

## **Troisième partie**

### **L'œuvre en son temps**

## 1. La question de l'Opéra-Comique

« La question de l'Opéra-Comique n'est pas close par la nomination de M. Albert Carré au poste de directeur ; elle vient seulement de se poser et vient de donner lieu à d'interminables discussions entre compositeurs dans les colonnes du *Figaro*<sup>1210</sup>. »

Par ces mots, le *Journal des débats* informe ses lecteurs de la discussion dont fait l'objet la deuxième scène lyrique de Paris, deux mois avant la première de *L'Île du rêve*. De fait, *Le Figaro* ouvre ses colonnes à un nombre non négligeable de compositeurs. Il nous semblait donc important d'exposer et d'analyser dans le cadre de notre étude les termes d'une réflexion dont la presse s'est faite la médiatrice.

Les questions de l'avenir du genre de l'opéra-comique, du répertoire qu'il faut jouer, de la place des jeunes compositeurs, de la réouverture du Théâtre-Lyrique seront largement abordées ici. Elles formaient les principales préoccupations des musiciens au début de l'année 1898, alors qu'Albert Carré allait succéder à Léon Carvalho.

Sans revenir sur le personnage de Carré et son arrivée à la tête de l'Opéra-Comique, évoqués dans notre première partie, il nous a paru utile de présenter les conditions dans lesquelles sa nomination s'était opérée et les idées en matière de gestion théâtrale qui avaient présidé à son choix.

Notre propos n'est cependant pas de présenter un panorama complet de la situation des théâtres lyriques parisiens au tournant du siècle, mais

---

<sup>1210</sup> Anonyme, « La question de l'Opéra-Comique », *Journal des débats*, jeudi 27 janvier 1898, 110<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 26, p. 3, « Courrier des théâtres ».

d'en éclairer un moment important – le passage d'une direction à une autre à l'Opéra-Comique –, révélateur de préoccupations de l'époque et de changements à venir. C'est dans ce contexte qu'allait s'inscrire l'œuvre de Hahn.

### 1.1. Quel directeur ?

Albert Carré « entre à l'Opéra-Comique au moment où ce théâtre subit une crise fâcheuse<sup>1211</sup> », pratiquement un an avant « l'ouverture de la nouvelle salle<sup>1212</sup> » (inaugurée le 7 décembre 1898) et alors que vient de s'achever la longue influence de Léon Carvalho qui, au total, aura assuré la direction pendant plus d'une quinzaine d'années (1876-1887, 1891-1897)<sup>1213</sup>.

Ce dernier, à qui « la jeunesse plaisait<sup>1214</sup> » mais « qui gardait le culte des classiques<sup>1215</sup> », a marqué de son empreinte d'abord le Théâtre-Lyrique – qu'il dirige de 1856 à 1860 et de 1862 à 1868 –, puis l'Opéra-Comique, y révélant nombre de compositeurs de premier plan :

« C'est d'abord Gounod qu'il accueille, inconnu, avec son *Faust* incompris et dont il monte au Lyrique, à son cher Lyrique, les œuvres de jeunesse ; c'est Bizet qu'il attire à son théâtre parce qu'il est jeune et que sa musique est jeune ; c'est Guiraud, Delibes, jeunes ; c'est Massenet, le jeune chantre de *Manon*<sup>1216</sup>. »

---

<sup>1211</sup> S. Orbier, « Théâtres de Paris », *Revue et gazette des théâtres*, dimanche 16 janvier 1898, 70<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 3, p. 1.

<sup>1212</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>1213</sup> Voir : I, 2.8., « De Proust à Carvalho », note 373, p. 124.

<sup>1214</sup> Alfred Bruneau, « Léon Carvalho », *Le Figaro*, jeudi 30 décembre 1897, 43<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 364, p. 1.

<sup>1215</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>1216</sup> *Ibid.*, p. 1.

S'il a marqué son passage à la tête de l'Opéra-Comique par trois grandes réussites publiques – « *Carmen*, qui n'obtint qu'avec lui son véritable succès<sup>1217</sup>, *Manon*, puis *Lakmé*, où il révéla Mlle Van Zandt au public parisien<sup>1218</sup> » – Carvalho apparaît aussi, pour certains, comme le défenseur de « traditions surannées », qu'il « avait cru devoir maintenir pendant la dernière période de son règne<sup>1219</sup> », comme celui qui n'arrivait plus à résister aux « entraves qui stérilisèrent les dernières années » de sa direction « et qui firent de l'Opéra-Comique le jouet de quelques influences et de quelques personnalités<sup>1220</sup>. »

Si Samuel Rousseau, prix de Rome et professeur d'harmonie au Conservatoire, souhaite « simplement qu'un aimable éclectisme soit la principale qualité de notre futur directeur ; qu'en son hospitalière maison, toutes les opinions puissent avoir accès », qu'il « aide à la production musicale, sans prétendre la diriger<sup>1221</sup> », nombre de ses confrères n'ont pas une vision aussi minimale de la fonction. Ernest Reyer insiste sur le fait qu'il faut avant tout un homme « indépendant de toute attache et de toute influence dont certains compositeurs [...] auraient vraiment trop à souffrir<sup>1222</sup>. ». Camille Erlanger préconise la nomination d'un directeur « largement ouvert aux idées nouvelles<sup>1223</sup> », à qui il appartiendra, comme le dit Charles Silver, « d'ouvrir l'ère musicale d'un nouveau siècle<sup>1224</sup> », car

---

<sup>1217</sup> Lors de la reprise de 1883 à l'Opéra-Comique.

<sup>1218</sup> Philippe Gille, « Léon Carvalho », *Le Figaro*, 43<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 364, p. 1. Sur Marie Van Zandt, voir : I, 3.1., « Une œuvre en attente », p. 139-140.

<sup>1219</sup> Anonyme, « La direction de l'Opéra-Comique », *Journal des débats*, mardi 4 janvier 1898, 110<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 3, p. 3, « Courrier des théâtres ».

<sup>1220</sup> Xavier Leroux, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, mercredi 19 janvier 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 19, p. 3-4.

<sup>1221</sup> Samuel Rousseau, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, jeudi 20 janvier 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 20, p. 5.

<sup>1222</sup> Ernest Reyer, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, vendredi 4 février 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 35, p. 4.

<sup>1223</sup> Camille Erlanger, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, vendredi 28 janvier 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 28, p. 4.

<sup>1224</sup> Charles Silver, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, jeudi 27 janvier 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 27, p. 4.

la deuxième scène lyrique de France, menacée de sclérose, a besoin d'« un homme de bonne volonté, de conscience artistique et de progrès, l'homme que fut Carvalho pendant sa direction du Théâtre-Lyrique<sup>1225</sup> »

Face à cet enjeu, les candidatures et les pressions vont être fort nombreuses. Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Alfred Rambaud, est « assailli de vingt côtés à la fois par les candidats et par les parrains des candidats<sup>1226</sup> » : il lui faudra « prendre huit jours rien que pour avoir le temps de les connaître de vue<sup>1227</sup> ». L'État disposant donc d'un large éventail de personnalités diverses, son choix ne se fera en rien par défaut et atteste d'une volonté politique délibérée.

Parmi les postulants se trouvent deux célèbres chefs d'orchestre : Édouard Colonne et Charles Lamoureux. Le premier, « en faveur de la nomination duquel un grand mouvement s'était produit dans le clan des musiciens purs<sup>1228</sup> », pense « qu'à la tête d'un théâtre de musique il faut un musicien, par la même raison qu'un homme de lettres est indispensable à la direction d'un théâtre littéraire<sup>1229</sup> ». Le second, âgé de 64 ans, n'aurait, selon Carré, posé sa candidature qu'à la demande de ce dernier afin de neutraliser celle de Colonne<sup>1230</sup> ; il va bientôt se retirer de la compétition « devant M. Albert Carré, si digne à tous les points de vue d'être nommé<sup>1231</sup> ».

---

<sup>1225</sup> Anonyme, « La direction de l'Opéra-Comique », *Journal des débats*, mardi 4 janvier 1898, 110<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 3, p. 3, « Courrier des théâtres ».

<sup>1226</sup> Jules Huret, « Le directeur de l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, vendredi 14 janvier 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 14, p. 1, « Au jour le jour ».

<sup>1227</sup> Le Passant, « Le prestige du théâtre », *Le Figaro*, dimanche 9 janvier 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 9, p. 1.

<sup>1228</sup> Albert Carré, *Souvenirs de théâtre*, réunis, présentés et annotés par Robert Favart, Paris, Éditions d'aujourd'hui, D.L. 1976, p. 205.

<sup>1229</sup> Édouard Colonne, « La question de l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, samedi 8 janvier 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 8, p. 2.

<sup>1230</sup> A. Carré, *Souvenirs de théâtre*, *op. cit.*, p. 206-207.

<sup>1231</sup> Lettre de Charles Lamoureux au ministre des Beaux-Arts, citée in Adolphe Mayer, « Courrier des théâtres », *Le Journal*, vendredi 7 janvier 1898, 7<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 1928, p. 4.

Des chanteurs professionnels sont également en lice. Le baryton Victor Maurel, qui avait tenté en 1883 de ressusciter à Paris le Théâtre-Italien, dont la candidature est « appuyée par un grand nombre de notabilités artistiques<sup>1232</sup> », apparaît comme la personne choisie par l'équipe en place à l'Opéra-Comique :

« [...] on nous dit aujourd'hui que l'excellent baryton s'est associé à M. Debruyère<sup>1233</sup>, et que tous deux sont appuyés par M. Henri Carvalho<sup>1234</sup> et la grande majorité des commanditaires de l'ancienne direction. Tous les grands éditeurs de musique, Choudens, Heugel, etc., patronnent cette combinaison et s'engagent à y participer effectivement par l'apport de leurs capitaux<sup>1235</sup>. »

Le ténor Victor Capoul, qui a derrière lui une carrière internationale et enseigne alors à New York, tente lui aussi sa chance et, « avant de s'embarquer pour venir défendre sa candidature », se « fait précéder d'un chèque d'un million, déposé aux caisses de la Société Générale, en garantie de sa gestion éventuelle<sup>1236</sup> », ce qui obligera Carré à porter « de un million à douze cent mille francs le capital de la commandite qu'il représente<sup>1237</sup> ». En effet, l'exploitation de l'Opéra-Comique étant un privilège accordé par l'État à un particulier recevant une subvention annuelle, celui-ci est tenu d'apporter une garantie financière suffisante. Le cahier des charge l'autorise donc à « se procurer les fonds nécessaires à son exploitation par voie de

---

<sup>1232</sup> A. Mayer, « Courrier des théâtres », *Le Journal*, samedi 8 janvier 1898, 7<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 1929, p. 4.

<sup>1233</sup> Louis Debruyère avait dirigé le théâtre Beaumarchais de 1874 à 1878 et le théâtre des Fantaisies-Parisiennes (installé dans la salle Beaumarchais) de 1878 à 1880. Voir : Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX<sup>e</sup> siècle : les théâtres et la musique*, Paris, Aux Amateurs de livres, impr. 1989, p. 55, 132, coll. « Domaine musicologique ».

<sup>1234</sup> Le fils de Léon Carvalho.

<sup>1235</sup> A. Mayer, « Courrier des théâtres », *Le Journal*, vendredi 10 janvier 1898, 7<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 1931, p. 4.

<sup>1236</sup> A. Mayer, « Courrier des théâtres », *Le Journal*, dimanche 4 janvier 1898, 7<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 1925, p. 4.

<sup>1237</sup> *Ibid.*, p. 4.

société en commandite simple [...], ce qui exclut la constitution de toute société anonyme ou par actions<sup>1238</sup>. »

Mais l'amitié bien connue entre Capoul et la basse Pedro Gailhard, alors directeur de l'Opéra, alarma la Société des auteurs, présidée par Victorien Sardou, qui fit savoir au ministre qu'il y avait « danger » de monopole, selon elle, « à ce que deux théâtres lyriques se trouvassent sous une seule direction effective ou dissimulée » et qu'elle « ne consentirait aucun traité qui pourrait mettre deux entreprises théâtrales sous une même direction, avérée ou occulte<sup>1239</sup> ». Gailhard riposta<sup>1240</sup>, des bruits coururent sur une éventuelle association entre Carré et Capoul<sup>1241</sup>, les milieux officiels avaient déjà fait savoir que cette candidature était « accueillie avec moins de faveur » : ne risquait-elle pas de « créer une certaine communion d'idées entre les directeurs de nos grandes scènes musicales, et de détruire cet esprit de concurrence, cette lutte d'initiative qui doit exister entre l'Opéra et l'Opéra-Comique<sup>1242</sup> ? »

Le 13 janvier 1898, *Le Figaro* annonce que « M. Rambaud, ministre des beaux-arts, après avoir entendu tous les candidats, aurait décidé de ne pas diviser la direction de l'Opéra-Comique. Nous aurons donc un directeur

---

<sup>1238</sup> Cahier des charges d'Albert Carré, A.N., F<sup>21</sup> 4674. Voir : Annexe 11, « Cahier des charges d'Albert Carré », p. 689-698. Sur cette question, voir : Frédérique Patureau, *Le Palais Garnier dans la société parisienne, 1875-1914*, Liège, Mardaga, cop. 1991, p. 32-33.

<sup>1239</sup> J. Huret, « La question de l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, samedi 8 janvier 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 8, p. 2. Victorien Sardou est reçu à ce sujet par le ministre Rambaud qui le fait savoir à la presse, sans doute pour que la candidature de Capoul apparaisse inopportune : « J'ai reçu deux fois la visite de M. Sardou, depuis que la succession de M. Carvalho est ouverte. [...] La société a tenu, en effet, à m'apporter le vœu pressant des auteurs, tendant à mettre en garde l'administration des beaux-arts contre le danger qu'il y aurait, en principe, à introduire à l'Opéra-Comique l'influence de l'Opéra, par exemple. Ces messieurs pensent qu'il doit y avoir entre les deux théâtres émulation et non entente, pour le plus grand profit de l'art et des musiciens. » (J. Huret, « Conversation avec le ministre des Beaux-Arts : l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, vendredi 7 janvier 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 7, p. 2).

<sup>1240</sup> Il écrit dans *Le Figaro* : « M. Capoul ne peut pas être directeur de l'Opéra-Comique parce que je suis son ami. / Et aucun de mes amis ne peut être directeur de l'Opéra-Comique. / Alors toute personne touchant à l'art musical étant ou pouvant être mon ami, le directeur de l'Opéra-Comique ne doit être qu'une personne étrangère à la musique. / C'est bizarre ! » (« La question de l'Opéra-Comique », dimanche 9 janvier 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 9, p. 2).

