VIII. — Le jury, qui se réunira à la fin de l'année 1925, retiendra, au cours d'un premier examen, les partitions qui lui paraîtront susceptibles d'obtenir le prix. C'est seulement alors que les plis cachetés correspondant aux œuvres réservées seront ouverts par le Secrétariat du concours, sans que le jury en ait connaissance.

Les concurrents intéressés seront avisés confidentiellement et décideront s'ils désirent interpréter eux-mêmes leurs œuvres, lors du jugement définitif, ou la faire interpréter par un pianiste de leur choix. Le jugement aura lieu dans un délai d'un mois. Les concurrents pourront utiliser le concours d'artistes choisis par eux, limités, cependant, à un quatuor vocal.

Les plis cachetés correspondant aux œuvres non retenues par le jury seront détruits sans avoir été ouverts.

IX. — Les musiciens auteurs des œuvres réservées par le jury devront tenir à la disposition du Secrétariat du Concours, huit jours au moins avant le jugement définitif, des pièces établissant leur identité et leur qualité de Français.

X. — Les manuscrits des œuvres non primées devront être retirés à la Maison Heugel dans un délai d'un mois à dater du jugement définitif, contre présentation du reçu délivré lors de leur dépôt.

XI. — Aucun concurrent ne pourra faire partie du jury.

XII. — Un second concours de même nature est dès à présent prévu pour 1928.

# L'Évolution de l'Opérette française

*(Suite)* (1)

Dès lors, le genre était lancé. Entre les petites farces à deux personnages, à l'aide desquelles il alimentait le Théâtre des Folies-Nouvelles, Hervé écrivait *Agamemnon* ou *le Chameau à deux bosses*, où l'anachronisme faisait déjà fureur, *Un Drame en 1779*, parodie des sombres mélodrames historiques de la Porte-Saint-Martin et de l'Ambigu, *Oyayaye* ou *la Reine des Iles*, parodie des tableaux exotiques que les grands navigateurs avaient mis à la mode. Plus tard, ce furent *les Troyens en Champagne*, parodie des *Troyens* de Berlioz, *Roland à Rongeveau*, *les Chevaliers de la Table ronde*...

Enfin, c'est vers cette époque qu'apparut *la Belle Hélène*, apothéose du genre, celui-ci promu au rang de pièce en trois actes, à grand spectacle, avec de nombreux personnages, chœurs, figuration, etc., bref, la franche caricature du grand opéra historique de l'époque, qu'écrivirent Meilhac et Halévy, et pour laquelle Offenbach fournit une abondante partition, justement célèbre. Ce fut la grande période de l'opérette et je n'entreprendrai pas ici d'en écrire l'histoire. Hervé, créateur du genre, était dépassé. Il émigra un instant à l'Eldorado, où il écrivit un nombre invraisemblable de chansonnettes comiques. Mais, en 1867, il revenait à l'opérette, sous la forme agrandie que lui avait donnée Offenbach, et, fidèle à son goût de la parodie théâtrale, — dont il avait été, en somme, le véritable inaugurateur, — il écrivait *l'Œil crevé*, où le *Guillaume Tell* de Rossini et le style musical des opéras du temps sont plaisamment travestis, *Chilpéric*, *le Petit Faust*, etc. Mais déjà les sujets propices à ce genre de travestissements commençaient à s'épuiser. Offenbach, Lecocq et bientôt Hervé lui-même mirent alors en musique de véritables comédies légères et bouffonnes, qui n'avaient plus guère de commun avec les opérettes somptueuses de la grande époque que leur fantaisie outrancière et leur dédain absolu de la vraisemblance. Déjà l'évolution du genre était commencée.

Ce que je voudrais surtout noter, dans ce rapide aperçu et pour compléter ma thèse quant au rôle de la parodie — sous l'initiative d'Hervé — dans la première phase de l'histoire de l'opérette, c'est que la grande opérette en trois actes, inaugurée par Offenbach, n'était déjà plus guère parodique que dans le livret : *la Belle Hélène*, *Orphée aux Enfers*, *la Grande-Duchesse*... Hervé, en adoptant la nouvelle formule, resta plus fidèle à la loi primitive du genre. Il conserva la parodie dans la musique, ce dont Offenbach se soucia moins et ce que ses moyens ne lui auraient peut-être pas permis au même degré. Tel des morceaux d'Hervé est une plaisante caricature d'un ensemble célèbre de Rossini, de Donizetti ou de Meyerbeer ; et c'est là même une des raisons pour lesquelles la reprise de certains de ses ouvrages laisse froids des spectateurs devenus incapables de goûter la saveur de ces allusions, aussi « contemporaines », aussi vouées à l'énigme à bref délai que celles de nos revues de fin d'année. Combien d'auditeurs d'aujourd'hui sont en état de s'apercevoir que le compositeur s'amuse à leur servir un pastiche comique du sextuor de *Lucie de Lammermoor* ou du trio de *Guillaume Tell* ?

