

LE MENESTREL

4567. — 85^e Année. — N^o 45.



Vendredi 9 Novembre 1923.

L'Évolution de l'Opérette française



OUVRAGE si intéressant, si richement documenté, que mon collaborateur et ami Louis Schneider vient de consacrer à Hervé et à Lecocq — succédant à son livre, non moins remarquable, sur Offenbach — apporte une contribution précieuse à l'histoire de l'opérette, histoire qu'un bon musicographe devrait bien prendre la peine d'écrire un jour ; car elle représente, n'en déplaise aux gens très sérieux, une page non négligeable de l'histoire même de la musique, envisagée de ses deux points de vue essentiels, je veux dire l'évolution de la pensée et des formules techniques chez les musiciens et aussi celle du goût du public à l'endroit des diverses formes musicales.

N'ayant pas le loisir d'entreprendre cette étude, je me bornerai ici à en examiner quelques points particuliers, que ne pourra certainement point négliger cet historiographe futur, pas plus qu'il ne devra ignorer les deux livres de Louis Schneider.

Lorsqu'on entend, de nos jours, tant d'œuvres saugrenues, qui se parent du nom d'opérette, improvisées par des amateurs, de qui tout souci de la probité de l'écriture est inconnu, non plus que de la variété des harmonies ni de l'élégance des rythmes, émaillées artificiellement de couplets qu'apporte du dehors un « spécialiste », instrumentées à façon par le chef d'orchestre de la maison, informes pots-pourris de chansons de café-concert et de danses destinées à enrichir le répertoire des dancings, écrites sur des livrets idiots ou pornographiques, souvent les deux à la fois, véritables entreprises commerciales organisées par un éditeur de chansons et de danses, qui, parfois, est « dans l'affaire » avec le directeur, — on a peine à se figurer ce que fut l'opérette française au temps de sa splendeur, quand elle faisait accourir chez nous toute l'Europe. De temps en temps, quelques reprises de chefs-d'œuvre du genre, extraits de l'œuvre copieuse d'Offenbach ou de Charles Lecocq, entreprennent de nous la restituer et n'y parviennent guère, lors même qu'une interprétation brillante s'efforce à lui redonner quelque lustre ; et ce n'est même pas toujours le cas.

L'opérette française est-elle morte et les ouvrages que l'on consacre maintenant à ses grands protagonistes d'autrefois, où tant de regrets se formulent à chaque page, font-ils figure d'oraisons funèbres ?

La vérité, à mon humble avis, c'est que, de même que toutes les formules d'art, celle de l'opérette évolue. Toute l'histoire de l'art, qu'il s'agisse de peinture, d'architecture ou de musique, est là pour nous prouver que ces formules se transforment avec le temps, ce qui

n'empêche qu'à chaque étape apparaissent des chefs-d'œuvre, dont la beauté immanente survit, pour les connaisseurs, à la formule transitoire qu'elle emprunta, mais cesse bientôt d'être accessible à la foule, attirée vers des formes nouvelles. Le xvii^e et le xviii^e siècles n'ont rien compris à l'art des cathédrales, pas plus que le moyen âge n'avait fait de cas de l'art gréco-romain. Il en fut de même en peinture, où les suaves « bons-hommes » des primitifs perdirent tout attrait pour les générations suivantes. Il faut une éducation spéciale pour goûter, à travers la diversité de ses manifestations, la pensée des artistes de tous les temps et il serait puéril de l'attendre de la foule.

Je n'insiste pas sur ces truismes et j'arrive tout de suite à ma première proposition : c'est que la formule de l'opérette, périssable comme elles le sont toutes — à moins qu'elle se transforme — est peut-être plus périssable encore qu'aucune autre, et tout simplement parce qu'elle s'appuie sur l'élément comique, sur le rire, et que rien n'évolue comme le rire.

