La Naissance de l'Opéra-Comique en France [1]

Une opinion commune a longtemps voulu que la musique française — à supposer qu'elle existât — ne fût que l'art léger, superficiel et banal qui pendant tout le XIX^e^ siècle a triomphé chez nous avec les gloires de l'opéra, de l'opéra-comique, voire de l'opérette et de l'opéra-bouffe. Ceux qui commettaient pareille erreur, méconnaissaient toute une face de notre génie national.

Suivre, en effet, les développements de la musique française depuis son origine, c'est revivre toute l'histoire de France. C'est évoquer les sentiments et les pensées, les émotions, les enthousiasmes, les amours qui ont au cours des âges fait vibrer le peuple de France, qui ont jailli

(1) Le présent article est tiré d'un ouvrage en préparation sur André Philidor dont nous publierons prochainement un autre important fragment. — *N. D. L. R.*

de son cœur et de son esprit, qui l'ont fait sourire et pleurer, agir ou rêver. Populaire et naïve avec les Trouvères du Moyen-Age ; mystérieuse et grave avec les moines médiévaux ; savante, riche avec les humanistes de la Renaissance ; solennelle et magnifiquement ordonnée à la Cour de Louis XIV ; précise, intelligente et claire au siècle de Voltaire ; plus tard, écho des grands souffles patriotiques de la Révolution ; ardente, fougueuse et sans retenue aux temps du Romantisme ; théâtrale sous le second Empire ; subtile et tourmentée au début du XX^e^ siècle — la Musique française est, à chaque époque de notre histoire, merveilleusement révélatrice de la psychologie nationale du moment. Ce qu'elle a reflété, c'est, dans son infinie richesse et sa diversité, toute l'âme française : elle en a fait saillir les traits avec un puissant relief, et elle la révèle prodigieusement variée, vigoureuse et hardie. De la France et des Français, elle donne une image d'une admirable ampleur.

Pour exprimer les faces multiples du tempérament collectif, elle a su se façonner un langage à la fois mâle et délicat, ferme et nuancé ; elle s'est constitué une technique savante. La tradition de la France, contrairement à des affirmations trop fréquentes, est toute de science, en même temps que de précision, d'équilibre et de raison. Dans le domaine de la musique, non moins qu'en d'autres, la sincérité des sentiments, la franchise de l'inspiration s'allient chez nous à un impérieux besoin de logique, au sens des proportions et de la mesure, à la pureté du goût, enfin au raffinement de la technique. N'est-ce point la France — du moins l'école franco-flamande — qui a donné naissance au contrepoint ? N'est-ce pas de France que les grands compositeurs qui ont illustré ce noble style à ses débuts se sont répandus en Allemagne et en Italie ? Les œuvres merveilleuses de nos vieux maîtres du XVI^e^ siècle, sur lesquels l'érudition moderne a projeté tant de lumière, ne suffisent-elles pas à montrer que la vraie musique française est essentiellement intellectuelle et savante ?

Elle l'a été précisément, jusqu'aux abords de la période qui nous occupe. Subissant la toute-puissante empreinte de l'esprit classique et des institutions Louis-Quatorzièmes, elle avait au XVII^e^ siècle achevé de s'organiser, pour atteindre au XVIII^e^ à l'un des sommets de l'art. Mais alors

des influences délétères ont commencé de la miner, pour l'entraîner dans une chute dont elle devait être longue à se relever.

L'évolution musicale du XVIII^e siècle a pour étapes successives l'épanouissement du classicisme avec Rameau, les attaques antiramistes de Jean-Jacques et de l'Encyclopédie, la victoire de l'opéra-comique sur la vieille tragédie lyrique, enfin, avec le drame de Gluck, le triomphe définitif de l'italianisme et la mort de la musique française. Le public, entraîné par le génie volontaire de Rameau, avait fait à sa suite l'ascension de cimes, où, il faut l'avouer, il ne respirait qu'avec peine. Il fallut peu d'efforts pour le décider à descendre et à se tenir à des altitudes plus modestes, en compagnie de musiciens de moins large envergure. Les appels qui venaient de la plaine étaient d'ailleurs retentissants.