<sup>1241</sup> Voir : A. Mayer, « Courrier des théâtres », *Le Journal*, mardi 11 janvier 1898, 7<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 1932, p. 4.

<sup>1242</sup> A. Mayer, « Courrier des théâtres », *Le Journal*, dimanche 2 janvier 1898, 7<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 1923, p. 4.

*unique*. De plus, après un examen approfondi de la situation financière du théâtre, le ministre a résolu d'écarter les candidatures d'*artistes* et de rechercher surtout un *administrateur*<sup>1243</sup>. » L'orientation des pouvoirs publics devient claire et le choix se fera parmi les gestionnaires de théâtres qui avaient été nombreux à postuler, certains retirant leur candidature avant la décision finale : d'Albert (directeur du théâtre des Variétés de Toulouse), José Bussac (directeur du casino de Vichy), Gaudrey (directeur du casino du Cercle d'Aix-les-Bains), Gravière (directeur du Grand Théâtre de Bordeaux), Martini (directeur du Grand Théâtre de Nantes), Charles Masset (ancien directeur du théâtre du Gymnase), Albert Vizentini (ancien directeur de l'Opéra national lyrique et du théâtre des Folies-Dramatiques, directeur du Grand Théâtre de Lyon)<sup>1244</sup>.

La nomination d'Albert Carré, vu son expérience et la solidité de ses commanditaires, paraît jouée et il est aisé pour le ministre de la justifier :

« C'est un homme qui m'a tout de suite fait une excellente impression [...]. Il est sérieux, réfléchi, calme ; il a l'air d'avoir de la méthode dans l'esprit et de la suite dans les idées. Depuis quinze ans qu'il est directeur du Vaudeville, il a fait preuve de grandes qualités d'administrateur et de beaucoup d'activité. Sa réputation est intacte. Et ses idées sur la direction de l'Opéra-Comique m'ont fait réfléchir et m'ont vivement intéressé. De plus, sa commandite est des mieux composées et des plus habilement pour ramener la vogue à son théâtre. L'an dernier, je l'avais chargé d'aller à l'étranger étudier l'organisation des théâtres lyriques. Il est revenu de cette mission avec un très volumineux rapport que j'ai relu l'autre jour en allant à Besançon. [...] Je me trouvais donc devant un homme qui répondait à ce que je pouvais rêver de mieux... C'est pourquoi je l'ai nommé<sup>1245</sup>. »

<sup>1243</sup> J. Huret, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, jeudi 13 janvier 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 9, p. 4.

<sup>1244</sup> On peut signaler également la candidature (retirée par la suite) du baryton Pierre-Léon Melchissédec, professeur de déclamation lyrique (opéra) au Conservatoire. Celle de l'homme de lettres Édouard Noël (qui avait publié avec Edmond Stoullig, jusqu'en 1896, *Les Annales du théâtre et de la musique*) est annoncée, mais démentie dans *Le Journal* du 3 janvier 1898.

<sup>1245</sup> J. Huret, « Le directeur de l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 14 janvier 1898, art. cité, p. 1, « Au jour le jour ».



Il est évident que l'État, depuis le départ, voulait nommer Albert Carré et que son arrivée à la tête de l'Opéra-Comique avait été préparée<sup>1246</sup>. Il avait non seulement l'expérience indispensable de la gestion d'établissements de spectacle (théâtres des Variétés et du Vaudeville), disposait d'« un réseau de relations influentes pour le soutenir, soit publiquement à la tribune de la chambre des députés et dans la presse, soit officieusement auprès du ministre des Beaux-Arts<sup>1247</sup> », mais aussi une assise financière composée de notabilités à la fois riches et prestigieuses, directement intéressées par le rite mondain du théâtre :

« Mes moyens financiers : Sachez d'abord que je n'ai avec moi aucun éditeur, aucun marchand de billets, aucun auteur. J'ai 1 200 000 francs souscrits par la haute société parisienne. J'ai été, je crois, assez heureux dans la composition de mon capital. Je ne me suis adressé qu'à des personnalités du monde élégant, de façon à avoir là, tout de suite, un noyau d'abonnés<sup>1248</sup>. »

À tout cela s'ajoute la conception d'une véritable politique artistique (promotion de la jeune musique française, entretien du répertoire traditionnel, audition des chefs-d'œuvre étrangers, création d'une école de

<sup>1246</sup> Voir : I, 3.3., Vers la création : Albert Carré », p. 152-160.

<sup>1247</sup> F. Patureau, *Le Palais Garnier dans la société parisienne, 1875-1914*, op. cit., p. 36. Carré bénéficia notamment au ministère de l'appui de Gustave Larroumet, directeur des Beaux-Arts de 1888 à 1891.

<sup>1248</sup> J. Huret, « Le directeur de l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 14 janvier 1898, art. cité, p. 1, « Au jour le jour ». Certains tenteront d'agiter l'épouvantail de la mainmise de l'Allemagne sur les capitaux de Carré : « D'autre part, on a fait courir le bruit que la commandite de M. Carré était empruntée à des capitaux étrangers, notamment à ceux d'un grand éditeur allemand. / [...] M. Carré n' a pas eu besoin de sortir de Paris pour trouver les fonds qui lui sont nécessaires. » (A. Mayer, « Courrier des théâtres », *Le Journal*, 7 janvier 1898, art. cité, p. 4). Carré, « se conformant à l'usage établi dans les autres théâtres subventionnés », supprimera « à l'Opéra-Comique la concession des places qui y était faite aux marchands de billets », le service de la claque étant « désormais gratuit et confié à un employé appointé, ainsi que cela se passe à l'Opéra, à la Comédie-Française et à l'Odéon. » (J. Huret, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, samedi 15 janvier 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 9, p. 4). Les commanditaires de l'Opéra-Comique, pour la période 1896-1898, sont les suivants : Bertrand, Gailhard, Marinoni, Guillout, Reichardt, Mill, Bertin, Lemaire, Hecht, Jaluzot, Treuille, Laniel, Cristiani, Hériot, Colin, Mérimo, Gounouillou, Chapon, Mad. V<sup>e</sup> Courbouleix, Caron, Hamon, Dietz-Monin, Rollin-Stainville, Édouard Cahen, René Cahen, Vicomte de la Redorte, Dreyfus, de Tossizza frères, de St Germain, Salles (Théâtre national de l'Opéra-Comique : comptabilité : grand livre, 1896-1898, A.N., AJ<sup>13</sup> 1634\*). On y relève le nom d'Édouard Cahen, fils de Joseph Cahen d'Anvers qui avait été l'un des financiers les plus importants de Paris.

chœur<sup>1249</sup>) et sociale (ajout d'« une matinée populaire supplémentaire<sup>1250</sup> », création d'une caisse de retraite pour le personnel<sup>1251</sup>), ainsi que le goût du travail en équipe :

« J'ai l'intention, toutes les semaines, de réunir autour de moi les chefs de service dans un “Conseil de direction” pour régler les études et fixer le programme des jours suivants. Cette entente préalable devra, à mon sens, donner d'excellents résultats au point de vue de la bonne harmonie des différents services et de la régularité du travail. Elle nous évitera, dans tous les cas, bien des pertes de temps<sup>1252</sup>. »

La Troisième République décide donc de mettre en place à l'Opéra-Comique non un grand artiste, musicien ou chanteur, mais un homme capable d'être à la fois imaginatif et gestionnaire, novateur et administrateur, l'un de ces hommes aptes « à transformer en capital patrimonial et symbolique, aussi productif pour la collectivité que pour les intérêts privés, un ensemble de pratiques et d'activités coûteuses réservées jusque là au cercle restreint des aristocraties (de la naissance, du pouvoir, de la fortune)<sup>1253</sup> ».

## 1.2. Comment gérer un théâtre ?

<sup>1249</sup> Voir : I, 3.3., Vers la création : Albert Carré », p. 152-160.

<sup>1250</sup> C'est A. Rambaud qui s'exprime, cité in Jules Huret, « Conversation avec le ministre des Beaux-Arts : l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 7 janvier 1898, art. cité, p. 2.

<sup>1251</sup> Carré s'en entretient avec Félix Faure qui le reçoit peu après sa nomination : « Il [Carré] a profité de l'audience [...] pour appeler l'attention du président sur la situation du petit personnel de son théâtre. L'avenir de ce personnel n'est assuré par aucune caisse de retraite. Après avoir exposé le fonctionnement des caisses qui, partout en Allemagne, en Autriche, en Suisse, permettent d'accorder des pensions à tout choriste ou musicien au bout de dix années de service, et énuméré les ressources qui les alimentent [...] M. Albert Carré a manifesté devant le président de la République le désir d'organiser une institution du même genre dans son théâtre. » (anonyme, « Théâtres », *Le Temps*, mardi 25 janvier 1898, 38<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 13384, p. 3).

<sup>1252</sup> J. Huret, « Le directeur de l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 14 janvier 1898, art. cité, p. 1, « Au jour le jour ».

<sup>1253</sup> Marie-Claude Genet-Delacroix, *Art et État sous la III<sup>e</sup> République, le système des beaux-arts, 1870-1940*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992, p. 322, coll. « Histoire de la France aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles ; 31 ».

La tactique utilisée par le ministère des Beaux-Arts pour faire apparaître Albert Carré, qui n'était pas musicien de formation, comme un prétendant sérieux et incontournable à la direction de l'Opéra-Comique est de lui confier, par arrêté du 12 août 1896, un voyage d'étude dans les pays germaniques, afin d'y observer l'organisation des théâtres<sup>1254</sup>. Il acquiert ainsi un statut d'expert.

Cette attention portée à l'Allemagne et à son savoir-faire en matière scénique, alors que depuis 1870 la France entretenait un esprit de vengeance tel que « la justice avait conclu que qualifier une personne ou une entreprise de prussienne était diffamatoire<sup>1255</sup> », s'inscrit dans un mouvement d'« indifférence croissante envers l'humiliation et les pertes subies<sup>1256</sup> ». Les nationalistes y voyaient d'ailleurs « une preuve supplémentaire de décadence, tout comme la défaite même l'avait été<sup>1257</sup> ».

Avec un état d'esprit cocardier, mais représentatif des mentalités, nous voyons par exemple *Le Petit Parisien*, républicain radical, réduire la « variété exceptionnelle de programmes » en Allemagne, « fruit d'une décentralisation naturelle autant que géographique », à une « incontinence de production locale » d'une « insigne médiocrité<sup>1258</sup> ». Dans le même article, l'Italie est jugée « pis encore », l'Angleterre et l'Amérique ne sont citées « que pour mémoire » ; seule la Russie où « le théâtre Michel ne joue que des pièces françaises », trouve grâce aux yeux de l'auteur qui considère

---

<sup>1254</sup> Voir : I, 3.3., « Vers la création : Albert Carré », p. 152-160.

<sup>1255</sup> Eugen Weber, *Fin de siècle, la France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, trad. de l'anglais par Philippe Delamare, [Paris], Fayard, impr. 1986, p. 134, coll. « Nouvelles Études historiques ».

<sup>1256</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>1257</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>1258</sup> Jean Frolo (pseudonyme du journal), « Le plaisir du théâtre », *Le Petit Parisien*, dimanche 20 mars 1898, 23<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 7814, p. 1. J. Frolo correspond à « une signature collective réservée aux principaux collaborateurs » du journal (Raymond Manevy, *La Presse de la III<sup>e</sup> République*, Paris : J. Foret, 1955, p. 127).

que : « Quoi qu'on ait clamé contre la France, le plaisir du théâtre n'existe réellement que chez nous<sup>1259</sup>. »

Pour sa part, le *Journal des débats* tente d'être plus objectif et de s'appuyer sur des statistiques, à l'occasion de la parution d'une brochure de M. Frœhlich sur le *Hoftheater* de Vienne « où l'on cultive quatre genres différents : l'opéra, l'opéra-comique, l'opérette et le ballet<sup>1260</sup> ». Il ressort de cette étude que « pendant les dix mois et demi qu'a duré la dernière saison théâtrale, on a donné 314 représentations comprenant 55 opéras et opérettes de 31 compositeurs différents<sup>1261</sup> et 14 ballets<sup>1262</sup> », le critique ajoutant à l'adresse des Français :

« Ces résultats ne sont-ils pas tout à fait remarquables et ne devraient-ils pas stimuler le zèle de nos directeurs qui bornent leur répertoire à une douzaine d'ouvrages et demandent six mois pour monter une œuvre nouvelle ? Il suffit de jeter un coup d'œil sur cette statistique pour constater que, si l'art national est protégé, les productions étrangères sont fort en faveur également<sup>1263</sup>. »

Deux mois plus tard, le même périodique publie d'autres chiffres, concernant cette fois l'année civile 1897, d'où il ressort que le nombre d'œuvres données à l'Opéra de Paris est inférieur de plus de moitié par rapport à Berlin et à Vienne, « ce théâtre, qui s'intitule le premier du monde », faisant « bien maigre figure à côté des deux autres<sup>1264</sup> ».

---

<sup>1259</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>1260</sup> Anonyme, « Courrier des théâtres », *Journal des débats*, mardi 22 mars 1898, 110<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 80, p. 3.

<sup>1261</sup> Parmi lesquels Wagner, Smetana, Mozart et Rossini, mais aussi Gounod, Meyerbeer et Massenet.

<sup>1262</sup> Anonyme, « Courrier des théâtres », *Journal des débats*, 22 mars 1898, art. cité, p. 3.

<sup>1263</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>1264</sup> Anonyme, « Courrier des théâtres », *Journal des débats*, mardi 31 mai 1898, 110<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 150, p. 4. La source des chiffres publiés est Carlo Brosowich, le directeur du *Trovatore*. Le nombre d'œuvres jouées, du 1<sup>er</sup> janvier au 31 décembre 1897, se répartit comme suit :

– Opéra de Berlin : 54 œuvres lyriques, 4 ballets, 13 concerts (15 compositeurs allemands, 6 compositeurs français, 6 compositeurs italiens) ;

– Opéra de Vienne : 53 œuvres lyriques, 10 ballets (17 compositeurs allemands, 7 compositeurs français, 4 compositeurs italiens et un russe) ;

– Opéra de Paris : 19 œuvres lyriques (10 français, 5 allemands, 4 italiens).