On a dit que tous les peuples pleurent pour les mêmes raisons et que chacun d'eux rit pour des raisons qui lui sont propres. Et c'est vrai. Il y a très peu de gestes ou de situations comiques qui soient universels. Les pièces les plus comiques, même celles de notre grand Molière, sont presque intraduisibles, avec tout leur sens, en une langue étrangère ; et plus elles comportent de farce, moins elles sont comprises au dehors. Il n'est guère d'ouvrage comique de l'étranger qui ait pu réussir chez nous, à moins qu'il n'ait été copieusement « arrangé », c'est-à-dire que des « équivalents comiques » n'aient été substitués à la traduction intégrale du texte.

Non seulement le rire varie selon les peuples, mais encore, chez le même peuple, il varie avec les époques de son histoire, je veux dire avec l'évolution des sujets qui provoquent le rire, parce que celui-ci, comme l'a bien établi Bergson, naît du contraste imprévu d'une situation avec notre état d'esprit du moment, et que c'est cet état d'esprit qui évolue avec les générations successives.

Les plaisanteries des vieilles collections de nos journaux comiques nous apparaissent le plus souvent lamentables, encore plus, peut-être, celles qui ont amusé la génération précédente que les plus anciennes, et si telles opérettes, célèbres il y a cinquante ans, ne nous divertissent plus aujourd'hui, quand on les reprend, c'est que les gens qu'elles étaient destinées à faire rire, sont, pour la plupart, morts depuis longtemps.

Enfin, les sources d'effets comiques varient encore non seulement dans l'espace et dans le temps, mais, à la même époque et pour la même population, selon les couches sociales de celles-ci, si l'on peut dire. Même aujourd'hui, le bas comique, qui fait s'esclaffer toute

une salle de café-concert des faubourgs ou le public d'un cirque forain de village, laisse beaucoup d'entre nous parfaitement froids, sinon plutôt attristés à l'endroit de la bêtise humaine. Telle reprise d'une vieille opérette, encore possible dans les petits théâtres périphériques, ne l'est plus dans les salles du centre de Paris, du moins d'une façon fructueuse, encore que quelques dilettantes restent capables d'en goûter les grâces désuètes.

On entrevoit donc déjà qu'une des raisons qui condamne à l'avance une opérette à ne jouir que d'une vogue viagère c'est son livret et les plaisanteries dont il est émaillé, celles-ci étant d'autant plus goûtées qu'elles sont plus « contemporaines ». Mais ce qu'il y a de plus grave, pour le point qui nous intéresse ici, c'est que la musique elle-même en subit le contre-coup, parce que, dans une opérette bien faite, cette musique fait absolument corps avec le livret, qu'elle doit naître de ce livret lui-même, et qu'elle aussi, dans le genre bouffon poussé jusqu'à l'outrance, emprunte une partie de ses effets à l'élément « contemporain », sous forme de parodies, d'allusions aux formules en vogue, de citations travesties ou intervenant à contresens, qui ne prennent toute leur valeur qu'auprès du public de l'époque.

Mais ceci nous entraînerait à étudier l'élément comique musical en soi, c'est-à-dire très loin. On peut cependant dire d'un mot qu'il est de même nature que le comique général au théâtre, c'est-à-dire qu'il s'appuie toujours, conformément au principe de Bergson, sur le contraste. Bien avant l'opérette, existaient l'opéra-bouffe italien et notre vieil opéra-comique français, lequel, pendant un certain temps, a vécu côte à côte avec elle, sans que les deux genres se confondissent, comme la comédie et même le vaudeville ont vécu à côté de la farce. Or, on peut bien dire qu'à ses débuts, l'opérette, telle que l'imagina Hervé, était la farce pure, paroles et musique, le tout si bien à l'unisson que Hervé composa lui-même la plupart de ses livrets, et qu'il fut même souvent l'interprète de ses propres pièces.