L'idéal de perfection classique vers lequel le XVIII^e siècle avait tendu et qu'il avait en certains domaines atteint, avait, avec l'auteur de *Castor et Pollux*, trouvé sa plus pure expression musicale. Mais celle-ci était venue trop tard : elle ne satisfaisait point aux exigences de temps nouveaux, aux aspirations qui surgissaient alors d'un monde en voie de transformation profonde. Dans le moment même où Rameau réalisait une œuvre qui, en dépit de ses innovations techniques, était dans son essence un monument achevé de l'esprit du grand siècle, la France de Louis XV se détachait de cet esprit et se frayait des voies nouvelles.

Guidé par une élite prodigieusement agissante, éprise d'indépendance et de nouveauté, un public chaque jour plus nombreux et divers naissait à la vie intellectuelle comme à la vie sociale, et la mentalité générale évoluait avec rapidité. Dès la mort de Louis XIV, une vive réaction s'était dessinée — qui n'avait cessé de grandir — contre les disciplines rigoureuses, contre les nobles ordonnances, contre tous les « canons » réglementant un idéal sévère. L'excès même des contraintes imposées sous le règne précédent provoquait une rébellion contre la règle, quelle qu'elle fût. Dans tous les domaines, on tendait à l'affranchissement. On était las de grandeur, de noblesse, de gravité ; un besoin s'accentuait de liberté, d'aisance et de simplicité ; surtout on voulait de la joie. Une société intelligente, frivole et pleine de vie, s'inquiétait moins de la qualité que

de l'intensité de ses jouissances. L'art qu'elle appelait de ses vœux devait être fait de mouvement et de facilité. L'ampleur, la force, la tenue étaient pour elle des éléments de fatigue qu'elle désirait éviter. Elle aspirait à quitter les hauteurs olympiennes de l'art classique pour jouir sur la terre d'une existence plus humble mais moins figée ; elle demandait à respirer un air moins pur sans doute, mais aussi moins froid : la calme et sereine raison classique lui semblait sèche et glacée. Il lui fallait un art plus dynamique.

Cette évolution se manifestait partout. Les mœurs en portaient la trace bien accusée. La littérature la reflétait fidèlement. La transformation du style littéraire au XVIII^e siècle en fournit un exemple caractéristique : à la période large et grave d'un Bossuet se substitue une phrase courte, vive, nerveuse, ne cherchant pas à donner l'impression de la puissance ou de la majesté, mais à expliquer avec clarté, à définir avec précision, à discuter avec subtilité : la phrase de Voltaire, qui ne prétend pas à imposer le respect, mais à convaincre. A amuser aussi, car on veut rire. Si les grands poètes manquent, les faiseurs d'épigrammes et de satires brillent plus qu'en aucun temps. Si le lyrisme a disparu, la verve intelligente et spirituelle abonde. Les sujets les plus graves sont traités d'une plume légère, hardie parfois, superficielle souvent. En même temps se fait jour, timidement d'abord, cette fameuse « sensibilité », qui sous l'action vigoureuse de Rousseau va transformer la mentalité française et à son tour engendrera l'échevelé romantisme — Dieu du siècle suivant.

La musique, quelque retard qu'elle y apportât, ne pouvait que suivre le mouvement général et traduire à son tour l'esprit nouveau. Aux influences d'ordre général qui l'y invitaient s'en ajoutaient d'autres, plus directes : l'action des Encyclopédistes, et tout particulièrement de Rousseau, devait s'exercer à l'égard de l'art musical avec une force extrême ; elle allait pousser la musique française dans des voies dangereuses où il s'en est fallu de peu qu'elle ne se perdît à jamais. Cette action, si grande et non moins néfaste, a été double. En premier lieu, les « philosophes » ont entièrement méconnu le rôle propre de la musique qu'ils ont prétendu réduire en servage à l'égard de la parole ; d'autre part, ils ont — Jean-

Jacques surtout — sous prétexte de naturel, voulu ériger en dogme le simplisme et l'ignorance ; ils ont renié le fier et hautain idéal qui exige de la musique qu'elle ait du style et du musicien qu'il ait de la culture.