En ces premiers mois de 1898, l'importance accordée par les journaux aux résultats quantitatifs de la scène lyrique vient en grande partie de la publication du rapport rédigé par Carré, maintenant directeur de l'Opéra-Comique, à la suite de sa mission et dont « le ministre des Beaux-Arts a permis la publicité<sup>1265</sup> », le jugeant excellent :

« Le missionnaire y fait preuve, tout au long, d'un esprit sagace et clairvoyant, judicieux et renseigné. Il s'était posé plusieurs questions, à savoir : comment l'étranger arrivait à une production plus considérable d'œuvres nouvelles ; par quel procédé les chœurs et l'orchestre atteignaient à cette perfection si rare chez nous ; il avait aussi étudié à fond l'organisation matérielle des principaux théâtres européens, leur système d'éclairage, de chauffage, de ventilation, de machinerie, etc., etc., et aussi leur administration intérieure<sup>1266</sup>. »

*Le Journal des débats* estime que « M. Albert Carré, dans son rapport [...], a fort bien étudié les raisons pour lesquelles l'art théâtral est plus florissant dans les pays de langue allemande qu'en France, et pourquoi les théâtres lyriques possèdent là-bas un répertoire infiniment plus varié que nos théâtres subventionnés<sup>1267</sup> ». De son côté, le *Gil Blas* porte une appréciation plus sévère sous la plume de Gaston Salvayre qui était, comme nous l'avons vu, très opposé au choix d'un directeur non musicien :

« Mes nombreux voyages à travers l'Europe musicale m'ont appris à tout connaître, à tout discuter, à tout comparer.

Je ne me suis pas borné, comme certain directeur de ma connaissance, à rédiger un rapport ne nécessitant, d'ailleurs, nul déplacement et que le moindre vagemestre eut pu mieux faire que lui encore, car il fourmille d'erreurs dans les statistiques et

<sup>1265</sup> J. Frolo, « Le plaisir du théâtre », *Le Petit Parisien*, 20 mars 1898, art. cité, p. 1.

<sup>1266</sup> J. Huret, « Le directeur de l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 14 janvier 1898, art. cité, p. 1, « Au jour le jour ». Une grande partie de ce rapport, que nous n'avons pas retrouvé aux Archives nationales, a été publié par *La Revue de Paris* (1<sup>er</sup> mars 1898, n<sup>o</sup> 5, p. 148-185).

<sup>1267</sup> Anonyme, « Courrier des théâtres », *Journal des débats*, 22 mars 1898, art. cité, p. 3.

est totalement dépourvu de l'intérêt lyrique qu'on était en droit d'exiger, d'observations et d'impressions d'art, que son auteur ne pouvait, par surcroît, ni formuler ni éprouver, ne connaissant rien aux choses de la musique<sup>1268</sup>. »

Il est vrai que l'étude de Carré s'intéresse avant tout aux conditions matérielles de la vie des théâtres dans les pays allemands, mais tel était l'objet premier de sa mission et non une analyse du répertoire, des mises en scènes et de l'interprétation vocale.

Dans l'extrait de son rapport publié par *La Revue de Paris*, Albert Carré commence par caractériser l'ambiance qui prévaut sur une scène outre-Rhin, fidèle à l'image d'un peuple discipliné : « C'est le triomphe de l'organisation. Rien n'est laissé au hasard. Tout est prévu, réglé, mesuré, combiné à l'avance [...]»<sup>1269</sup>. »

Suit une comparaison des budgets annuels des différents théâtres (Berlin, Vienne, Dresde, Munich, Wiesbaden...), d'où il ressort que « la subvention de l'Opéra de Berlin<sup>1270</sup> est certainement la plus belle du monde, et supérieure de près du double à celle de l'Opéra de Paris<sup>1271</sup> ». L'absence de droit des pauvres<sup>1272</sup> et l'intervention du prince en cas de déficit « permettent aux intendants de mettre le prix des places et des abonnements à un taux qui ne les réserve pas, comme chez nous, aux seuls privilégiés de la fortune<sup>1273</sup>. » : le fauteuil d'orchestre est à Paris à 14 F (au bureau le soir du spectacle) ou 16 F (en location), alors qu'il n'est à Vienne qu'à 8,40 F et à 7,50 F à Berlin, sans supplément pour la location. En conséquence, « l'abonné allemand est légion<sup>1274</sup> ».

<sup>1268</sup> Gaston Salvayre, « Premières représentations », *Le Gil Blas*, jeudi 24 mars 1898, n° 6702, p. 3-4.

<sup>1269</sup> « Les théâtres en Allemagne et en Autriche », *La Revue de Paris*, 1<sup>er</sup> mars 1898, n° 5, p. 148.

<sup>1270</sup> 1 125 000 F par an.

<sup>1271</sup> « Les théâtres en Allemagne et en Autriche », art. cité, p. 149. La subvention de l'Opéra de Paris était à l'époque de 800 000 F.

<sup>1272</sup> Dans tous les théâtres et salles de concert du département de la Seine, l'administration de l'Assistance publique perçoit pour les pauvres un droit correspondant à 9,09 % de la recette brute.

<sup>1273</sup> A. Carré, « Les théâtres en Allemagne et en Autriche », art. cité, p. 151-152.

<sup>1274</sup> *Ibid.*, p. 153.

Le spectateur « passe volontiers sur la qualité de l'interprétation ou de la mise en scène [...], mais il se révolte si une pièce lui est offerte plus de deux fois dans la même saison<sup>1275</sup> », ce qui a pour effet d'encourager la création, vu le nombre important d'ouvrages nécessaires :

« Tout le répertoire allemand, français, italien, russe, anglais, espagnol ne suffirait pas à pareille consommation. Aussi les scènes allemandes ne craignent-elles pas de demander le rajeunissement de leur programme aux œuvres nouvelles, aux auteurs nouveaux<sup>1276</sup>. »

Carré cite comme réussite récente la création de *Hänsel und Gretel* de Humperdinck au *Hoftheater* de Weimar le 23 décembre 1893, « le plus grand succès de ces dernières années<sup>1277</sup> », ce qui l'amène à faire l'éloge de la décentralisation :

« En France, un ouvrage ne vaut que lorsqu'il a été créé, consacré tout au moins, à Paris. Et c'est grand dommage : si nous jouissions des bienfaits de la “décentralisation”, si les grasses subventions de Lyon, Bordeaux, Rouen, Lille, Nantes, etc., pouvaient profiter à nos jeunes musiciens et leur ouvrir des débouchés que Paris est impuissant à leur assurer, – quelle magique moisson d'œuvres, de chefs-d'œuvre, peut-être<sup>1278</sup> ! »

S'il trouve qu'il y a « quelque exagération [...] à doubler, comme le font la plupart des théâtres allemands, le chiffre des exécutants par celui des non-exécutants, secrétaires, commis, inspecteurs et sous-inspecteurs, dont l'armée encombre les bureaux et surcharge le budget<sup>1279</sup> », il est impressionné par l'aménagement du travail de répétition (nombre des

---

<sup>1275</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>1276</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>1277</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>1278</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>1279</sup> *Ibid.*, p. 160

séances, rôle des assistants du chef d'orchestre, échelonnement de la mise en place) :

« Le tout dure un mois, au minimum, pour un ouvrage en trois actes ; six semaines, si l'opéra est de grande importance et ressemble à ce qui se fait chez nous ; mais, tandis que ces études absorbent tout notre temps, les théâtres allemands, grâce à la division du travail, à sa préparation, à la multiplicité des salles de répétition, peuvent mettre à la fois sur le chantier cinq ou six ouvrages différents et en pousser les études simultanément, de façon à varier leur répertoire autant que je l'ai indiqué. Cette méthode est, avec la décentralisation, le secret de la grande production musicale de nos voisins<sup>1280</sup>. »

Autre point fort que « la belle tenue, la précision d'exécution des masses chorales et orchestrales allemandes » qui « ne s'explique pas seulement par l'esprit de discipline, par l'habitude d'obéissance propres à nos voisins », mais par le fait que « chaque théâtre, en Allemagne, possède une “École de chœurs<sup>1281</sup>” » où les filles, à partir de 15 ans, et les garçon, à partir de 17 ans, reçoivent une éducation musicale.

Carré va être frappé par le fait que, non seulement les choristes sont mieux payés qu'en France, mais qu'ils touchent également une retraite :

« Partout, dans les plus petites villes, dans les théâtres les plus modestes, j'ai constaté l'existence d'une *Caisse des pensions* au profit des artistes, choristes, musiciens, employés et ouvriers du théâtre<sup>1282</sup>. »

Il rappelle à ce sujet les difficultés qu'a rencontrées la caisse de retraite de l'Opéra de Paris, supprimée en 1831, maintenue en 1866 uniquement pour le personnel titulaire à cette date et définitivement liquidée en 1887. En humaniste soucieux de justice sociale, mais aussi en bon gestionnaire

---

<sup>1280</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>1281</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>1282</sup> *Ibid.*, p. 164.



conscient que la qualité d'une troupe dépend aussi de la stabilité de ses membres, il saura se souvenir de l'exemple germanique. Il constate d'autre part que si les acteurs sont mieux payés qu'en France, « les appointements des premiers chanteurs sont très variables » et « n'atteignent point, sauf pour tel artiste hors pair comme le ténor Van Dyck<sup>1283</sup> de Vienne, les gros prix accordés aux chanteurs français et italiens<sup>1284</sup> ».

Le rapport se poursuit par l'examen minutieux des recettes et des dépenses de ces théâtres, du fonctionnement du droit d'auteur (variable et géré directement avec l'éditeur) et de la fabrication des décors. Il se termine en évoquant la construction et l'aménagement des salles (principes d'architecture, contenance, sécurité contre l'incendie, stockage et transport des décors, régie de scène et éclairage<sup>1285</sup>) et en donnant des exemples d'aménagements techniques de pointe : la scène mobile du *Burgtheater* de Vienne, la machinerie électrique du *Deutsches Theater* de Munich.

Diffusé peu avant la création de *L'Île du rêve*, le mémoire d'Albert Carré voudrait – en montrant que « l'organisation des théâtres allemands est totalement différente de la nôtre<sup>1286</sup> » – faire prendre conscience aux responsables artistiques français d'un certain nombre de carences des scènes lyriques du pays (le « retard [...] au point de vue spécial de la “machinerie<sup>1287” » par exemple) et indiquer certaines solutions dont un futur directeur de salle subventionnée pourrait s'inspirer. Par sa nature</sup>

---

<sup>1283</sup> Ernest Van Dyck (1861-1923) fut l'interprète privilégié des œuvres de Wagner et de Massenet. Il créa *Manon* et *Werther* à l'Opéra de Vienne.

<sup>1284</sup> A. Carré, « Les théâtres en Allemagne et en Autriche », art. cité, p. 166.

<sup>1285</sup> Pour la troisième salle Favart, le projet d'éclairage électrique de la Compagnie générale de travaux d'éclairage et de force sera retenu. Comme l'écrit J. Huret : « Elle [l'électricité] avait sa place marquée sur notre seconde scène lyrique, où M. Carré désire voir appliquer les derniers perfectionnements de l'art théâtral. » (« Courrier des théâtres », *Le Figaro*, lundi 2 mai 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 122, p. 5).

<sup>1286</sup> Adrien Bernheim, « L'Opéra », *Le Figaro*, mardi 16 janvier 1900, 46<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 16, p. 5. Gustave Charpentier suggère au nouveau directeur de « s'inspirer des théâtres étrangers si actifs, si éclectiques, si courageusement artistiques » (« Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, mardi 18 janvier 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 18, p. 4).

<sup>1287</sup> Roquebrune, « Plus d'entr'actes », *Le Figaro*, mardi 12 avril 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 102, p. 1, « Au jour le jour ».

même, ce rapport trace aussi en filigrane le portrait de ce que doit être un administrateur de théâtre : un médiateur capable de concilier les exigences économiques, techniques, sociales et artistiques, et de « rechercher partout le progrès<sup>1288</sup> ».

### 1.3. Petite enquête sur l'Opéra-Comique

Dans le contexte du changement de direction à l'Opéra-Comique, *Le Figaro* pense qu'il n'est pas « sans intérêt de s'informer près des musiciens dramatiques notables de Paris – ceux d'hier et ceux de demain – de leurs vues sur ce que doivent être les tendances de ce théâtre subventionné<sup>1289</sup>. »

L'investigation est menée par un spécialiste du reportage, Jules Huret, en charge de la chronique théâtrale depuis 1896, qui s'était rendu célèbre en publiant en feuilleton dans *L'Écho de Paris*, de mars à juillet 1891, une « Enquête sur l'évolution littéraire » menée auprès de 64 écrivains, parmi lesquels France, Barrès, Mallarmé, Zola, Leconte de Lisle, Renan. Laissant de côté le travail du critique littéraire, Huret avait « préféré mettre aux prises ses interlocuteurs, susciter la polémique, encourager les joutes et les pugilats<sup>1290</sup> », sa démarche étant celle d'un journaliste « à l'écoute de l'opinion, quels que soient ses travers, ses ruses, ses partis pris<sup>1291</sup> ». Celle-ci lui vaudra l'éloge d'Octave Mirbeau qui considère Huret comme un de ces hommes « capables d'entreprendre, à travers le monde,

---

<sup>1288</sup> A. Carré, « Les théâtres en Allemagne et en Autriche », art. cité, p. 185.

<sup>1289</sup> J. Huret, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, samedi 15 janvier 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 9, p. 1.

<sup>1290</sup> Thomas Ferenczi, *L'Invention du journalisme en France, naissance de la presse moderne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Payot & Rivages, impr. 1996, cop. 1993 et 1996, p. 58, coll. « Petite Bibliothèque Payot ; 279 ».

<sup>1291</sup> *Ibid.*, p. 59. Les enquêtes de J. Huret touchent des domaines très divers, comme les littérateurs et la politique, le rire français, la grève, l'abrogation de la loi Falloux, les États-Unis, l'Université et la politique. Il est également l'auteur de récits de voyages, parmi lesquels on peut citer *De Hambourg aux marches de Pologne* (Paris, Charpentier et Fasquelle, 1908).

ces vastes enquêtes qui illustrèrent le journalisme américain<sup>1292</sup> ». Mais le personnage ne suscitera que mépris de la part d'Edmond de Goncourt : « Il a perfectionné son appareil d'instantanéité ; mais il restera toujours à l'homme la basse jugeote d'un reporter<sup>1293</sup>. »

Afin d'éclairer la question de l'Opéra-Comique, Huret – soucieux peut-être de ne pas paraître trop au premier plan – renonce à pratiquer l'interview, mais se contente d'adresser un questionnaire à ses interlocuteurs<sup>1294</sup> :

- Que doit être l'Opéra-Comique sous la nouvelle direction ?
- Quelle part faudra-t-il faire au répertoire ancien, aux étrangers, aux jeunes musiciens français ?
- Croyez-vous que l'Opéra-Comique puisse suffire à la production des compositeurs français ?
- Un théâtre lyrique d'essai semble-t-il nécessaire ?