La première opérette fut probablement, comme nous l'apprend Louis Schneider, *Don Quichotte et Sancho Pança* (voyez déjà l'utilisation du contraste des personnages) qu'Hervé imagina en 1847, scène burlesque, « tableau grotesque », comme l'intitula l'auteur, et qu'il interprétait en personne avec l'acteur Désiré. Créée à l'occasion d'une représentation extraordinaire au bénéfice de Désiré, elle fournit, avec Hervé et Joseph Kelm remplaçant Désiré, une jolie carrière à l'Opéra National du boulevard du Temple. Le terme opérette lui-même ne prit naissance que plus tard, en 1856, à propos d'un acte, bien oublié aujourd'hui, de Jules Viard et de Jules Boverly, *Madame Mascarille*. Mais le genre était créé et la paternité en revient incontestablement à Hervé. C'est donc bien, comme on l'a dit, un genre « éminemment français » (1), ayant sa source dans ce

qu'il y a de gaieté naturelle, de « bon garçonisme », d'horreur de la « pose », d'esprit-gentiment frondeur, sans méchanceté, dans notre tempérament national.

Elle était sortie tout armée, comme Minerve, du cerveau d'Hervé, et la nature très particulière de ce cerveau en explique toute la genèse; de même que la mentalité, si j'ose dire, de ses contemporains, un peu plus tard, sous l'Empire, explique la vogue extraordinaire qui accueillit chez nous cette nouvelle forme musicale.

Hervé passa la plus grande partie de sa jeunesse à l'hospice de Bicêtre, où il tenait l'orgue de la chapelle. Ses premières compositions musicales, à côté des proses religieuses que ses fonctions lui imposaient, furent imaginées pour divertir les fous, à l'usage desquels il organisa des représentations théâtrales dans l'hôpital même et où ceux-ci (les moins agités naturellement) figuraient comme acteurs à ses côtés. On ne vit pas impunément au milieu des déséquilibrés, pour peu que la fantaisie, l'imagination, la « folle du logis » habite déjà notre cerveau, et Hervé lui-même se plut souvent, par la suite, à se baptiser « le compositeur toqué... ». Au physique, très grand, très maigre, très froid d'aspect, il accentuait encore, paraît-il, par le contraste de son attitude grave avec l'incohérence imperturbable de ses propos, le caractère burlesque de ses compositions.

Ce goût pour les manifestations intellectuelles outrancières à froid — nous dirions aujourd'hui « loufoques » — allait le poursuivre pendant une partie de sa carrière et donner à celle-ci sa physionomie propre. Au demeurant, très simple, très bon camarade, travailleur infatigable, mais ignorant l'intrigue. Il y eut tout de même, vers la fin de sa vie, quelques incidents qui permirent de douter de son absolu équilibre moral. Si l'on veut bien ajouter que, continuant sa carrière d'organiste à Saint-Eustache, il y composait, pendant ce temps-là, des motets et des messes, on comprend très bien comment cet appétit pour l'outrance et le contraste le poussa, au cours de cette vie en partie double, à orienter son talent exactement à l'opposite du genre de musique que lui imposaient ses fonctions normales. — situation qu'il exploita lui-même plus tard, dans *Mam'zelle Nitouche*, avec le double personnage de Floridor (il s'appelait Florimond Ronger de son vrai nom) et de Célestin (1).

Ces documents biographiques, enregistrés au seuil de l'histoire de l'opérette, ont, selon moi, une grande valeur, parce qu'ils déterminent déjà les caractères de celle-ci à ses débuts. Il est piquant d'observer, en passant, que le maître de l'opérette contemporaine — vous avez reconnu M. André Messager — ait fait son éducation musicale à l'École de musique religieuse Niedermeyer. Comme plus tard Claude Terrasse, qui écrivit d'abord des pièces pour l'église, il fut nourri du suc de Bach et d'Hændel et de la moelle du contrepont, dont on pourrait dire, en musique du moins, comme on l'a dit du journalisme, qu'il mène à tout à la condition d'en sortir.