Les Encyclopédistes ont jugé de la musique, de la musique dramatique, car ils n'en ont guère admis d'autre, d'un point de vue de dramaturge, et non de musicien. Ce n'est pas qu'ils aient été, comme on l'a dit parfois, entièrement dénués de connaissances techniques ; du moins ils ne l'étaient pas tous. Mais il importe peu qu'ils aient été familiarisés avec la science de l'harmonie ; ce qui est grave, c'est que sachant ou non le solfège et le contrepoint, ils sont demeurés, dans leurs conceptions musicales, des gens de lettres ; pis encore, des gens de théâtre.

A la fois logiciens épris de théories absolues et amateurs passionnés du genre littéraire le plus conventionnel qui soit, le genre dramatique, ils partageaient avec la cour et la ville, avec les grands seigneurs et le petit peuple, le goût violent de l'opéra. Mais d'esprit plus critique et de raison plus exigeante que la foule, ils étaient rebutés par la désespérante absurdité, par l'invraisemblance outrée des poèmes ; ils l'étaient d'autant plus que ce qui dans un opéra les intéressait presque exclusivement, c'était la « pièce ». La lecture des critiques de l'époque est à cet égard bien significative : analyse des livrets, dissertations sur les sujets, les personnages, ou la valeur scénique des poèmes, on y trouve de tout cela en abondance. Sur la musique, en revanche, bien peu de chose. Et le public adoptant la manière de voir des doctes philosophes, c'est le livret, non la musique, qui décide du succès ou de la chute d'un ouvrage. Le malheureux musicien est à la remorque de son poète et n'a pas souvent à s'en louer. C'est que les Encyclopédistes s'en tenant à la conception rétrécie de Jean-Jacques, ne considèrent pas la musique comme étant par soi-même un langage ayant sa puissance expressive et sa signification propre — mais comme un accessoire. La musique ne consiste, pour eux, que dans une traduction *littérale* de la parole ; la musique sans paroles est inadmissible : la musique pure n'a pas de sens, et Rousseau n'a pas assez de sarcasmes pour la Sonate, dont il prédit la mort rapide. Que nous voici loin de Rameau, pour qui la partie capitale d'un opéra était dans les morceaux symphoniques et

qui répondait, paraît-il, à une chanteuse se plaignant de ne pouvoir faire entendre ses paroles : « Qu'importe, pourvu que l'on entende ma musique. » Que nous voici loin, aussi, de tous les grands compositeurs de musique instrumentale qui ont brillé en France depuis le Moyen-Age jusqu'à François Couperin.

La musique n'étant pour Jean-Jacques qu'une accentuation des mots, il s'ensuit que la qualité de toute musique dépend de la valeur musicale de la langue parlée à laquelle elle s'adapte. Or la langue française, affirme Rousseau, est anti-musicale essentiellement. Aucune bonne musique ne peut être écrite sur des paroles françaises. C'est pourquoi il n'y a, suivant lui, ni mesure ni mélodie dans notre musique : « le chant français n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue »... D'où il ressort « que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir, ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux. »

Toujours en vertu de cette assimilation de la musique au langage parlé, Rousseau n'admet pas l'audition simultanée de plusieurs chants. Pas de motifs multiples, pas de contrepoint, pas d'harmonie. Tout ce qui exige quelque savoir, quelque technique est prohibé. Le facteur intellectuel ne doit apparaître qu'en ce qui concerne le côté littéraire d'un ouvrage ; la musique ne doit pour sa part exiger de l'esprit aucun effort ; il faut avoir à saisir le moins de rapports possibles entre les éléments constitutifs de la trame musicale : il faut être simple, il faut être instinctif ; c'est-à-dire qu'il faut être ignorant.