Les réponses, qui ne suivent pas toujours le plan du questionnaire, commencent à paraître à partir du 15 janvier, deux jours après la nomination officielle d'Albert Carré, jusqu'au 4 février 1898<sup>1295</sup>. Certaines ont cependant été rédigées avant cette annonce.

Les compositeurs consultés et qui ont répondu sont au nombre de dix-sept. Parmi les anciens (autour de 60 ans et plus) figurent Ernest Reyer (1823<sup>1296</sup>, formé à Marseille, critique au *Journal des débats*), Georges Pfeiffer (1835), Théodore Dubois (1837, prix de Rome, directeur du Conservatoire), Victorin Joncières (1839, formé au Conservatoire de Paris,

<sup>1292</sup> Préface, in J. Huret, *Tout yeux, tout oreilles*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1901.

<sup>1293</sup> *Journal : mémoires de la vie littéraire, III, 1887-1896*, éd. par Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, impr. 1989, p. 841, coll. « Bouquins ».

<sup>1294</sup> Les questions sont énoncées dans le premier volet de l'enquête (J. Huret, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 15 janvier 1898, art. cité, p. 1).

<sup>1295</sup> Huret réunira l'ensemble en volume sous le titre *Le Théâtre de l'Opéra-Comique*.

<sup>1296</sup> Nous donnons l'année de naissance.

critique à *La Liberté*) et Jules Massenet (1842, prix de Rome). Suivent les cinquantenaires : Arthur Coquard (1846, élève de César Franck), Gaston Salvayre (1847, prix de Rome, critique au *Gil Blas*), Alexandre Georges (1850, formé à l'École Niedermeyer), André Wormser (1851, prix de Rome) et Samuel Rousseau (1853, prix de Rome, professeur d'harmonie au Conservatoire). Viennent enfin les « jeunes », nés autour de 1860 : Alfred Bruneau (1857, prix de Rome, critique au *Figaro*), Gustave Charpentier (1860, prix de Rome), Georges Marty (1860, prix de Rome), Camille Erlanger (1863, prix de Rome), Xavier Leroux (1863, prix de Rome) et Gabriel Pierné (1863, prix de Rome). Le benjamin est Charles Silver (1868, prix de Rome), âgé de trente ans à l'époque.

On constate que si les différentes générations sont bien représentées, les prix de Rome, formés par le Conservatoire, sont majoritaires. L'école franckiste et l'École Niedermeyer ne sont présentes que symboliquement : Chausson, Ropartz, Fauré, Messager n'ont pas été consultés ; mais il est vrai qu'à part ce dernier, ils sont peu tournés vers le théâtre. Quant à la Schola Cantorum – certes, fondée récemment, en 1896 –, elle n'apparaît pas plus que son principal animateur, Vincent d'Indy, dont *Fervaal* vient portant d'être créé à Bruxelles (le 12 mai 1897).

L'enquête reste donc relativement circonscrite au milieu des prix de Rome, élèves d'Ambroise Thomas pour les plus âgés (Dubois, Massenet) ou de Massenet pour les plus jeunes (Bruneau, Charpentier, Leroux, Marty, Pierné, Silver) ; c'est-à-dire à des musiciens instruits dans le culte du théâtre lyrique, seul débouché jugé honorable après leur séjour ultramontain.

Mais il manque l'avis d'un personnage central de la vie musicale, formant à lui seul une institution : Camille Saint-Saëns. Absent de Paris au moment du débat lancé par *Le Figaro*, il prendra la « défense de l'Opéra-Comique » dans la *Revue de l'art ancien et moderne* du mois de mai 1898,

son article étant repris par un quotidien sérieux et faisant autorité dans la bourgeoisie républicaine : *Le Temps*<sup>1297</sup>.

Sans suivre rigoureusement le questionnaire de Jules Huret, que chaque compositeur réorganise, et sans nous y limiter, nous examinerons maintenant les différents termes du débat.

#### 1.4. Un genre mort ?

« L'opéra-comique est un genre à peu près mort en France ; tous les ouvrages représentés ces dernières années place du Châtelet visaient à la grande tragédie lyrique », note de manière abrupte *Le Journal des débats*<sup>1298</sup>. S'il est vrai qu'en cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle les pièces où alternent les épisodes chantés et parlés ne ressemblent plus du tout aux comédies mêlées d'ariettes de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle – telles que les illustrèrent Duni, Laruelle, Monsigny ou Philidor –, peut-on en conclure pour autant à la disparition de l'opéra-comique ? Au-delà de l'union du théâtre et de la musique, ce terme doit-il être réservé à un répertoire spécifique ? Est-il impropre pour désigner une salle dont les productions se distinguent de plus en plus du genre initial ?

Le *Grand Dictionnaire universel* de Pierre Larousse donne une définition de l'opéra-comique suffisamment large pour englober une grande partie de la production lyrique de la fin du siècle :

---

<sup>1297</sup> Camille Saint-Saëns, « La défense de l'Opéra-Comique », *Le Temps*, samedi 7 mai 1898, 38<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 13486, p. 2-3.

<sup>1298</sup> Anonyme, « La direction de l'Opéra-Comique », *Journal des débats*, 4 janvier 1898, art. cité, p. 3.

« On désigne aujourd'hui sous le nom d'opéra-comique une composition dramatique appartenant au genre gai ou au genre sérieux, où des morceaux de musique d'une assez grande étendue se mêlent à un dialogue parlé<sup>1299</sup>. »

Il précise néanmoins que le terme d'opéra-comique sert dorénavant « à désigner des œuvres où le comique ne joue souvent aucun rôle » et qu'il « est donc tout à fait impropre<sup>1300</sup> ».

Une œuvre comme *Lakmé* de Delibes (créée en 1883), avec ses séquences entièrement parlées, ses importants numéros musicaux, son intrigue tragique mais qui intègre le style léger (quintette du premier acte) semble correspondre tout à fait à cette définition élargie<sup>1301</sup>. En revanche, *L'Attaque du moulin* de Bruneau, œuvre entièrement chantée, créée en 1893 et inspirée d'une nouvelle naturaliste de Zola sur un épisode de la guerre de 1870, ne ressortit en rien d'une combinaison de la parole et du chant, de l'aimable et du tragique. Nous sommes là dans le drame lyrique au sens où l'entend Arthur Pougin : « [...] un opéra sérieux, dans lequel le sentiment dramatique, pathétique, passionné, est poussé à sa plus grande puissance<sup>1302</sup>. » Pourtant *Lakmé* et *L'Attaque du moulin* sont représentées sur la scène de l'Opéra-Comique<sup>1303</sup>.

<sup>1299</sup> *Tome 17*, Nîmes, C. Lacour, 1992, p. 1365, coll. « Rediviva », reprod. en fac-sim. de l'éd. de Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1866-1876.

<sup>1300</sup> *Ibid.*, p. 1365. Sur l'évolution de la définition des genres lyriques, voir : Hervé Lacombe, « Définitions des genres lyriques dans les dictionnaires français du XIX<sup>e</sup> siècle », in *Le Théâtre lyrique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de Paul Prévost, Metz, Éditions Serpenoise, D.L. 1995, p. 297-334.

<sup>1301</sup> Comme nombre d'œuvres créées à l'Opéra-Comique dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, *Lakmé* n'en souleva pas moins des interrogations sur son genre. La partition chant et piano éditée (Paris, Heugel, 1883) indique d'ailleurs qu'il s'agit d'un « opéra ».

<sup>1302</sup> *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...*, Paris, Librairie de Firmin-Didot, 1885, p. 305.

<sup>1303</sup> Alexandre Georges note aussi la présence sur la scène de l'Opéra-Comique d'un répertoire assez hétéroclite, qui n'est plus tout à fait de l'opéra-comique et pas vraiment du drame lyrique : « Il n'y a guère qu'une dizaine d'années que le drame lyrique y a fait sa première apparition, et encore !... à part, quelques rares exceptions, sont-ce bien des drames lyriques, ces œuvres jouées sur notre deuxième théâtre de musique ? / Pour se différencier des ouvrages du répertoire, il n'y a plus de parlé ; mais le genre est toujours le même. La musique est plus ou moins gaie, spirituelle, sentimentale ou dramatique, selon le tempérament du musicien et la qualité du livret qu'il a eu à traiter, mais les moyens, les procédés, ne

En cela, l'article du Larousse, dû fort probablement à Félix Clément, fait observer l'envahissement progressif de la comédie par la musique, l'introduction d'ensembles vocaux de plus en plus importants, le renforcement de l'orchestre, au point que l'« on en vint à représenter sur la scène de l'Opéra-Comique des œuvres qui ne différaient des grands opéras que par des morceaux insignifiants de dialogues, à la place des récitatifs<sup>1304</sup>. » Le point d'équilibre de cette « forme dramatique et musicale si naturelle et si française<sup>1305</sup> » aurait été atteint par Scribe et Auber dans des œuvres où le livret est « une œuvre véritable, spirituellement et consciencieusement faite, contribuant à peu près pour moitié au succès de l'œuvre générale<sup>1306</sup> ».

C'est donc cet équilibre entre texte et musique, entre théâtre et mélodie, qui paraît menacé par l'engouement symphonique généralisé :

« Il est tout à fait regrettable que ce genre moyen [l'opéra-comique] soit sur le point de disparaître. Car rien ne prouve qu'on ne puisse le ranimer. La comédie héroï-comique qu'on croyait depuis longtemps enterrée vient de ressusciter avec le *Cyrano* de M. Rostand. Il serait donc à souhaiter que l'on créât en France un mouvement favorable au développement de la comédie musicale. Faut-il pour cela remettre au répertoire les œuvres d'Adam, d'Auber, de Flotow, de Grisar, tous les produits du “genre éminemment français ?” Nullement. Mais on remontera aux chefs-d'œuvre classiques, aux créations délicieuses de Grétry, de Philidor, de Monsigny, de Nicolo-Isouard, etc. Sait-on aussi que Gluck a écrit des opéras-comiques, entre autres ce bijou qui s'appelle *les Pèlerins de la Mecque*<sup>1307</sup> ? »

Ce retour aux sources, à la grâce et à l'harmonie des œuvres du XVIII<sup>e</sup> siècle est prôné par plusieurs compositeurs. Théodore Dubois constate que

---

changent guère. » (« Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, vendredi 28 janvier 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 28, p. 4).

<sup>1304</sup> *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, tome 17, op. cit., p. 1365.

<sup>1305</sup> *Ibid.*, p. 1365.

<sup>1306</sup> *Ibid.*, p. 1365.

<sup>1307</sup> Anonyme, « La direction de l'Opéra-Comique », *Journal des débats*, 4 janvier 1898, art. cité, p. 3.

« nous sommes trop enclins actuellement à la mélancolie » et que « l'Opéra-Comique, depuis longtemps, s'est éloigné sensiblement du genre qui lui valut autrefois ses plus brillants succès » ; il doit donc « y revenir dans une certaine mesure et accueillir à bras ouverts la comédie lyrique et les ouvrages d'une gaieté spirituelle<sup>1308</sup> ». Alexandre Georges pense que ce théâtre « doit être ce qu'il a toujours été, c'est-à-dire un théâtre de demi-caractère » et que « sans remonter bien loin, les auteurs joués sur ce théâtre se sont, presque toujours, conformé à ce genre<sup>1309</sup> ».

Saint-Saëns, pour sa part, rappelle tout d'abord que, dans sa jeunesse, « tout le monde [...] aimait alors [l'opéra-comique] ; on était fier du genre national, on n'avait pas encore imaginé d'en rougir. Comme des nefs pavoisées, les chefs-d'œuvre du genre voguaient à pleines voiles au vent du succès<sup>1310</sup> ». Il déplore les excès de la période qui suivit où « il fallait se prosterner, adorer, déclarer admirables et vénérables des œuvres nées dans un sourire, ne visant qu'à plaire et à charmer ». Quant à l'époque actuelle, il constate que « ce qui était trop savant n'est même plus regardé comme de la musique » et qu'« une armée tout entière [...] a déclaré une guerre implacable<sup>1311</sup> » à l'opéra-comique. Pour lui cependant, le mélange du chant et du dialogue parlé ne correspond en rien à « un genre faux et méprisable<sup>1312</sup> », lequel a ses lettres de noblesse<sup>1313</sup>, mais à une nécessité physique (concentration limitée du spectateur) et dramatique (intrigues complexes de certaines pièces) :

---

<sup>1308</sup> Théodore Dubois, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, samedi 15 janvier 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 9, p. 1.

<sup>1309</sup> A. Georges, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 28 janvier 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1310</sup> C. Saint-Saëns, « La défense de l'Opéra-Comique », *Le Temps*, 7 mai 1898, art. cité, p. 2.

<sup>1311</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>1312</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>1313</sup> « Tout ce que nous savons, c'est que le *Freyschutz* et *Fidelio* sont de véritables opéras-comiques, avec de grandes envolées par moments, et ne sont pas autre chose ; on y trouve des couplets, et même, horreur ! de légères et pimpantes vocalises, que les purs affectent de ne pas voir [...]. » (*ibid.*, p. 2).



« Il repose les auditeurs, plus nombreux qu'on ne croit, dont les nerfs résistent mal à plusieurs heures de musique ininterrompue, dont l'ouïe se blase au bout d'un certain temps et devient incapable de goûter aucun son. Il permet d'adapter au genre lyrique des comédies amusantes et compliquées, dont l'intrigue ne saurait se développer sans beaucoup de mots [...]. La musique intervient lorsque le sentiment prédomine sur l'action ou que l'action prend un intérêt supérieur [...]. [...] Sans le dialogue – ou le récitatif très simple en tenant lieu – il n'y a plus de “pièces” possibles ; force est de se réduire à des sujets dénués de toute complication, sous peine d'écrire des œuvres auxquelles le spectateur, non préparé par une longue étude, ne comprendra rien ; tout l'intérêt se concentre alors sur la musique, et [...] au lieu d'aller au théâtre pour entendre des voix, on y va pour écouter l'orchestre ; là est toute la différence<sup>1314</sup>. »

Tout en reconnaissant que « cette forme de comédie alternativement parlée et chantée n'est pas spéciale à notre pays<sup>1315</sup> », il estime qu'elle correspond à un type national de comique :

« La gaieté allemande s'épanouit dans les *Maîtres chanteurs*, comme le rire italien s'est esclaffé dans le monde entier avec l'opéra-bouffe ; et la belle humeur française a engendré notre opéra comique. C'était fou de prétendre l'élever au-dessus de tout ; et il faut se garder plus encore d'en faire fi, de le rejeter comme une chose sans valeur : ce serait comme on dit dans la langue populaire, mettre à ses pieds ce que l'on a dans ses mains<sup>1316</sup>. »

Mais si Saint-Saëns, contrairement à ses confrères, ne considère pas que le genre musical français est par excellence l'opéra-comique, il revendique pour son pays la paternité du drame musical :

« Le vrai genre national, on l'a oublié, c'est le grand opéra français créé par Quinault, [...] la tragédie lyrique dont la qualité

---

<sup>1314</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>1315</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>1316</sup> *Ibid.*, p. 2.

première était la belle déclamation, tradition fidèlement gardée jusqu'à l'invasion italienne du commencement de ce siècle. En se retournant vers le chant déclamé, vers le drame lyrique, la France ne ferait donc autre chose que de reprendre son bien, sous des apparences plus modernes<sup>1317</sup>. »

L'engouement pour le drame lyrique serait donc, si l'on en croit l'auteur de *Samson*, un retour au style noble de la tragédie mise en musique, mais devant lequel l'effacement de la comédie musicale – « un genre dont le livre d'or montre tant de noms d'auteurs et d'œuvres illustres<sup>1318</sup> » – conduit le public à s'échapper « en cachette pour aller rire à l'opérette ou au café-concert », alors que « mieux valait peut-être l'opéra-comique ouvertement accepté et cultivé », car « là, du moins, les auteurs ne pouvaient se présenter sans savoir leur métier, les chanteurs sans avoir de la voix et du talent<sup>1319</sup> ».