Une remarque bien plus importante à faire à ce même propos, c'est que l'opérette fut, à sa naissance, comme l'opéra-bouffe de Mozart, l'œuvre de musiciens véri-

(1) Je puis apporter ici le témoignage, maussade en sa forme, d'un grand compositeur étranger, Richard Strauss, tel que je l'entendis le formuler un matin, dans les coulisses du Châtelet, après une répétition de *Salomé*, où l'auteur s'était montré particulièrement nerveux, insupportable même, lassant les musiciens de l'orchestre par ses observations malveillantes. C'était en présence de G. Pierné, de G. Astruc, d'Hermann et de moi-même. Il cria, avec son déplorable accent : « Je suis un musicien *hålémand*, et je vois bien que je suis ici dans le pays de l'*håprett*... ». Il oubliait qu'un autre musicien allemand, Offenbach, avait beaucoup fait pour elle. Mais il y avait, en ces temps-là, des Prussiens, tels Offenbach, Henri Heine et même Meyerbeer, capables de se parisianiser, — tous les trois israélites, il est vrai.

(1) Nous avons vu, de nos jours, M. Claude Terrasse réaliser le même cumul à la maîtrise de la Trinité. Mais combien de compositeurs ont dû, pour vivre, se livrer, dans leurs jeunes années, à des occupations bien plus disparates encore...

tables, possédant à fond les ressources de leur art, et qui se plurent à se divertir sans trop s'encanailler, tel Léonard de Vinci lorsqu'il composa ses fameux albums de grotesques, qu'on voit à la Brera de Milan et à l'Accademia de Venise. Hervé reçut d'excellentes leçons d'Elwart et d'Auber. Charles Lecocq fut un des plus brillants élèves de notre Conservatoire, où il eut un premier prix d'harmonie et où il fut l'ami et l'émule de Georges Bizet et de Camille Saint-Saëns; et seule la nécessité de gagner immédiatement sa vie, que compliquait encore sa malheureuse infirmité (depuis son enfance il ne pouvait marcher qu'à l'aide de deux béquilles), l'empêcha d'affronter le Concours de Rome, où tout porte à croire qu'il aurait pleinement réussi. J'ai déjà parlé de Terrasse et de Messenger. Varney n'était pas un ignorant, ni Lacôme. Offenbach seul fit des études assez médiocres, que pourraient cependant lui envier encore bien des fabricants d'opérettes actuelles.

Donc, ces musiciens n'aborderent la farce musicale que pourvus déjà d'un métier solide, comme certains grands peintres qui s'adonnèrent à la caricature, occasionnellement ou définitivement. Personne ne songerait à nier l'art fondamental d'un Daumier, d'un Forain, d'un Willette, d'un Abel Faivre, d'un Métivet. Par contre, une commune parenté dans l'ignorance et la présomption éclate aux yeux entre les caricatures improvisées qui pullulent aujourd'hui dans nos grands quotidiens, sans attester les plus élémentaires notions du dessin, et les œuvres de certains amateurs, compositeurs d'opérettes à succès, hélas ! et qui n'ont jamais même entendu parler de basse chiffrée ni de contrepoint à deux parties. De part et d'autre, on pense que la légende fera passer le dessin, comme le livret fera accepter la musique.

Et tout ceci me confirme encore dans le sentiment que l'opérette originelle était à la musique ce que la bonne caricature est à l'art pictural. L'une et l'autre ne sont légitimes qu'au titre de fantaisies d'artistes consciencieux, respectueux de leur art, pourvus, par surcroît, même parfois sous une enveloppe bourgeoise, d'un tempérament railleur, d'une tournure d'esprit frondeuse, du goût de la plaisanterie et d'un sens aigu du ridicule, tous caractères de leur personnalité, et mobiles déterminants de leur orientation particulière.

Si l'on veut bien admettre cette définition — l'opérette est la forme musicale de la caricature — dont elle s'est écartée par la suite pour évoluer vers l'opéra-comique négligé, écrit sur des livrets plus négligés encore, on s'explique de suite que ses premières manifestations se soient tournées vers la parodie, qui est exactement de même essence.

La parodie n'est pas une entreprise à la portée du premier venu. Très réussie, elle exige un artiste aussi bien au courant des procédés de l'art que celui qu'elle prend pour cible. Les parodies de Victor Hugo par Duprat (*les Frères d'Armes*) et par Albert Sorel sont, en leur genre, de petits chefs-d'œuvre qui ne pouvaient sortir que de la plume d'écrivains très avertis, habiles à dépister le procédé pour en souligner l'abus.