Toutes les traditions, toutes les conquêtes de la vraie musique française sont ainsi battues en brèche. La puissance expressive de l'harmonie, Rousseau la méconnaît entièrement. Il ne veut — ni ne peut écouter plus d'une note à la fois. C'est que pour saisir la valeur de l'harmonie, « qui ne diminue en rien le prix de la mélodie... il faut », selon la parole de Rameau, « une grande expérience, et pour l'acquérir, il faut avoir souvent écouté et pendant longtemps, une musique remplie d'harmonie, surtout dès le berceau, pour ainsi dire... Vos philosophes, gens de lettres et artistes, que vous prenez pour juges... n'ont peut-être écouté que des chansons, même dans un âge avancé. »

Comme la musique n'a d'autre sens que celui de la parole qu'elle traduit, ce qui essentiellement importe, c'est la valeur littéraire de la pièce. Toute l'attention, tout l'effort des Encyclopédistes porte donc sur le poème. Il n'était pas difficile, en effet, de ridiculiser la puérilité solennelle de la vieille tragédie lyrique. Celle-ci avait, du temps de Lully, trouvé un maître en Quinault, dont le talent poétique avait fait oublier les faiblesses du genre. Depuis lors elle ne montrait plus guère que ses défauts. Privée des vers élégants d'un Quinault, elle n'était plus — musique à part — qu'un spectacle assez enfantin, emphatique et guindé, également dénué de vraisemblance et de vie, d'intérêt et d'émotion. Elle n'était qu'un prétexte à divertissements somptueux et froids que reliait entre eux un texte fort plat, et dont l'apparition réitérée ne se justifiait point en raison. De ce point de vue, la critique de l'opéra classique, de celui de Rameau en particulier, était facile et justifiée. Il était naturel que l'on cherchât à vivifier, à « déconventionnaliser » une forme sèche et pauvre. L'éloquence et la verve d'un Rousseau trouvaient là matière à s'employer, et l'action des Encyclopédistes pouvait, à cet égard, et devait être heureuse : elle a, en fait, préparé une réforme fameuse dans l'histoire de l'art, la célèbre « révolution Gluckiste » — révolution beaucoup plus dramatique que musicale et dont le caractère a été, au XX^e^ comme au XVIII^e^ siècle, bien souvent déformé.

Mais comme les philosophes généralisaient la portée de leurs attaques, ne la limitant point à l'élément littéraire de l'opéra, leur vigoureuse opposition avait pour conséquence, en attendant Gluck, de détourner le goût du public non seulement de la tragédie lyrique — ce qui n'eut été que demi-mal — mais de la musique française, de la vraie musique française — ce qui était fâcheux.

Cette faveur retirée à l'opéra, c'est l'opéra-comique qui va en hériter.

Au moment même, en effet, où grand public et théoriciens étaient d'accord pour demander à la musique, au théâtre musical, des notes nou-

velles, l'opéra-comique arrivait à la maturité nécessaire pour apporter aux uns comme aux autres la satisfaction réclamée. Héritier des parodies et des comédies-vaudevilles de la Foire, le genre nouveau qu'avaient façonné des écrivains comme Lesage, des compositeurs comme Gilliers, Mouret, Saint-Sevin dit l'Abbé, était en mesure, vers 1750, d'offrir à des auditeurs lassés du grand opéra, un répertoire plus vivant, des sujets plus humains, une forme dramatique plus naturelle, en même temps qu'une musique plus coulante, plus variée dans ses accents, plus directement évocatrice des sentiments ordinaires de la foule.

Avant même d'en arriver à ce point, avant d'acquérir droit de cité dans l'estime des vrais artistes éclairés, l'opéra-comique avait depuis longtemps connu le succès, en France comme en Italie.