C'est cette même crainte – qu'un besoin nécessaire de divertissement ne puisse plus être contenté que par des œuvres au rabais – qu'expose Gaston Salvayre :

« Tombé en désuétude, le genre éminemment national de l'Opéra-Comique [...] se compromet dans le voisinage folichon de l'opérette ; désertant son temple, il s'est éparpillé dans les théâtres de genre où il semble avoir trouvé un refuge propice à ses manifestations, d'ailleurs assez restreinte<sup>1320</sup>. »

Cela montre bien que le passage à l'opérette – et les succès qu'ils y obtiendront – de compositeurs de métier comme Messager et Hahn est prévisible dès cette époque. La scène nationale longtemps dévolue à la comédie recevant de moins en moins d'œuvres légères nouvelles, certains

---

<sup>1317</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>1318</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>1319</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>1320</sup> G. Salvayre, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, lundi 17 janvier 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 17, p. 4.

auteurs seront amenés à répondre sur les théâtres secondaires au besoin de qualité dans la distraction qu'exige un certain public.

Dans ce contexte marqué par un certain sentiment de perte d'un savoir-faire théâtral et musical, le fait que la reprise du *Joseph* de Méhul – créé pourtant à l'Opéra-Comique le 17 février 1807 – soit envisagée à l'Opéra, avec de la musique ajoutée, est particulièrement mal ressenti par certains critiques :

« [...] c'est en septembre prochain, dit-on, que l'Académie nationale de Musique exécutera *Joseph*, augmenté de récitatifs écrits par M. Bourgault-Ducoudray. Il faut convenir que voilà un fâcheux projet. [...] D'abord, aucune des œuvres de cette époque et de ce style ne saurait s'accorder avec l'énorme salle et l'énorme scène de l'Opéra. Leur instrumentation simple et discrète y serait insuffisante ; leur action sans appareil et sans complexité languit ; leur mélodie pure et leur émotion contenue sont perdues dans ce vaisseau démesuré. [...] En outre, on va remplacer dans *Joseph* le “parlé” par des récitatifs. Cela encore est déplorable. [...] Une œuvre d'art doit demeurer telle qu'elle a été conçue : toute addition en change le caractère et la rend méconnaissable. [...] Si le “parlé” est impossible à l'Opéra, c'est une raison de plus, une raison décisive, pour que *Joseph* entre à l'Opéra-Comique<sup>1321</sup>. »

*Joseph* entrera à l'Opéra le 26 mai 1899, mais il rentrera à l'Opéra-Comique, dans sa version originale, dès le 15 juin de la même année. Albert Carré, à défaut de pouvoir impulser une nouvelle période faste pour un genre qui semblait vacillant et dont l'adéquation avec une salle paraissait dépassée, tentait au moins de conserver intactes les gloires du passé.

---

<sup>1321</sup> André Hallays, « Les spirites », *Journal des débats*, vendredi 4 février 1898, 110<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 34, p. 1, « Au jour le jour ».

### 1.5. Quel répertoire ?

Le programme du spectacle d'inauguration de la troisième salle Favart, le 7 décembre 1898, montre bien quels sont les compositeurs et les œuvres qui ont compté dans l'histoire de l'Opéra-Comique. Pour représenter l'époque de la Restauration et du théâtre Feydeau, on trouve l'ouverture de la *La Dame blanche* de Boieldieu (1825<sup>1322</sup>) ; puis vient la salle Ventadour (ouverture de *Zampa* de Hérold, 1831) et la seconde salle Favart, particulièrement bien illustrée, puisque l'Opéra-Comique y resta 47 ans : ouverture de *La Part du diable* d'Auber (1843), la « Chanson du blé » des *Saisons* de Victor Massé (1855), un air de danse de *Lalla-Roukh* de Félicien David (1862), le troisième acte de *Mignon* d'Ambroise Thomas (1866), ouverture de *La Princesse jaune* de Camille Saint-Saëns (1872), le premier acte de *Mireille* de Charles Gounod (créée au Théâtre-Lyrique en 1864 et à l'Opéra-Comique en 1874), le deuxième acte de *Carmen* de Georges Bizet (1875), le ballet de *Lakmé* de Léo Delibes (1883), le second tableau du troisième acte de *Manon* de Jules Massenet (1884)<sup>1323</sup>.

À travers ce panorama, on voit bien que le répertoire va de Boieldieu à Massenet, les auteurs anciens n'étant évoqués que par des ouvertures, alors que les œuvres qui se sont imposées durant les cinquante dernières années ont droit à des tableaux entiers (*Mignon*, *Mireille*, *Carmen*, *Lakmé*, *Manon*)<sup>1324</sup>. La dernière époque, celle de la salle de la place du Châtelet (de 1887 à 1898) – qui vit pourtant des créations de jeunes compositeurs

<sup>1322</sup> Nous donnons les dates de création.

<sup>1323</sup> Ce programme est établi d'après le Livre de bord de l'Opéra-Comique (B.N.F., Opéra, sans cote). Lors de ce spectacle d'inauguration, la musique de la Garde républicaine exécuta également des extraits d'œuvres de Méhul, Halévy et Maillard.

<sup>1324</sup> L'examen des œuvres les plus représentées pendant les dernier mois de la direction de Carvalho (de septembre à décembre 1897, d'après le Livre de bord de l'Opéra-Comique, source citée) confirme cette tendance et marque la position dominante de Massenet dont la *Sapho* est créée le 27 novembre 1897 : Bizet (*Carmen*), Boieldieu (*La Dame blanche*), David (*Lalla-Roukh*), Delibes (*Lakmé*), Gounod (*Mireille*), Massenet (*Manon*, *Sapho*, *Werther*), Mascagni (*Cavalleria rusticana*), Mozart (*Don Juan*), Rossini (*Le Barbier de Séville*), Thomas (*Mignon*). On voit aussi que l'Opéra-Comique reprend une partie du répertoire du Théâtre-Italien (Mozart, Rossini) après sa fermeture 1878 : *Le Barbier de Séville* y est représenté pour la première fois en 1884 et *Don Juan* en 1896.

comme Messager, Bruneau, Chapuis, Erlanger, mais aussi de leurs aînés Lalo, Massenet, Saint-Saëns et Delibes –, n'apparaît pas. Le succès de *Manon* semble marquer une limite et en la « sous-titrant [...], opéra-comique, Massenet sait que ce genre est entré dans une voie crépusculaire qui semble définitivement s'éteindre avec la mort du compositeur<sup>1325</sup> ».

Face à cette situation, plusieurs musiciens pensent néanmoins qu'« il serait antiartistique et inintelligent<sup>1326</sup>. » d'exclure les chefs-d'œuvre du passé de la scène de l'Opéra-Comique, que le répertoire « doit régner – car supprimer le répertoire ce serait nier l'immortalité<sup>1327</sup> », que l'on « ne peut pas proscrire les chefs-d'œuvre de l'ancien répertoire qui firent sa gloire, et quelquefois sa fortune<sup>1328</sup> ». Gabriel Pierné va même beaucoup plus loin en demandant que ce théâtre soit uniquement réservé aux œuvres du passé, quel que soit leur genre :

« L'Opéra-Comique devrait être une sorte de musée du répertoire lyrique, comme la Comédie-Française l'est du répertoire dramatique ; il serait même convenable de l'augmenter en puisant plus qu'on ne l'a fait dans les œuvres de Lulli, Rameau, Gluck, Mozart, Méhul, Grétry<sup>1329</sup> »

Sans être aussi extrémiste, un mouvement se dessine cependant en faveur d'un retour aux sources de l'opéra-comique. Théodore Dubois pense que l'on devrait « remettre en lumière certains ouvrages de la vieille école française, en en faisant un choix judicieux<sup>1330</sup> » et Victorin Joncières que « le répertoire du vieil opéra-comique français [...] a peut-être été trop

<sup>1325</sup> Jean-Christophe Branger, *Manon de Massenet ou le crépuscule de l'opéra-comique : contribution à l'étude des principes formels dans le théâtre lyrique français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, J.-C. Branger, 1997, p. 715, thèse nouveau régime, musicologie, Paris IV, 1997.

<sup>1326</sup> Arthur Coquard, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, lundi 24 janvier 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 24, p. 5.

<sup>1327</sup> G. Charpentier, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 18 janvier 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1328</sup> S. Rousseau, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 20 janvier 1898, art. cité, p. 5.

<sup>1329</sup> Gabriel Pierné, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, mardi 1<sup>er</sup> février 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 32, p. 4.

<sup>1330</sup> T. Dubois, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 15 janvier 1898, art. cité, p. 1.

négligé en ces dernières années ». « Les ouvrages de Grétry, de Dalayrac, de Monsigny, de Philidor, de Boiieldieu, d'Hérold, d'Auber, d'Halévy et d'Adolphe Adam » ne doivent pas être « plus abandonnés que ne le sont, à la Comédie-Française, les comédies de Molière, de Regnard, de Musset et de Scribe<sup>1331</sup> », ajoute-t-il.

Comme on le voit, les limites chronologiques du catalogue des auteurs qui méritent d'être conservés, tracées par Joncières, sont assez étendues. Elle ne recoupe pas celles fixées par un Xavier Leroux qui juge que si « une grande et intéressante part peut être laissée au répertoire ancien ; [...] ici encore la nouvelle direction peut et doit rénover » :

« Le musicien qui sera le conseil de cette direction trouvera avec nous, et le public avec lui, que le *Tableau parlant* de Grétry vaut *les Noces de Jeannette*, que *l'Irato* de Méhul est aussi amusant que *le Châlet*, et qu'une reprise de *Fidelio* vaudra mieux que celle d'une inutile *Fanchonnette*... et qu'on peut rire, être charmé, être ému, en dehors des Adolphe Adam, des Clapisson [...] dont les mélodies sont passées de mode même chez les bourgeois les plus rétrogrades du Marais, qui, faute de mieux, préfèrent maintenant accompagner les balancements de pendule de leurs corps aux accents délirants du café-concert<sup>1332</sup>. »

Massé, Adam et Clapisson, mais aussi Auber, sont ainsi mis en cause par une partie de la jeune génération qui demande « des comédies musicales d'un goût plus délicat », comme « *le Tableau parlant* de Grétry, ou *la Servante maîtresse*, de Pergolèse, par exemple, que nous aurions tant de plaisir à revoir à la scène<sup>1333</sup> ». Les musiciens à la mode au milieu du siècle semblent ne plus faire recette auprès de certains et nous voyons ainsi le *Journal des débats* regretter qu'Albert Carré, à son arrivée, donne « suite

<sup>1331</sup> Victorin Joncières, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, lundi 17 janvier 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 32, p. 4.

<sup>1332</sup> X. Leroux, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 19 janvier 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1333</sup> Anonyme, « Courrier des théâtres », *Journal des débats*, mercredi 23 février 1898, 110<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 53, p. 4.

aux derniers projets de son prédécesseur » et que l'on « répète à l'Opéra-Comique : *Haydée, les Noces de Jeannette, Galathée* » : « C'est peut-être pousser un peu loin le respect de la parole donnée et l'amour du vieux répertoire<sup>1334</sup>. »

D'autres, sans « sacrifier nos aînés et le répertoire ancien, loin de là<sup>1335</sup> », voudraient cependant le limiter, comme Camille Erlanger, à « deux représentations par semaine, dont une matinée<sup>1336</sup> », et l'élaguer, comme Georges Marty, « de certains ouvrages par trop démodés<sup>1337</sup> ». Gaston Salvayre prône, quant à lui, « dans le vieux répertoire, un choix plein de tact et de discernement, tout en faisant large part aux modernes productions », afin d'étayer, « pour ainsi dire, les tentatives des contemporains avec les opéras de nos aînés dont le succès semble le plus légitimement acquis et le plus durable<sup>1338</sup> ».

Loin de ce compromis en forme de béquille, Leroux juge qu'« il est impossible que l'Opéra-Comique reste ce qu'il a été jusqu'à ce jour : un musée où l'on allait régulièrement et invariablement admirer quatre ou cinq pièces, tout au plus [...]»<sup>1339</sup>. Mais cela n'est pas le cas pour tout un public, attaché à une institution qui joue son rôle d'entreprise de spectacles à destination de toutes les bourgeoisies, et pour qui l'actuelle programmation est satisfaisante :

« [...] l'Opéra-Comique est un théâtre subventionné, qui a sa clientèle toute faite, et où le répertoire est des plus variés. On y peut aller voir *la Dame blanche* avec sa femme et *Sapho* avec sa bonne amie. Cet excellent et regretté père Carvalho, qui était le modèle des directeurs, a laissé le théâtre en pleine gloire, et, de

<sup>1334</sup> Anonyme, « La question de l'Opéra-Comique », *Journal des débats*, 27 janvier 1898, art. cité, p. 3.

<sup>1335</sup> C. Silver, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 27 janvier 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1336</sup> C. Erlanger, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 28 janvier 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1337</sup> Georges Marty, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, lundi 24 janvier 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 24, p. 5.