Aussi Hervé, dès qu'il se sentit maître de ses moyens et en puissance d'imposer son genre au public, s'adonna-t-il délibérément d'abord à la parodie. La première fut *Roméo et Mariette*; puis vint *Gargouillada*, parodie des chanteurs italiens alors en vogue, qui eut l'honneur d'être d'abord donnée aux Tuileries devant l'Empereur et l'Impératrice, le 1^{er} mars 1853, et qu'ac-

compagnait sur l'affiche *Caracalla*, autre élucubration du même genre — « presque en vers » disait le programme, — où l'histoire romaine était mise en calembours, à peu près comme Mascarille rêvait de la mettre en madrigaux. Ce fut le beau temps des coq-à-l'âne et du style à la *Touche-à-Tout*. La réussite immédiate, prodigieuse, d'Hervé et de ses opérettes fut le fruit de la rencontre de son tempérament exceptionnel et de ce goût du jour qu'il contribua tant lui-même, par réciprocité, à développer. Après les émeutes continuelles du temps de Louis-Philippe, après la révolution de 1848 et les inquiétudes qu'elle éveilla dans les classes possédantes, toute la société parisienne fut heureuse de respirer à l'aise, et l'on s'amusa comme des enfants; comme, plus tard, après l'armistice de 1918, elle fut prise d'une fureur quasi dionysiaque qui la fit se ruer aux dancings.

(A suivre.)

Raoul BRUNEL.



LA SEMAINE MUSICALE

Théâtre National de l'Opéra-Comique. — *Sainte Odile*, légende musicale en trois actes, poème de M. Georges LIGNEREUX, musique de M. Marcel BERTRAND; — *La Griffé*, drame lyrique en deux actes, de M. J. SARTÈNE, musique de M. Félix FOURDRAIN.

« La plus célèbre légende alsacienne, celle de sainte Odile, a un caractère particulièrement intime et touchant. Racontée pour la première fois dans *la Historia Lombardica* et reproduite par les plus vieux chroniqueurs alsaciens, elle repose évidemment sur un fait historique. » Ainsi s'exprime le philosophe-poète Edouard Schuré, en son beau livre sur *l'Alsace française*, où, poétiquement, il conte le touchant récit. Voyons le parti qu'en a tiré M. Lignereux.

Nous sommes au couvent de Baume-les-Dames. Les religieuses sont à l'œuvre, célébrant la paix de la « maison choisie », tandis que la Gaule est en proie à la frénésie guerrière. Elles s'inquiètent au sujet de leur sœur Odile, tour à tour triste et joyeuse, et l'abbesse, sa tante, conte à ce propos l'histoire du baptême d'Odile, la délivrant miraculeusement de la cécité. Mais Odile elle-même va dévoiler son secret : Un rêve lui a présenté un jeune guerrier... « C'est ton frère, lui explique l'abbesse ; ta mère est morte et ton père est un païen que tu dois fuir ». Restée seule, la jeune fille essaie de prier ; mais des voix mystérieuses l'appellent... Elle aspire à la vie et à l'amour... C'est alors que paraît son frère Adalbert, vêtu en pèlerin. Il vient réclamer Odile au nom de leur père Atalric, duc d'Alsace ; la jeune fille obéit à cet appel, en dépit des noirs pressentiments de la bonne tante.

Nous voici maintenant sur une terrasse du château d'Atalric. C'est jour de fête ; des jeunes filles chantent les louanges d'Adalbert, qui exalte à son tour la beauté du paysage natal et le charme de sa sœur Odile. Le rude Atalric arrive enfin, présentant aux vassaux réunis l'héritier de son nom et de son rang. Il va de soi que l'on se met ensuite à table, comme dans *la Fille de Roland*, en vidant les coupes... je veux dire les hanaps traditionnels. Le nom d'Odile est d'aventure prononcé, et le duc d'Alsace, non sans dépit, se voit forcé de dévoiler un secret qui le mine. Alors qu'il espérait la