Dans son orchestre même, Hervé se plaît à tirer des effets comiques de certains procédés instrumentaux qu'il imagine pour la circonstance, et qu'il est important de noter pour comprendre tout à fait le « style » du genre, tel qu'il l'avait conçu :

« Lorsque, dit Louis Schneider, dans *l'Hôtellerie de Gautier-Garguille*, Gautier-Garguille recevait un coup de pied dans le bas du dos, un sourd trémolo de contrebasses indiquait la colère de Mme Garguille, colère qui éclatait sur un nasillement des hautbois. Puis un pizzicati des violons indiquait le rire muet et moqueur de Gautier-Garguille. Sur une gamme ascendante, on voyait se lever le pied de Mme Garguille ; une note aiguë du fifre ou de la petite flûte indiquait le cri de douleur du pauvre Gautier-Garguille, et les cors sonnaient, pour ainsi dire, l'hallali pour exprimer la joie d'un rival de Gautier-Garguille, battu. »

Toutes ces créations de l'imagination musicale débridée d'Hervé, Offenbach, Lecocq et leurs successeurs les ont largement exploitées et elles n'ont pas cessé d'avoir cours, parce qu'elles sont un des éléments les plus sûrs du comique musical, poursuivi jusque dans la technique instrumentale ; et Maurice Ravel n'a pas dédaigné, de nos jours, dans *l'Heure Espagnole*, de faire terminer une phrase du chant de la basse, descendant vers l'extrême limite de son registre, par une note isolée du tuba, fournissant un contre-*ré* grave de la plus joyeuse invraisemblance.

Tout ceci, en somme, est pour dire qu'Hervé, créateur de l'opérette, a, dès les débuts de celle-ci, fixé les éléments qui lui ont assigné son caractère propre et en ont

(1) Voir *le Ménestrel* du 9 novembre 1923.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

fait un genre véritablement nouveau, indépendant — à l'origine — de l'opéra-bouffe et de l'opéra-comique contemporains, c'est-à-dire la parodie, la grosse caricature, à la fois dans le texte, dans la musique et même dans l'instrumentation. Ce fut la transposition complète, en musique, de la farce de nos vieux tréteaux, bien française par conséquent, mais, à la différence de ceux-ci — qui n'avaient pas leurs coudées franches — ne craignant pas de mettre en scène les plus illustres figures, les plus hauts personnages de la société. Là fut vraiment le fait nouveau et peut-être y eut-il, dans le succès immédiat du début, un certain ragoût de scandale — comme plus tard lorsque Charles Leroy, annonçant Courteline, osa écrire *le Colonel Ramollot*. Avec Offenbach, nous n'avons déjà plus que de la musique légère, aux rythmes pimpants, appliquée d'abord à des sujets parodiques, puis, lorsque ceux-ci commencèrent à être épuisés, à de véritables vaudevilles à spectacle, permettant l'introduction des chœurs et des danses. C'est une nouvelle période de l'opérette qui commence, où Hervé va suivre son rival — d'ailleurs son ami — et où Lecocq triomphera à son tour ; je dis : nouvelle, parce que la parodie directe en est disparue, sinon l'élément caricatural. Sans qu'il y paraisse tout de suite, le genre se transforme ; mais dès ce moment s'infiltrent en lui des germes, qui, plus tard, vont provoquer sa décadence.

Décadence ? Le mot vient facilement à l'esprit en face de certaines œuvres actuelles, que l'affiche qualifie du même terme d'« opérette », que nous avons vu inauguré jadis par une longue suite de petits chefs-d'œuvre en leur genre. Pourtant s'exprimer ainsi serait probablement injuste.

A la vérité, il y a là une illusion de notre esprit, illusion que l'on retrouve en bien d'autres domaines. Elle vient tout simplement de ces deux faits : c'est d'abord que, pour classer nos idées, il nous faut désigner un objet par un mot, une étiquette ; c'est qu'ensuite, une fois celle-ci adoptée, si plus tard l'objet qu'elle désigne a évolué, s'est transformé sous elle en quelque sorte, nous accusons celui-ci d'être devenu infidèle à la désignation que nous lui avions assignée, alors que le plus sage serait de changer d'étiquette. Mais à cela il y a mille obstacles. Le vocabulaire n'est plus assez riche pour exprimer toutes les nuances (les savants commencent à adopter de simples numéros d'ordre). Et puis les auteurs eux-mêmes sont assez portés à conserver un terme déjà accepté par le public, alors même que leurs productions s'écartent de plus en plus du type que ce terme, devenu presque conventionnel, peut continuer d'évoquer. Et il serait très fâcheux, d'ailleurs, qu'ils s'en crussent prisonniers, car toute évolution de l'art serait entravée, toute manifestation d'une personnalité nouvelle serait étouffée, s'il devait exister, en cette matière, des règles immuables, — une tablature, comme disaient les Maîtres chanteurs.