<sup>1338</sup> G. Salvayre, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 17 janvier 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1339</sup> X. Leroux « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 19 janvier 1898, art. cité, p. 3.

plus, on va le transporter bientôt de la place du Châtelet à la place Boieldieu [...] <sup>1340</sup>. »

### 1.6. Où jouer les jeunes compositeurs ?

L'opportunité pour les jeunes compositeurs d'être joués sur la scène de l'Opéra-Comique semble extrêmement variable. Alfred Bruneau, second grand prix de Rome en 1881, voit son drame lyrique *Le Rêve*, sur un livret de Louis Gallet d'après le roman de Zola, créé à l'Opéra-Comique le 18 juin 1891, *L'Attaque du moulin* représentée sur la même scène deux ans après et *Messidor* donné à l'Opéra en 1897. Aussi se montre-t-il très reconnaissant envers Léon Carvalho et optimiste sur l'avenir de ses confrères :

« Et parmi nous, les jeunes d'à présent, quel est donc celui que Carvalho n'a pas aidé, n'a pas tiré de l'ombre en jouant son ouvrage le plus hardi ? J'en prends à témoin M. Camille Erlanger, tant d'autres que nous avons entendus ces dernières années, et aussi M. Gustave Charpentier, dont le fidèle ami de la jeunesse avait reçu avec un superbe enthousiasme la *Louise*, cette *Louise* si moderne, dit-on <sup>1341</sup>. »

Samuel Rousseau, en revanche, qui doit attendre de très nombreuses années avant d'être représenté sur une scène nationale, est plus amer et dénonce l'incohérence du système :

« [...] admirons l'étonnante logique qui consiste à produire à grands frais des compositeurs auxquels, dès que leur talent est reconnu, paraphé, diplômé, on refuse tout moyen de l'utiliser. Un exemple : J'ai eu le prix de Rome en 1878 et c'est seulement cette année qu'à l'Opéra sera jouée ma *Cloche du Rhin*. C'est-à-dire

<sup>1340</sup> Le Passant, « Le prestige du théâtre », *Le Figaro*, 9 janvier 1898, art. cité, p. 1.

<sup>1341</sup> A. Bruneau, « Léon Carvalho », *Le Figaro*, art. cité, p. 1.



qu'il m'aura fallu vingt ans d'efforts, vingt ans d'enragés piétinements, pour arriver enfin au public<sup>1342</sup>. »

Ce dernier exemple représente plutôt le lot commun de ce qui attend les jeunes lauréats de l'époque face à « l'unique débouché d'une scène officielle où le Répertoire règne en maître<sup>1343</sup> ». L'Opéra n'étant qu'« un musée restreint où une demi-douzaine de chefs-d'œuvre sont offerts trois fois la semaine à un public spécial, il ne reste aux musiciens anciens et modernes, français ou étrangers, que le seul Opéra-Comique<sup>1344</sup> ». D'où le découragement de beaucoup :

« Combien de compositeurs, déjà vieux à l'heure actuelle, se sont découragés et n'ont plus écrit, parce qu'aucun directeur ne les accueillait !

Il en est de même à présent. – Je pourrai vous en citer plusieurs, des jeunes, qui ont des titres sérieux à invoquer et qui vous diront :

---

<sup>1342</sup> S. Rousseau, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 20 janvier 1898, art. cité, p. 5. En revanche, sa *Dianora* avait été créée à l'Opéra-Comique dès le 22 décembre 1879, mais *Léone* ne sera représentée que le 7 mars 1910, après sa mort. A. Carré note dans ses Mémoires que *Beaucoup de bruit pour rien*, du prix de Rome Paul Puget, qu'il créera en 1899, « attendait depuis vingt-six ans d'être joué » (*Souvenirs de théâtre, op. cit.*, p. 246). Nous voyons un jeune prix de Rome (concours de 1893) comme André Bloch (né en 1873) écrire directement au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts (lettre datée du 19 octobre 1896) afin d'obtenir la commande d'un opéra sur un livret tiré de *Fortunio* de Théophile Gautier, l'un des héritiers de l'écrivain exigeant « la commande ferme d'un théâtre » : « J'ai droit, paraît-il, à être inscrit sur la liste des opéras à jouer en ma qualité de premier grand prix de Rome, mais cela n'est pas la condition exigée par Monsieur Bergerat, car il y a des prix de Rome qui sont inscrits sur cette liste et qui attendent des dizaines d'années pour se faire jouer. » (A.N., F<sup>21</sup> 4639 h, Théâtres subventionnés : généralités : commandes d'ouvrages aux premiers grands prix de Rome [1896]). La minute de la réponse du directeur des Beaux-Arts précise « que les premiers grands prix de Rome, ont le droit d'être joués sur l'une des scènes subventionnées ; mais ce droit ne s'exerce que tous les deux ans et le compositeur choisi, [“par le” biffé] est pris sur une liste de cinq noms présentée par la section de musique de l'Académie des Beaux Arts » (*ibid.*).

<sup>1343</sup> G. Charpentier, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 18 janvier 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1344</sup> *Ibid.*, p. 4. *Le Figaro* du 10 janvier 1898 (J. Huret, « Courrier des théâtres », 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 10, p. 5) donne la liste des compositeurs qui attendent, « avec des ouvrages en portefeuille », d'être joués à l'Opéra-Comique (18 compositeurs et 20 ouvrages). On peut noter parmi eux : Edmond Audran, *Photis* (œuvre déjà créée à Genève) ; Gustave Charpentier, *Louise* ; Arthur Coquard, *Jahel* ; Théodore Dubois, *Circé* ; M<sup>me</sup> de Grandval, *Le Bouclier de diamant* ; Vincent d'Indy, *Fervaal* (œuvre déjà créée à Bruxelles) ; Lucien Lambert, *Penticosa* ; Fernand Leborne, *Mudarra* et *Hedda* ; Charles Lecocq, *Rensa* ; Xavier Leroux, *William Ratcliff* ; G. Mafis, *Le Duc de Ferrare* ; Henri Maréchal, *Ping Sin* ; Émile Paladilhe, *Dalila* ; Paul Puget, *Beaucoup de bruit pour rien* ; Charles-Marie Widor, *Nerto* et *Les Pêcheurs de Saint-Jean*.

“A quoi bon travailler ? Non seulement on ne nous joue pas, mais on ne veut même pas nous entendre [...]”<sup>1345</sup> »

D'où également les espoirs que fait naître un changement de direction à l'Opéra-Comique et les appels unanimes des compositeurs interrogés par *Le Figaro*. Selon eux, une place « prépondérante<sup>1346</sup> » doit être accordée « aux jeunes musiciens français qui, depuis si longtemps, attendent sous l'orme<sup>1347</sup> », dans « cet unique théâtre qui est le point de mire de tous les jeunes auteurs, [...] cet unique théâtre [qui], jusqu'à ce jour, ne les joue pas, ou peu » et dont c'est le « devoir vis-à-vis l'art lyrique français<sup>1348</sup> ». Conscient de la difficulté qu'il pourrait y avoir à satisfaire tous les publics, Gustave Charpentier conseille au nouveau directeur de ne pas oublier « que l'Opéra-Comique doit être, avant tout, le théâtre des jeunes musiciens » :

« La jeunesse attend enfin un directeur audacieux, un général à batailles ! Oui, nous attendons un directeur qui sache utiliser nos forces neuves, nous attendons l'homme qui hospitalisera les musiciens d'avant-garde, de Pierné à Debussy, de Carraud à d'Indy, de Leroux à Erlanger, à Bruneau, nous attendons celui qui accueillera les drames de Descaves, Henri de Régnier, Paul Adam, Verhaeren, La Jeunesse, Saint-Georges de Bouhellier [*sic*], comme nous attendons la Sarah Bernhardt ou la Duse hardie qui incarnera *la Dame à la faux* de Saint-Pol-Roux<sup>1349</sup>. »

Les références au théâtre d'avant-garde, et notamment au symbolisme d'un Saint-Pol-Roux – pour qui « la scène devrait (re)devenir l'enceinte d'un cérémonial qui renverrait à un divin à la fois occulté et présent<sup>1350</sup> » –,

<sup>1345</sup> G. Marty, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 24 janvier 1898, art. cité, p. 5.

<sup>1346</sup> C. Erlanger, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 28 janvier 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1347</sup> S. Rousseau, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 20 janvier 1898, art. cité, p. 5. Allusion à l'opéra-comique en un acte de Vincent d'Indy, *Attendez-moi sous l'orme*, sur un livret de R. de Bonnières et J. Prével, d'après Regnard, créé à l'Opéra-Comique le 11 février 1882.

<sup>1348</sup> C. Silver, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 27 janvier 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1349</sup> G. Charpentier, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 18 janvier 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1350</sup> Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, mise à jour bibliographique Jean-Pierre Ryngaert, Paris, Dunod, D.L. 1998, p. 108, coll. « Lettres sup ».

attestent que « les aspirations des jeunes couches n'ont rien à démêler avec les visées esthétiques chères aux auteurs de *la Dame blanche* ou, même, des *Mousquetaires de la Reine*<sup>1351</sup> ». L'idéalisme d'un Pierné va dans le même sens et témoigne du besoin d'élévation d'un créateur pour qui « il est urgent et *juste* d'aider les vivants à vivre dans leurs œuvres quand elles portent la marque d'une absolue conscience artistique et d'un effort vers la beauté<sup>1352</sup> ».

Pour lutter contre « cette soi-disant décadence de la musique de théâtre en France<sup>1353</sup> » et démontrer que « nulle part ailleurs, à l'heure présente, la production n'est aussi ardente et intéressante », que « nulle part ne peut se produire l'œuvre nécessaire à alimenter ce théâtre [...] mieux que chez nous, où [...] elle peut surgir pétrie par le génie de notre race<sup>1354</sup> », l'Opéra-Comique « ne se contentera plus, comme on l'a fait jusqu'à présent, de monter un ou deux ouvrages nouveaux par an, mais bien le plus grand nombre possible » et, « pour cela, il faudra travailler plus qu'on n'a l'habitude de le faire<sup>1355</sup> ».

Mais, parallèlement à cet appel à un sursaut national, certains se rendent bien compte que « la principale difficulté est dans ce redoutable dilemme : D'une part donner satisfaction aux légitimes demandes des jeunes compositeurs, et de l'autre, pour faire de l'argent, s'appuyer sur le répertoire et sur les maîtres et les étoiles en possession déjà de la faveur du public<sup>1356</sup> ». Il faut donc « rendre l'entreprise fructueuse pour l'art d'abord,

---

<sup>1351</sup> G. Salvayre, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 17 janvier 1898, art. cité, p. 4. *Les Mousquetaires de la reine* est un opéra-comique en 3 actes de Fromental Halévy, sur un livret de M. de Saint-Georges, créé à l'Opéra-Comique le 3 février 1846.

<sup>1352</sup> G. Pierné, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 1<sup>er</sup> février 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1353</sup> C. Silver, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 27 janvier 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1354</sup> X. Leroux, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 19 janvier 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1355</sup> T. Dubois, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 15 janvier 1898, art. cité, p. 1.

<sup>1356</sup> Georges Pfeiffer, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, mardi 1<sup>er</sup> février 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 32, p. 4.

pour ses intérêts ensuite<sup>1357</sup> », sous peine de voir le théâtre lyrique français disparaître et l'Opéra-Comique envahi par la production étrangère :

« Le répertoire, si riche qu'il soit, s'use et mourra d'épuisement entre les mains de directeurs qui l'exploitent sans ménagement.

On sera donc obligé de le rajeunir. Par quoi ?

Un ouvrage nouveau, faisant recette, se rencontre-t-il à point nommé au moment même où l'on en a besoin ?

M. de La Palice avait déjà dit de son temps [...] que toutes les pièces ne peuvent pas réussir et qu'il faut en essayer un grand nombre pour qu'une ou deux aient chance de rester au répertoire.

Le jour cependant où les inquiétudes du caissier obligeront les directeurs à renouveler l'affiche, faute d'avoir permis aux auteurs français de prendre sur le public l'action et le crédit qui facilitent la location, comme il faudra bien monter quelque chose, on ira prendre les ouvrages connus là où ils se trouvent et l'heure des étrangers sera venue ; d'abord les plus célèbres et ensuite les autres, qui suivront à la faveur<sup>1358</sup>. »

Devant ce besoin de régénérescence du répertoire, qui ne peut se faire que par l'expérience de la scène, et cette crainte de l'invasion à venir, le protectionnisme artistique pourrait apparaître inévitable. La question, en tout cas, ne peut manquer de se poser.

### 1.7. Faut-il jouer les étrangers ?

Dans un pays où « l'antisémitisme n'était qu'un aspect d'une xénophobie plus large<sup>1359</sup> », où « l'histoire de la fin du siècle, qui n'enregistre guère de violences physiques contre les juifs, est une longue litanie d'agressions contre les Italiens<sup>1360</sup> », les compositeurs se montrent

---

<sup>1357</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>1358</sup> André Wormser, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, jeudi 20 janvier 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 20, p. 5.

<sup>1359</sup> E. Weber, *Fin de siècle, la France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 170.

<sup>1360</sup> *Ibid.*, p. 169.

plutôt ouverts aux musiciens étrangers dont ils cherchent davantage à réguler les représentations qu'à les empêcher.

Même les plus nationalistes ne leur ferment pas totalement la porte. Silver trouve que « leur place n'est pas à l'Opéra-Comique », qu'il réserve sans doute au genre national, mais « au Grand Opéra si leur œuvre en est digne, ou au futur Lyrique<sup>1361</sup> ». Pour Erlanger, cette salle doit « rester le plus possible *Théâtre national* de l'Opéra-Comique<sup>1362</sup> ». Salvayre est partisan d'une « hospitalité » exercée avec « parcimonie », afin que l'on puisse « donner à la production française toute la satisfaction possible<sup>1363</sup> » :

« Dans un esprit de libéralisme bien compris et s'inspirant du sentiment de générosité chevaleresque qui est le fond de notre race, la nouvelle direction pourrait, de loin en loin, faire une petite place à quelque partition étrangère, surtout lorsque, s'imposant par une valeur indiscutable et par une carrière déjà glorieuse, cette partition mériterait la consécration suprême de notre grand Paris<sup>1364</sup>. »

Sans cet esprit de supériorité un peu grandiloquent, on retrouve cette exigence de qualité chez un Dubois qui pense qu'« on ne devra pas fermer la porte aux étrangers, si leurs ouvrages ont une réelle valeur<sup>1365</sup> » ou un Georges Marty pour lequel ces ouvrages doivent être « choisis *judicieusement* parmi les plus appréciés et sans souci de la nationalité<sup>1366</sup> ». En effet, ces « œuvres étrangères, [...] consacrées par le succès<sup>1367</sup> » – et donc forcément limitées – n'entreront pas ainsi en concurrence avec la jeune création française, d'autant que « des tentatives compréhensibles en

<sup>1361</sup> C. Silver, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 27 janvier 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1362</sup> C. Erlanger, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 28 janvier 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1363</sup> G. Salvayre, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 17 janvier 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1364</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>1365</sup> T. Dubois, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 15 janvier 1898, art. cité, p. 1.

