ? Je ne prétends pas, évidemment, qu'un théâtre puisse vivre uniquement sur le répertoire de l'opéra-comique pur, qu'on peut limiter environ de 1757 à 1825 ; ce répertoire est d'ailleurs plus étendu qu'on ne pense, surtout s'il se trouve quelque homme de tact — je ne le crois pas impossible — pour accommoder discrètement, non la musique, grands Dieux ! mais certains livrets qui tout de même feraient trop sourire. Il ne faudrait pas grand'chose, par exemple, pour que vous prissiez plaisir à entendre *Azémià ou les Sauvages*, de Dalayrac, ou *Tom Jones*, de ce Philidor qui fut un des grands musiciens de son temps, un des fondateurs de l'opéra-comique, et dont l'Opéra-Comique n'a jamais donné une note.

Mais à ces classiques français, on pourrait adjoindre ceux d'Allemagne et d'Italie : les œuvres mineures de Mozart et de Gluck, qui fut compositeur d'opéras-comiques français bien avant que de tragédies françaises ; quelques partitions bien choisies, de Pergolèse et Cimarosa à Rossini ; et par les meilleurs ouvrages — ce qui ne veut pas toujours dire les plus connus — d'Adolphe Adam et d'Hérold, on gagnerait l'époque moderne, où il est encore bien symptomatique que les opéras-comiques composés, même par des musiciens favorisés, dans l'esprit de la tradition authentique, n'aient pu se soutenir à la scène. Les succès du gentil Ferdinand Poise, qui avait le mieux compris cette tradition, ne lui ont pas survécu ; et ce qu'on joue de Gounod, de Delibes, de Thomas, de Messager, ce n'est jamais le *Médecin malgré lui*, le *Roi l'a dit*, le *Caid* ou la *Basoche*. Je vous assure que tout cela est bien plus amusant que *Mignon*.

Enfin, pourquoi ne pas espérer, un milieu vraiment musical une fois reconstitué, que certains de nos auteurs vivants daignent enfin s'y détendre, et ramenant leur science aiguë aux proportions de la comédie légère, retrouvent ce naturel exquis du sentiment et du rire, ce sens adouci de la vérité, cette discrétion un peu narquoise qui n'a rien de pincé, cette finesse qui n'a rien de sec ni d'étriqué, ce goût franc, cette candeur gaie, qui s'émeut délicatement, cette recherche sans préciosité ? Ce ne serait point là, croyez-le bien, fournir à ce défaitisme sournois, inépuisable en prétextes de toute sorte pour diminuer notre art ou le vulgariser. Une œuvre d'horizon mesuré peut être, à sa façon, noble et grande. L'esprit ni le cœur français n'ont changé. Le secret n'est-il pas tout dans leur sincérité, de cette force, de ce pathétique sobre et de ce style qui nous saisissent encore, après cent trente-quatre ans, parmi la grâce alerte, ingénue et succincte d'un *Richard* ?

GASTON CARRAUD.

La nouvelle Musicalité Italienne

Parmi les grands pays européens l'Italie est celui qui présente les marques de la lutte la plus violente entre vieux et jeunes musiciens ; elle ne se borne pas aux questions fondamentales de modernité ou de technique, mais comprend aussi les conflits les plus divers d'esthétique, de tendances, de culture générale et même — surtout depuis trois ans — de « politique ».

En musique, comme dans toute autre de ses manifestations intellectuelles, l'Italie entre soudainement et violemment dans la grande vie mondiale. J'ai eu déjà de nombreuses occasions de dire combien peu je nourrissais d'estime pour l'art dramatique national post-rossinien. Et je répète aujourd'hui que, alors que trop de musiciens encore considèrent chez nous l'« indépendance » musicale de cet art rude et naïf comme une preuve historique de force et de vitalité, il me semble au contraire que ce *splendide isolement* fut surtout une cause de grave faiblesse et de décadence.

Avouons-le : on ne peut écrire l'histoire de l'évolution musicale au XIX^e siècle, c'est-à-dire