N'accusons donc pas trop vite certaines opérettes de ne plus être des opérettes. Regrettons seulement, si elles s'écartent trop radicalement du type primitif, classé par l'histoire, qu'on n'ait pas trouvé un terme nouveau et plus exact, à l'heure qu'il est, pour les désigner. Je sais bien qu'on s'y est efforcé. On a imaginé, pour cet objet, bien des appellations nouvelles : vaudeville-opérette, bouffonnerie musicale, farce lyrique, comédie musicale légère, opéra-comique bouffe, etc. Il faut louer cette recherche de la justesse de l'expression, qui est une forme de la probité. Je crois pourtant qu'il faut se résigner, pour que le public ne soit pas dérouté, à accepter que le terme d'opérette, qui désigna, à l'origine, au temps d'Hervé, une « caricature de l'opéra », exploitant la parodie dans la musique, l'anachronisme et l'incohérence verbale dans le livret, continue d'abriter, si dissemblables qu'elles soient, toutes les œuvres de musique légère, où la fantaisie la plus débridée se donne carrière, chez le librettiste comme chez le musicien, le domaine même de l'invraisemblance leur restant largement ouvert, à la seule condition que le musicien écrive vraiment de la musique. Il faut donc, je le crois, prendre notre parti du disparate que finissent par présenter toutes les œuvres rangées sous un vocable qui n'aura été exact qu'à une heure de son histoire, et nous nous en consolerons en pensant qu'il y a bien d'autres mots de notre langue à qui cette aventure est arrivée. Ou bien l'opérette, en soi, n'existe pas, en tant que genre défini, — conclusion où nous mènerait la recherche de l'absolu, — ou il faut reconnaître qu'elle n'a d'autres frontières que celles que je viens d'esquisser, celles-ci empiétant en haut, si j'ose dire, sur le domaine de l'opéra-comique ; en bas, elles confinent aux marécages du café-concert et de la revue de music-hall. Si l'on supprimait le texte parlé, elle engloberait même certaines formes de pantomimes et de ballets par trop capricieux. L'opérette a si bien rongé les bords de l'opéra-comique que celui-ci a disparu, ce qu'il en restait ayant rejoint la comédie lyrique. Mais là encore la libre fantaisie gagne du terrain, et des œuvres comme *l'Heure Espagnole* et *Gianni Schicchi*, n'était leur bonne tenue musicale, fleurent furieusement l'opérette.

D'ailleurs, non seulement le genre ne peut prétendre en aucune façon à l'unité, mais on pourrait observer que cette unité n'a jamais existé, même au sein d'une même œuvre, et cela dès les premières manifestations de l'opérette, entre les mains de ses propres fondateurs. Hervé, Offenbach, Lecocq ne se sont pas privés d'introduire, dans leurs pièces les plus folles, tel morceau de facture délicate, qui, détaché de l'œuvre, pourrait être, si l'on n'en savait l'origine, attribué à un opéra-comique du meilleur aloi, tel ensemble, tel finale, dont le style se hausse, sans trop avoir l'air d'y toucher, à celui des maîtres. Peut-être ont-ils tenu à montrer qu'ils restaient de vrais musiciens quand c'était fini de rire. Ces morceaux étant courts et leur emplacement choisi avec goût, aucun disparate n'en résultait dans l'intérieur de l'œuvre. Ils se sont réservé la liberté de tout faire, même du grand art quand cela leur plaisait, et dès que la situation ou la qualité du texte leur en fournissaient l'occasion. Comment, dès lors, exiger d'un genre où chaque ouvrage répudie gaiement l'homogénéité, qu'il soit homogène dans son ensemble ? Et c'est cette liberté si précieuse qui nous permet, non seulement de ne pas parler ici trop vite de décadence quand il ne s'agit que d'évolution, mais d'escompter peut-être des transformations nouvelles dans l'avenir et qui pourront être fort heureuses. Il n'y a décadence que dans le recrutement des compositeurs qui abordent aujourd'hui ce genre charmant. André Messager et Reynaldo Hahn viennent de nous prouver tout récemment que de vrais musiciens sont capables de le faire rebondir vers de nouvelles destinées, tout en restant de leur époque. Et l'on dit que M. Vincent d'Indy se met aussi de la partie...

*(A suivre.)*

Raoul Brunel.