<sup>1366</sup> G. Marty, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 24 janvier 1898, art. cité, p. 5.

<sup>1367</sup> G. Pfeiffer, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 1<sup>er</sup> février 1898, art. cité, p. 4.

faveur de jeunes musiciens nationaux seraient abusives favorisant des compositeurs qui ont déjà, pour les jouer, leur propre pays<sup>1368</sup> ». Le directeur « d'une scène subventionnée » sera pardonné « de se tromper sur le mérite d'un compositeur français ; mais accueillir un étranger sans talent soulèverait les plus vives réclamations<sup>1369</sup> ».

Malgré toutes ces préventions, un esprit de curiosité se manifeste. L'Opéra-Comique se doit être aussi un lieu « où l'étranger impose ses succès – et doit les imposer, car il nous faut les connaître<sup>1370</sup> », où « la part faite aux compositeurs vivants, français ou étrangers – peu importe – ne doit pas être diminuée », puisque la programmation « doit être, avant tout, éclectique et ne s'inféoder à aucune école, à aucune coterie<sup>1371</sup> ». « Il serait très étroit », alors que « le goût du public se perfectionne au contact des œuvres produites chez nos voisins<sup>1372</sup> », de ne pas « tenter d'heureuses incursions dans le domaine lyrique étranger que nous ne connaissons pas<sup>1373</sup> ». Xavier Leroux n'y voit d'ailleurs aucun risque, si on se limite au genre de l'opéra-comique :

« Les Allemands, en dehors de Wagner, c'est Humperdinck, avec *Hantzel et Gretzel*... et puis voilà... Les Italiens, c'est Léoncavallo, avec son *Paillasse*, et Mascagni, avec les rusticaneries qu'il peut lui rester à écouler... Et enfin, c'est surtout le fonds Sonzogno<sup>1374</sup>. En somme, on le voit, on peut facilement être très hospitalier pour les étrangers [...]»<sup>1375</sup>.

*Le Journal des débats*, citant en exemple l'Opéra où l'on a le choix « depuis deux mois [...] entre *les Maîtres Chanteurs* et *les Huguenots* », se montre

<sup>1368</sup> G. Pierné, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 1<sup>er</sup> février 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1369</sup> A. Coquard, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 24 janvier 1898, art. cité, p. 5.

<sup>1370</sup> G. Charpentier, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 18 janvier 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1371</sup> V. Joncières, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 17 janvier 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1372</sup> A. Coquard, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, art. cité, 24 janvier 1898, p. 5.

<sup>1373</sup> S. Rousseau, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 20 janvier 1898, art. cité, p. 5.

<sup>1374</sup> Maison d'édition italienne fondée au XVIII<sup>e</sup> siècle et dirigée à l'époque par Edoardo Sonzogno (1836-1920) qui apportait son soutien à Mascagni et Leoncavallo.

<sup>1375</sup> X. Leroux, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 19 janvier 1898, art. cité, p. 4.

moins ironique et plus ouvert en n'omettant pas le nom de Puccini qui devait triompher bientôt salle Favart :

« C'est en montant des chefs-d'œuvre classiques et en faisant connaître des ouvrages étrangers que Carvalho fit courir, jadis, la foule au Théâtre-Lyrique et intéressa tous les jeunes musiciens à son entreprise. On peut faire de même aujourd'hui. [...] Qu'on nous fasse donc entendre *Hansel et Gretel* que Bordeaux, Bruxelles, Gand, ont déjà applaudi. Pourquoi ne donnerait-on pas aussi les ouvrages de MM. Leoncavallo, Puccini, etc. ? Nous ne connaissons le *Vérisme musical* des Italiens que par la trop populaire *Cavalleria rusticana*. Qu'on imite aussi l'exemple des directeurs de Berlin, de Vienne dont les affiches sont d'une variété remarquable.<sup>1376</sup> »

La réussite artistique de Carvalho au Théâtre-Lyrique pouvait-elle renaître ? Elle semble en tout cas hanter les esprits, la faillite de l'entreprise de Louis Martinet, son dernier directeur, datant déjà de 1872.

### 1.8. Doit-on rouvrir le Théâtre-Lyrique ?

Fondé en 1851 pour favoriser la diffusion auprès d'un large public d'opéras français de toutes les époques, d'œuvres étrangères, ainsi que des compositions des jeunes prix de Rome, le Théâtre-Lyrique a joué un rôle central dans la vie musicale parisienne du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et a permis à nombre de pièces nouvelles de voir le jour : *Faust* de Gounod, *Les Troyens à Carthage* de Berlioz et *Les Pêcheurs de perles* de Bizet y furent notamment créés. De plus, comme le rappelle Massenet : « Alors que ce théâtre existait, il n'entravait nullement la brillante production et les succès

---

<sup>1376</sup> Anonyme, « La direction de l'Opéra-Comique », *Journal des débats*, 4 janvier 1898, art. cité, p. 3.

du théâtre national de l'Opéra-Comique<sup>1377</sup>. » D'où l'idée d'instaurer de nouveau une troisième scène lyrique à Paris.

La plupart des personnalités interrogées par *Le Figaro* constatent tout d'abord que « l'Opéra-Comique [...] ne suffira jamais à la production de tous les compositeurs français méritant d'être joués<sup>1378</sup> » et ne pourra faire représenter « la centaine de drames lyriques qui [...] moisit dans les cartons de nombre » de musiciens<sup>1379</sup>. Charles Silver calcule même qu'« en admettant que l'on ne puisse donner [...] que trois ouvrages nouveaux par an [...], il faudrait donc attendre sept ans pour qu'une première série d'auteurs nouveaux soit épuisée<sup>1380</sup> ».

Devant « le nombre des ouvrages [français] qui ont vu le jour à Bruxelles, à Carlsruhe, à Monte-Carlo, à Lyon, à Angers, à Rouen... et ailleurs<sup>1381</sup> », il est donc nécessaire, « si un nouveau Gounod, un nouveau Bizet surgissent, pour ne parler que de ceux-là, [...] qu'ils trouvent comme autrefois une scène pour y produire leurs chefs-d'œuvre<sup>1382</sup> ». « Aider à la résurrection du Théâtre lyrique est donc un devoir impérieux<sup>1383</sup> », s'avère « absolument nécessaire<sup>1384</sup> », « indispensable et urgent<sup>1385</sup> » :

« Il faut qu'on mette fin à une situation dont l'Ecole française souffre cruellement depuis vingt ans. Toutes les objections tombent devant ce fait qu'il est *nécessaire*<sup>1386</sup>. »

---

<sup>1377</sup> Jules Massenet, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, vendredi 4 février 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 35, p. 4.

<sup>1378</sup> G. Pfeiffer, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 1<sup>er</sup> février 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1379</sup> S. Rousseau, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 20 janvier 1898, art. cité, p. 5.

<sup>1380</sup> C. Silver, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 27 janvier 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1381</sup> A. Coquard, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 24 janvier 1898, art. cité, p. 5.

<sup>1382</sup> T. Dubois, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 15 janvier 1898, art. cité, p. 1.

<sup>1383</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>1384</sup> G. Marty, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 24 janvier 1898, art. cité, p. 5.

<sup>1385</sup> C. Erlanger, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 28 janvier 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1386</sup> A. Coquard, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 24 janvier 1898, art. cité, p. 5.



De plus, l'existence de cette troisième scène permettra à l'Opéra-Comique de « rester un théâtre de tradition<sup>1387</sup> », où « le nouveau directeur pourra se borner à choisir, dans la production contemporaine, ce qui lui semblera mieux convenir au goût de son public » et trouvera ainsi « son profit à la résurrection du Théâtre lyrique<sup>1388</sup> ». Celui-ci « serait un véritable théâtre d'avant-garde », « où les œuvres à tendance moderne auraient plus de chance de réussir qu'à l'Opéra-Comique<sup>1389</sup> », « car la musique dramatique subira toujours cette faute énorme des entrepreneurs que, des deux scènes mises à son service, *aucune n'est habitable pour le drame lyrique*<sup>1390</sup> ». Ce dernier correspond, pour Alexandre Georges, à « la légende, avec ses âpretés et ses côtés tragiques, très belle souvent et de haute envergure ; [...] faite pour un public spécial<sup>1391</sup> » et une salle distincte :

« Sur ce théâtre essentiellement combatif [...] pourraient se livrer librement les luttes si ardentes, si âpres, si suggestives de l'Art nouveau.

Là pourraient être représentées des œuvres qui, une fois consacrées par le succès, seraient transportées, sans coup férir, sur notre première scène lyrique ou sur l'autre, selon que le comporterait leur caractère<sup>1392</sup>. »

C'est ce théâtre réservé aux premières auditions que propose aussi de mettre en place Georges Pfeiffer, partant du « principe qu'un Théâtre lyrique indépendant ne serait pas viable. [Car] *Faust* et *Carmen* ont été fort longs à obtenir des recettes suffisantes ! » :

---

<sup>1387</sup> V. Joncières, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 17 janvier 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1388</sup> A. Coquard, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 24 janvier 1898, art. cité, p. 5.

<sup>1389</sup> V. Joncières, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 17 janvier 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1390</sup> G. Charpentier, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 18 janvier 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1391</sup> A. Georges, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 28 janvier 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1392</sup> G. Salvayre, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 17 janvier 1898, art. cité, p. 4.

« Il faut donc trouver une solution plus économique et, selon moi, ce serait celle-ci : Autoriser le directeur de l'Opéra-Comique à utiliser la partie disponible de sa troupe à exploiter le Théâtre lyrique d'essai, sur une scène moindre et sans luxe exagéré.

L'exécution ne serait pas inférieure puisqu'on pourrait facilement combiner les nouveautés des deux scènes en leur distribuant également les chefs d'emploi, et les frais seraient infiniment moins élevés que si les deux théâtres avaient chacun une troupe complète : cette scène lyrique pourrait même, tout d'abord, ne jouer que trois fois par semaine<sup>1393</sup>. »

Mais ses confrères se méfient d'une solution qui, par souci d'économie, risque de desservir des œuvres qui devront, tôt ou tard, s'inscrire dans un système de production et conquérir un public :

« Que serait le Théâtre lyrique d'essai ? Un théâtre où l'on jouerait les pièces sans décors, sans costumes, avec un orchestre au rabais, des chœurs lamentables, et des artistes épaves de toutes les troupes ? Un piège où l'on étranglerait impitoyablement des œuvres ayant coûté tant de recherches ? [...]

Du reste, essayer quoi ?... Si les pièces peuvent oui ou non faire de l'argent ?... Eh bien ! la preuve ne peut pas être faite par ce moyen. Ni *Faust*, ni *Carmen*, ni *Mireille* ne furent des succès à leur apparition, et si leur sort avait dépendu de l'impression produite sur un Théâtre d'essai, ces partitions ne seraient pas aujourd'hui les exemples de *bonnes affaires* qu'on vous cite sans cesse<sup>1394</sup>. »

C'est donc « un théâtre de production active, fécondante, jeune, [...] reprenant les chefs-d'œuvre abandonnés, tâchant d'en produire de nouveaux<sup>1395</sup> », qu'il faudrait mettre en place, une institution qui « serait le théâtre par excellence, où les maîtres étrangers auraient une large part, et où

<sup>1393</sup> G. Pfeiffer, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 1<sup>er</sup> février 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1394</sup> X. Leroux, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 19 janvier 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1395</sup> T. Dubois, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 15 janvier 1898, art. cité, p. 1.

leurs œuvres serviraient de point de comparaison et d'émulation à la belle et nouvelle école française<sup>1396</sup> ».

Devant une utopie qui s'impose, mais dont il est à craindre qu'elle « continue à s'imposer longtemps encore<sup>1397</sup> », certains, plus réalistes, préfèrent croire à la réussite du programme de la nouvelle direction de l'Opéra-Comique :

« Nous sommes d'avis que, si M. Albert Carré réalise toutes les promesses qu'il a faites en entrant à l'Opéra-Comique, il peut donner une très vive impulsion à l'art musical français et prouver qu'une troisième scène lyrique, qui certes pourrait rendre des services, ne serait pas absolument indispensable<sup>1398</sup>. »

Pourtant, parmi les nombreux candidats (plus de cinquante) qui demandent à la ville de Paris, propriétaire du théâtre, la concession de la salle du Châtelet après le départ de l'Opéra-Comique – dont le bail arrive à échéance le 30 juin 1898 –, plusieurs sont prêts à y établir un Théâtre-Lyrique.

Parmi eux se trouvent Victor Maurel, qui avait brigué la direction de l'Opéra-Comique et propose une « exploitation [...] en régie<sup>1399</sup> », Adolphe et Georges Milliaud, qui établiront finalement leur théâtre de 1899 à 1900 dans les salles de la Renaissance et du Château-d'Eau<sup>1400</sup>, l'impresario Schurmann qui espère une concession de trois ans pour « une société anonyme, au capital de 1 200 000 francs dont les quatre cinquièmes appartiennent à des souscripteurs français » et qui « ne demande pour toute subvention que la gratuité du loyer, l'éclairage et l'exemption de tout

<sup>1396</sup> A. Georges, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 28 janvier 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1397</sup> C. Silver, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 27 janvier 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1398</sup> Anonyme, « La question de l'Opéra-Comique », *Journal des débats*, 27 janvier 1898, art. cité, p. 3.

<sup>1399</sup> Anonyme, « Théâtres », *Le Temps*, vendredi 1<sup>er</sup> avril 1898, 38<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 13450, p. 3. La ville de Paris aurait donc participé directement à la gestion du théâtre.

<sup>1400</sup> Voir : N. Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 246-248.

impôt<sup>1401</sup> ». Schurmann fait connaître sa profession de foi au *Gil Blas* sur ce « Théâtre lyrique international » :

« Le besoin d'une scène avant tout réservée aux compositeurs nouveaux se faisant plus que jamais sentir, je m'engage à monter un minimum, par saison, de *quarante-cinq actes inédits*, dont le tiers au moins, soit quinze actes, de musiciens et librettistes français<sup>1402</sup>. »

Il faut également mentionner le projet d'un théâtre, orienté vers le public populaire, formé par le journaliste Paul Lordon, le compositeur Émile Pessard, le chef d'orchestre Jules Danbé et Louis Paravey qui avait dirigé l'Opéra-Comique de 1888 à 1890. Lordon s'en explique :

« Un théâtre lyrique est nécessaire, et ne peut exister et vivre qu'avec l'aide de la ville de Paris. Le théâtre municipal lyrique donnerait trois fois par semaine le genre lyrique et trois fois le genre opéra-comique ; le dimanche deux représentations d'ouvrages d'une facture populaire et très accessible au public spécial de ces représentations.