L'opéra-comique tel que Philidor allait le réaliser, dans sa perfection, peut se définir une comédie alternativement parlée et chantée, où les deux modes d'expression, la parole et la musique, se mêlent et se succèdent librement. Cette forme d'art avait eu chez nous toute une lignée d'ancêtres. Dès le Moyen-Age on peut en découvrir le germe dans les farces et les soties dont le *Jeu de Robin et Marion*, du fameux maître Adam de la Halle, demeure le plus célèbre exemple. Plus tard les Ballets de Cour, qui firent fureur au XVI^e^ siècle, comprirent parmi leurs éléments multiples quelques-uns de ceux qui devaient caractériser l'opéra-comique. A son tour, l'opéra lui-même contribua à la formation du genre qu'on devait, un jour, lui opposer en rival dangereux : quelques-unes des tragédies lyriques de Lully, plus encore certains « opera seria » italiens, contiennent en effet des intermèdes comiques qui constituent de véritables fragments d'opéra-bouffe. De leur côté, les comédies-ballets de Molière présentent des parties musicales se rapprochant de la formule de l'opéra-comique. Mais la musique — chant ou danse — n'y est admise qu'à titre exceptionnel, en tant que divertissement justifié par l'action.

Avec les pièces représentées pendant le dernier tiers du XVII^e^ siècle par les fameux comédiens italiens de Scaramouche et d'Arlequin, le rôle de la musique s'accentua jusqu'à devenir parfois capital. Mais l'opéra-comique n'existera réellement que lorsque le parlé et le chanté alter-

neront sans autre raison que la libre volonté de l'auteur, que sa préférence tantôt pour l'un, tantôt pour l'autre de ces deux modes d'expression.

C'est aux Théâtres de la Foire, successeurs des Comédiens Italiens congédiés en 1697 pour avoir manqué de respect à Madame de Maintenon, qu'il appartiendra de réaliser cette conception.

Dans les dernières années du règne de Louis XIV, deux vastes foires, datant de plusieurs siècles, se partageaient les faveurs d'un public aussi nombreux que divers. Établies chacune sur une rive opposée de la Seine, ouvertes l'une et l'autre pendant plusieurs semaines par an, elles offraient toutes deux, bien que brillant d'un inégal éclat, le spectacle le plus pittoresque. Tenant souvent plus du cirque que du théâtre, ces spectacles apportaient à une population qui commençait à se lasser d'une austérité de façade, l'élément de gaieté extérieure, de joie un peu épaisse et débordante qui lui manquait. C'était un terrain préparé pour qu'y prît racine le naissant opéra-comique.

Nous ne retracerons pas les innombrables avatars qu'eurent à subir les Théâtres de la Foire, que les jalousies des scènes officielles ne cessèrent de poursuivre, et qui par leur constante ingéniosité surmontèrent toutes les oppositions. Faisons seulement observer que des péripéties mêmes qu'il leur fallut traverser, résultèrent précisément les conditions les plus favorables à l'éclosion du genre nouveau. Attaqués simultanément par l'Opéra qui prétendait leur interdire la représentation de pièces entièrement chantées et par la Comédie Française qui leur refusait le droit de jouer de véritables comédies, les Forains se trouvèrent amenés à imaginer un mélange plus ou moins savamment dosé des deux genres. Et ce fut là l'origine réelle de l'opéra-comique.

Un écrivain, plus qu'aucun autre, mérite d'être considéré comme le fondateur littéraire de ce genre. Lesage, l'immortel auteur de *Gil Blas*, a laissé un nom indissolublement lié au souvenir du répertoire qui assure à la Foire une place honorable dans l'Histoire de l'art. Observateur pénétrant, humoriste spirituel, dramaturge ingénieux, Lesage écrivait des petites pièces satiriques, rapides, vivantes, pleines de verve audacieuse

et de gaieté, qui firent fureur pendant près d'un quart de siècle et qui sont aujourd'hui pour l'historien une source précieuse d'enseignements concernant la mentalité française au temps de la Régence.