L'exploitation durerait annuellement au moins dix mois, pendant lesquels le théâtre jouerait tous les jours. La ville de Paris aurait ainsi son théâtre appelé à rendre d'immenses services à l'art musical français et à l'éducation artistique des masses, le prix des places devant mettre les entrées à la portée de toutes les bourses<sup>1403</sup>. »

Revenant sur le rapport Carré, qui « a établi [...] qu'il y a bien une vingtaine de petites villes allemandes où, à ce double point de vue du prix des places et de la variété des programmes, le public mélomane est mieux partagé qu'à Paris », *Le Temps* prend également la défense d'un Théâtre-Lyrique subventionné par la Ville, car « les frais d'une scène lyrique sont

<sup>1401</sup> Anonyme, « Théâtres », *Le Temps*, mercredi 16 mars 1898, 38<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 13434, p. 3.

<sup>1402</sup> Henri Mace, « Autour de l'Opéra-Comique », *Le Gil Blas*, jeudi 17 mars 1898, 20<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 6695, p. 2.

<sup>1403</sup> H. Mace, « Autour de l'Opéra-Comique : chez M. Paul Lordon », *Le Gil Blas*, lundi 21 mars 1898, 20<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 6699, p. 2.

trop considérables pour pouvoir être couverts par les recettes ordinaires » et l'État est déjà très sollicité :

« L'État accorde assez de largesses à l'Opéra, à la Comédie-Française, à l'Opéra-Comique et à l'Odéon. Le bénéfice de ces libéralités revient pour la plus grande part à la ville de Paris, par les étrangers qu'elles y attirent et la caisse de l'Assistance que le droit des pauvres remplit. Il est temps que Paris se montre moins avare que Francfort-sur-le-Mein [*sic*] et se décide à faire quelque chose pour ses théâtres<sup>1404</sup>. »

Mais le Conseil municipal, sans doute par crainte du déficit qu'il aurait à combler, est défavorable à une telle entreprise :

« D'après les bruits qui courent à l'Hôtel de Ville, la majorité des conseillers serait défavorable à la création d'un théâtre lyrique, qui ne serait, de toute façon, qu'une succursale de l'Opéra-Comique.

On sait que, lorsque fut agitée la question de faire du Châtelet un théâtre de ce genre, le vote du projet ne remporta que trois voix pour et soixante-dix-sept contre<sup>1405</sup>. C'est là une majorité écrasante et on peut être persuadé que nos édiles seront dans les mêmes intentions au sujet de l'Ancien Historique<sup>1406</sup>. »

C'est donc le théâtre des Nations dirigé par Charles Monza, avec son répertoire de drames et de comédies, qui s'installe dans la salle du Châtelet de juillet à décembre 1898 ; puis Sarah Bernhardt qui en devient locataire et s'y produit le 21 janvier 1899 dans *La Tosca* de Victorien Sardou.

### 1.9. Situation de l'Opéra-Comique

---

<sup>1404</sup> Anonyme, « Le Théâtre lyrique et la ville de Paris », *Le Temps*, mercredi 6 avril 1898, 38<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 13455, p. 1.

<sup>1405</sup> Depuis 1875, le théâtre du Châtelet s'était spécialisé dans les représentations à grand spectacle.

<sup>1406</sup> H. Mace, « Autour de l'Opéra-Comique », *Le Gil Blas*, 17 mars 1898, art. cité, p. 2. Le Théâtre-Lyrique était installé de 1851 à 1862 dans la salle du Théâtre-Historique.

La passage de Carvalho à Carré à la tête de l'Opéra-Comique semble s'accompagner d'une prise de conscience assez partagée de la nécessité de faire évoluer une institution en passe de se scléroser. Si ce théâtre est né d'un genre, l'opéra-comique, et a évolué avec lui, il ne peut plus, en 1898, continuer à s'y référer alors qu'une partie de sa production ne correspond plus à son esprit, mais à celui du défunt Théâtre-Lyrique. Comme le constate Gaston Salvayre : « A quoi bon, dès lors, maintenir sur le nouvel édifice une étiquette que, sans aucun doute, ne saurait justifier le caractère des ouvrages appelés à y être représentés<sup>1407</sup> ? »

En même temps, si tard dans le siècle et après que la Société des auteurs ait autorisé l'Opéra-Comique à représenter des ouvrages sans dialogues parlés (en 1882)<sup>1408</sup>, les mentalités paraissent encore pénétrées par l'adéquation entre un genre musical, une salle et son public, mise en place par des décrets de 1807, abrogés en 1864<sup>1409</sup>. Seul le Théâtre-Lyrique pourrait, aux yeux de beaucoup d'auteurs et de critiques, résoudre le problème du drame lyrique qui ne sait où s'épanouir et doit se contenter du public de l'Opéra-Comique que la nouveauté a du mal à séduire. Gustave Charpentier résume en quelque sorte les aspirations de son cénacle et la situation en s'exclamant :

« Ah ! si nous avions le Lyrique municipal ! mais nous ne l'avons pas.

L'Opéra livré à l'aristocratie ;

L'Opéra-Comique livré aux bourgeois ;

Le peuple livré au café-concert :

Tel est le programme artistique des démocrates de la Ville-Lumière<sup>1410</sup> ! »

<sup>1407</sup> G. Salvayre, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 17 janvier 1898, art. cité, p. 4.

<sup>1408</sup> Voir à ce sujet : J.-C. Branger, *Manon de Massenet ou le crépuscule de l'opéra-comique*, op. cit., p. 56-60.

<sup>1409</sup> Voir : N. Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 9-19.

<sup>1410</sup> G. Charpentier, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 18 janvier 1898, art. cité, p. 4.

Il est vrai que les succès durables de l'art lyrique commencent à tourner à cette époque autour d'un petit nombre d'œuvres et de personnes. Un compositeur comme Massenet voit sa dernière œuvre, *Cendrillon*, « inscrite avec empressement au programme de l'Opéra-Comique<sup>1411</sup> ». Bizet ou Delibes sont devenus des références qui attirent les vedettes du chant et dont on ne discute plus que l'interprétation :

« La seconde représentation de *Carmen* a été, comme la première, un véritable triomphe pour M. Saléza<sup>1412</sup>. Jamais on n'a vu sur la scène de l'Opéra-Comique un Don José aussi parfaitement dramatique [...] D'ailleurs, salle absolument comble, qui ne lui a pas ménagé les rappels, et maximum de recette<sup>1413</sup>. »

« Mlle Nevada<sup>1414</sup> chantait hier *Lakmé* pour la seconde fois à l'Opéra-Comique, et elle y a eu un succès encore plus grand. On lui a redemandé trois fois l'air des clochettes<sup>1415</sup>. »

Mais tout cela découle d'une demande du public (dont l'analyse dépasse le cadre de notre étude) qui a tendance à préférer ce qu'il connaît à ce qu'il découvre. Ainsi, c'est *Lakmé* qui représente la plus grosse recette de l'Opéra-Comique en 1897 (9 212 francs lors d'une soirée<sup>1416</sup>), marquant la prédominance économique des valeurs sûres.

L'écart se creuse entre l'ambition créatrice d'une élite que l'État contribue à constituer (les prix de Rome) et l'installation d'un répertoire –

<sup>1411</sup> J. Huret, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, dimanche 27 mars 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 86, p. 4.

<sup>1412</sup> Luc-Albert Saléza (1867-1916), qui avait débuté à l'Opéra-Comique en 1888, fut l'un des grands ténors du tournant du siècle.

<sup>1413</sup> J. Huret, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, dimanche 17 avril 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 107, p. 4.

<sup>1414</sup> Voir : I, 3.4., « Vers la création : l'œuvre à l'étude », p. 160-173.

<sup>1415</sup> J. Huret, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, dimanche 1<sup>er</sup> mai 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 121, p. 3.

<sup>1416</sup> Ce chiffre est donné par Albert Soubies dans le vol. XXVI de son *Almanach des spectacles* (Paris, Flammarion, 1897).

constitué des œuvres qui se sont imposées tout au long du siècle – qui fait maintenant recette auprès des spectateurs. Dans ces conditions, l'action des pouvoirs publics ne s'exercera en aucune façon dans le sens de la réouverture d'une salle qui s'est avérée peu rentable. Comme le dit Alfred Rambaud à propos du cahier des charges de Carvalho qui va être proposé au nouveau directeur : « Ce que nous y ajouterons seulement, c'est l'exigence d'un peu plus d'actes nouveaux et une matinée populaire supplémentaire<sup>1417</sup>. »

Albert Carré est donc tenu de « constamment maintenir au répertoire, en les variant chaque année, les œuvres principales des compositeurs qui ont créé le genre national de l'Opéra-Comique<sup>1418</sup> », mais aussi d'encourager la création et de la réguler :

« Il [le directeur] sera tenu de faire représenter, par année, onze actes nouveaux de compositeurs français. Parmi ces onze actes nouveaux, il y aura au moins deux ouvrages en un acte.

Dans l'ensemble des œuvres jouées devront figurer deux ouvrages de compositeurs prix de Rome n'ayant pas encore été joués à l'Opéra-Comique.

[...]

Le Directeur ne pourra faire représenter qu'un ouvrage nouveau du même compositeur dans le cours d'une année<sup>1419</sup>. »

C'est à partir de ce compromis traditionnel que la politique artistique du nouveau directeur va se mettre en place. À cet égard, le choix d'un homme comme Carré, qui n'était pas musicien et n'avait jamais été lié au système de la législation des genres, va s'avérer fructueux pour une évolution du

---

<sup>1417</sup> Cité in J. Huret, « Conversation avec le ministre des Beaux-Arts : l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 7 janvier 1898, art. cité, p. 2.

<sup>1418</sup> Cahier des charges d'Albert Carré, source citée.

<sup>1419</sup> *Ibid.*



théâtre qui pourrait se résumer en une formule : un maintien de la tradition dans la création<sup>1420</sup>.

Sa liberté de vue va servir un jeune compositeur comme Reynaldo Hahn, lorsque Carré décide à son arrivée – presque symboliquement – de monter l'œuvre d'un débutant – certes, très en faveur dans le milieu huppé de ses commanditaires – ; elle va desservir l'auteur de *L'Île du rêve* lorsque, quelques années plus tard, le directeur de la salle Favart va choisir de reprendre régulièrement *Pelléas et Mélisande* de Debussy et non *La Carmélite* (coûteuse production créée également en 1902) qui pourtant fait dans l'ensemble une meilleure recette<sup>1421</sup>. Cela prouve que, malgré les impératifs financiers, le directeur de l'Opéra-Comique conservait une marge de manœuvre qui lui permettait d'imposer des choix esthétiques. D'autre part, cet exemple met l'accent sur le problème principal auquel sont confrontées les créations au tournant du siècle : celui des reprises régulières qui seules peuvent assurer la pérennité d'une œuvre.

Les réflexions des compositeurs interrogés par *Le Figaro* font état d'une certaine dichotomie entre une formation qui les oriente en priorité vers la scène et un système de production qui ne peut les assimiler tous. Une carrière à la Auber ou à la Adam paraît encore moins garantie qu'auparavant pour des prix de Rome qui continuent à espérer en un théâtre lyrique pourtant de plus en plus engorgé. La profession d'honnête artisan de

---

<sup>1420</sup> Très rapidement, des rumeurs vont circuler sur l'éventualité de l'exécution de *Tristan und Isolde* à l'Opéra-Comique. Carré dément (voir : Triboulet, « Théâtres », *L'Intransigeant*, lundi 1<sup>er</sup> germinal, 21 mars 1898, n° 6459, p. 3), mais ce bref épisode montre qu'on lui prête une orientation résolument en rupture avec les usages (l'œuvre ne sera montée qu'en 1925, dans une mise en scène de Carré).

<sup>1421</sup> Le registre de comptes de l'Opéra-Comique (« Opéra-Comique, mai 1900 à juin 1907 », bibliothèque de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, sans cote) permet d'établir que la recette moyenne de *Pelléas et Mélisande* s'élève à 5668,9 F (pour 24 représentations, du 30 avril 1902 au 6 janvier 1903) et celle de *La Carmélite* à 6238,2 F (pour 27 représentations, du 16 décembre 1902 au 22 mars 1903). Ce sont deux très bonnes moyennes, étant donné qu'une recette moyenne de *Carmen*, vers 1903, tourne autour de 6000 F. Carré reprend *Pelléas* dès le 30 octobre 1903, puis régulièrement jusqu'en 1914.

théâtre, à l'image d'un Victor Massé, semble révolue sur les scènes nationales et contraire aux ambitions nouvelles.

Face à l'emprise du modèle wagnérien, à Verdi, bientôt face à Puccini, l'image du génie extérieur s'offre aussi à toute une génération qui ne peut refuser l'impact de l'art étranger, mais en appelle à une forme de régénération. D'où peut-être le désir de revenir aux sources de l'opéra-comique, d'accomplir « l'expérience d'une conversion, d'une renaissance », celle que notait Pierre Citti « dans l'imagination narrative vers 1900<sup>1422</sup> » : « L'enjeu de cette quête est la lutte contre l'universelle dégradation, sa direction est la remontée vers des sources de l'énergie, miraculeuses de ce qu'elles jaillissent<sup>1423</sup>. »

L'image que projette un Alfred Bruneau du futur Opéra-Comique est en cela révélatrice, symbole d'une nation universelle qui se rêve glorieuse, conquérante et fraternelle, expression d'une force désirée :

« Un théâtre français, tout à fait français. Et, par là, j'entends non pas réservé à nos seuls compositeurs, qu'il importe cependant de placer au premier rang, mais mené par un esprit de large et fière générosité française, c'est-à-dire respectueux au même degré de nos vieilles gloires authentiques et des indiscutables gloires universelles ; conservateur du génie national tel que nous le transmettent nos vrais maîtres d'aujourd'hui ; brave, audacieux, aventureux, ouvert à la jeunesse de chez nous, à l'inconnu, à l'espoir, à l'avenir de notre pays, et aimable aussi, par tradition de galanterie, pour les voyageuses originales et belles<sup>1424</sup>. »

---

<sup>1422</sup> Pierre Citti, *Contre la décadence : histoire de l'imagination française dans le roman : 1890-1914*, Paris, Presses universitaires de France, impr. 1987, p. 149, coll. « Histoires ».

<sup>1423</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>1424</sup> A. Bruneau, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, vendredi 4 février 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 35, p. 4.