La musique dont s'ornaient les pièces de Lesage et celles de ses émules, était de trois sortes : elle était constituée tantôt par des airs d'opéra parodiés, c'est-à-dire auxquels on adaptait des paroles nouvelles ; tantôt par des « vaudevilles », vieilles chansons populaires dont on rajeunissait les couplets, comme on le fait dans nos revues modernes ; tantôt enfin par des compositions entièrement originales : ce sont ces dernières qui contiennent en germe l'opéra-comique. A quelqu'une de ces catégories qu'elle appartînt, la musique jouait à la Foire un rôle important. Par sa fraîcheur, sa grâce et sa vivacité, elle réussissait déjà fort adroitement à évoquer une atmosphère, à suggérer une impression : de nombreuses pages des musiciens attitrés de la Foire, Gilliers, entre autres, Mouret, Saint-Sevin dit l'Abbé, l'attestent avec éclat, et sont encore aujourd'hui pleines de charme et d'esprit.

Peu à peu, en dépit de la résistance de certains écrivains qui, tel Favart, craignaient que l'originalité de la musique ne fît tort à leurs succès personnels, la prépondérance des airs nouveaux s'affirma, tandis que la parodie et le vaudeville perdaient de leur faveur. Le talent des compositeurs élargissait chaque jour le domaine de la musique neuve. En même temps que s'accroissait l'importance des airs nouveaux, les Théâtres de la Foire développaient les parties symphoniques des partitions qu'ils jouaient. Ouvertures, danses, ritournelles devenaient de plus en plus fréquentes et gagnaient en dimension ; le nombre des exécutants de l'orchestre, d'abord très réduit, s'enflait progressivement. De toutes les façons, le rôle de la musique ne cessait de croître. Ainsi l'éducation musicale du public se faisait progressivement. Elle ne bénéficiait pas seulement, d'ailleurs, des efforts de quelques spécialistes habiles ; de grands artistes se mettaient de la partie : nous retrouvons, en effet, parmi les premiers créateurs de l'opéra-comique Rameau lui-même, qui donna au théâtre de la Foire plusieurs partitions. La principale paraît avoir été l'*Endriague*, représentée en 1723 ; elle ne nous est malheureusement pas parvenue.

Mais nous savons, en particulier par la lecture de *Platée*, de quelles ressources disposait dans ce domaine l'illustre auteur de *Dardanus*.

L'Opéra-Comique de la Foire connut sous la Régence, et durant les premiers temps du règne de Louis XV, une vingtaine d'années de succès et de prospérité. Après une période moins brillante, il venait de retrouver, sous l'intelligente direction de Jean Monnet, tout son éclat, lorsque l'hostilité inquiète de la Comédie Française obtint, en 1745, sa fermeture. Monnet devait cependant quelques années plus tard en reconquérir de nouveau le privilège, et le rouvrir avec éclat le 3 février 1752.

Mais, entre-temps, un événement qui devait avoir une forte répercussion sur l'avenir de la musique française s'était produit : en 1746 une troupe italienne avait représenté à Paris la *Serva Padrona* de Pergolèse.

A vrai dire le succès de cette première tentative avait été mince, encore que quelques dilettantes eussent été très frappés. Mais lorsque la pièce fut reprise par la Comédie Italienne en 1752, ce fut un éblouissant triomphe. Le public, saturé des grandeurs souvent factices de l'Opéra, écouta avec délices une musique essentiellement vivante et simple. Les théoriciens, Grimm et Jean-Jacques en tête, s'enflammèrent. Et ce fut la grande querelle des Bouffons. On connaît cette célèbre « guerre », qui passionna la Cour et la Ville au point de leur faire oublier les plus graves événements politiques : cette guerre où s'opposèrent les uns aux autres, avec une véhémence extraordinaire, les partisans de l'opéra-bouffe italien et ceux de l'opéra français. Si mal posée que fût la question débattue, si excessifs et inconséquents que fussent les arguments invoqués de part et d'autre, la querelle eut une portée lointaine. C'est qu'en effet les importations italiennes du milieu du XVIII^e^ siècle donnèrent le signal du plus violent assaut qu'eût encore eu à subir la musique française, et qu'à cet assaut elles participèrent vigoureusement. Toutes les tendances anti-nationales, anti-classiques, anti-ramistes se trouvaient réunies et coordonnées sous un même drapeau.

Sans doute on a souvent dénaturé l'action réelle des Bouffons sur l'évolution de la musique française. Pendant longtemps, et jusqu'à une date relativement récente, c'est à la représentation à Paris de la *Servante Maî-*

tresse que l'on a fait commencer notre opéra-comique. C'était là commettre une erreur manifeste. Depuis que nous connaissons mieux le répertoire de la Foire, nous savons que tous les éléments caractéristiques de l'opéra-comique s'y trouvent : les compositeurs qui sont devenus les maîtres du genre, Philidor et Monsigny, ont bénéficié des efforts et des trouvailles accumulés pendant de longues années par une pléiade de musiciens français, et il ne faut pas exagérer l'importance de leur dette à l'égard de Pergolèse et des Bouffons. Cette dette, néanmoins, existe. Si l'opéra-comique français n'avait pas besoin d'interventions étrangères pour naître et pour grandir, il faut reconnaître que l'exemple des Italiens a favorisé son épanouissement. Les Bouffons, par leur vogue même, par le bruit fait autour de leurs succès, ont développé le goût du grand public pour la comédie musicale et, par là, orienté vers l'opéra-comique les jeunes compositeurs du temps. Ils ont porté un coup mortel aux vaudevilles. Ils ont largement accru dans le théâtre gai l'importance de la musique, lui confiant le premier rôle. Ils ont enfin et surtout donné le modèle d'une musique infiniment vivante, rapide et souple, douée d'un pouvoir dynamique jusqu'alors inconnu chez nous.

Malheureusement, en même temps qu'ils faisaient preuve d'aussi précieuses qualités, ils encourageaient de très fâcheuses tendances, dont l'affirmation de jour en jour plus vigoureuse allait aboutir à la ruine de l'art musical français : tendance à la recherche de l'effet facile, à la virtuosité sans âme, à l'absence de style.

A la fois bonne et mauvaise, l'influence des Bouffons se fit immédiatement sentir. Presque instantanément, l'on vit se multiplier les imitations, aussi bien françaises qu'italiennes, de Pergolèse. Certaines d'entre elles furent d'ailleurs remarquables, tels ces étonnants *Troqueurs* d'Antoine Dauvergne, qui permirent au spirituel directeur Jean Monnet de mystifier agréablement un public auquel il avait fait croire qu'il s'agissait d'une œuvre italienne ; ce fut un gros succès et une joie générale. Avec Rousseau qui fit acclamer son *Devin du Village*, ce furent les moins bonnes influences d'outre-monts qui triomphèrent. A la vérité, la puérile piécette de Jean-Jacques représentée seulement en octobre 1752, avait été écrite

antérieurement à la reprise de la *Serva Padrona*, mais elle n'en était pas moins imprégnée de l'italianisme dont Rousseau s'était nourri au cours de ses voyages. De l'italianisme, tout au moins, elle possède la facilité banale, la pauvreté de substance, la mollesse des contours, et la nullité harmonique ; elle n'en avait en revanche ni le mouvement ni l'intensité de vie ; une sentimentalité fade, superficielle et un peu niaise y remplaçait désavantageusement l'esprit et l'entrain de Pergolèse. Elle avait les défauts de l'italianisme sans en avoir les qualités.

Là précisément était le danger : il était plus facile en effet d'imiter les procédés un peu gros, les faiblesses des Bouffons, que d'égaler la verve abondante et la grâce joyeuse d'un Pergolèse. De même qu'un peu plus tard, il sera beaucoup plus aisé d'emprunter à Gluck la négligence de son écriture que de retrouver le souffle de son génie.

C'est ce qui ne manqua point de se produire. Et c'est pour avoir — seul entre tous les compositeurs dramatiques français de la seconde moitié du XVIII^e siècle — évité cet écueil, que Philidor mérite une place à part dans l'histoire de la musique.

GEORGE-EDGAR BONNET.