

L'OPÉRA COMIQUE



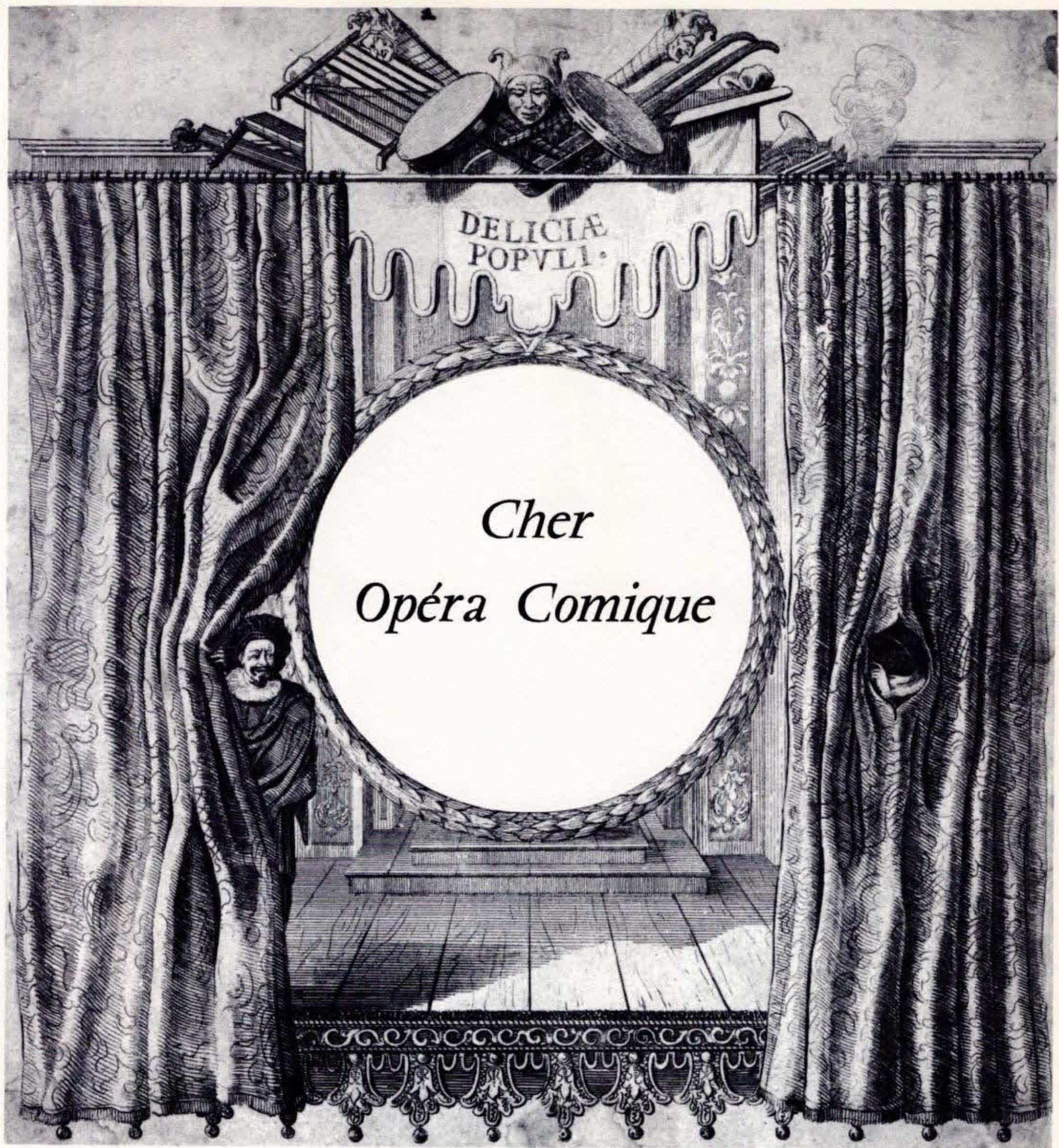
FILS ÉDITEURS

IMP. LEVARDIEN 15, RUE DE SEINE, ST. PIERRE

RUE ST. HONORÉ

CARMEN

1718 * 1961



FRANCIS POULENC



'Opéra-Comique c'est, pour moi, une véritable maison d'enfance.
Elevé sur les genoux du ténor Edmond Clément, je connaissais,
dès l'âge de huit ans, les moindres détours de la Salle Favart et,
lorsque aujourd'hui il m'arrive de rêver dans ses couloirs, sans autre but
que de poursuivre le temps perdu, des ombres fameuses m'escortent tout



COSTUME DU XVIII^e SIÈCLE POUR
MARIE-JUSTINE FAVART DANS LES
TROIS SULTANES DE CHARLES-SIMON
FAVART. RÔLE DE ROXELANE.

au long de ce pèlerinage : Chenal (incomparable Carmen), Garden, Ninon Vallin, Marguerite Carré, Marthe Davelli, Delna, Vallandri, Clément, Muratore, Beyla, Salignac, Dufranne, Périer, je cite au hasard.

A vrai dire, jusqu'en 1920, j'ai très peu fréquenté l'Opéra. On y donnait, selon mon goût, trop de Wagner, que j'admire sans avoir jamais pu l'aimer, et trop d'œuvres de membres de l'Institut, aujourd'hui parfaitement oubliées.

Salle Favart, au contraire, Pelléas, Louise, Ariane et Barbe-bleue, Pénélope, l'Heure espagnole m'attiraient inlassablement.

Et puis ce qui m'a toujours enchanté à l'Opéra-Comique, c'est qu'on entend et qu'on voit de près.

Je ne pense pas dire que j'admire le Chemineau, mais lorsqu'on tenait M. Albers à quelques pas de soi, on ne pouvait résister à sa formidable présence, qui nous eût échappé au Palais Garnier. M^{lle} Litvinne n'a jamais pu y sauver Déjanire.

Alors que la Scala a compris la nécessité de créer une Piccola Scala, alors qu'à Vienne, à Munich on répartit le répertoire dans des salles de diverses grandeurs, on semble à l'heure actuelle ne pas apprécier notre chance de posséder un tel théâtre.

Sans doute étonnerai-je bien des gens en disant que les DIALOGUES DES CARMÉLITES étaient primitivement destinés à la Salle Favart et que c'est là, et là seulement, que je souhaite leur reprise. Je m'excuse de me citer encore, mais sur quelle autre scène aurait-on pu suivre, aussi intensément, l'amoureuse déjouée de Denise Duval dans LA VOIX HUMAINE ?

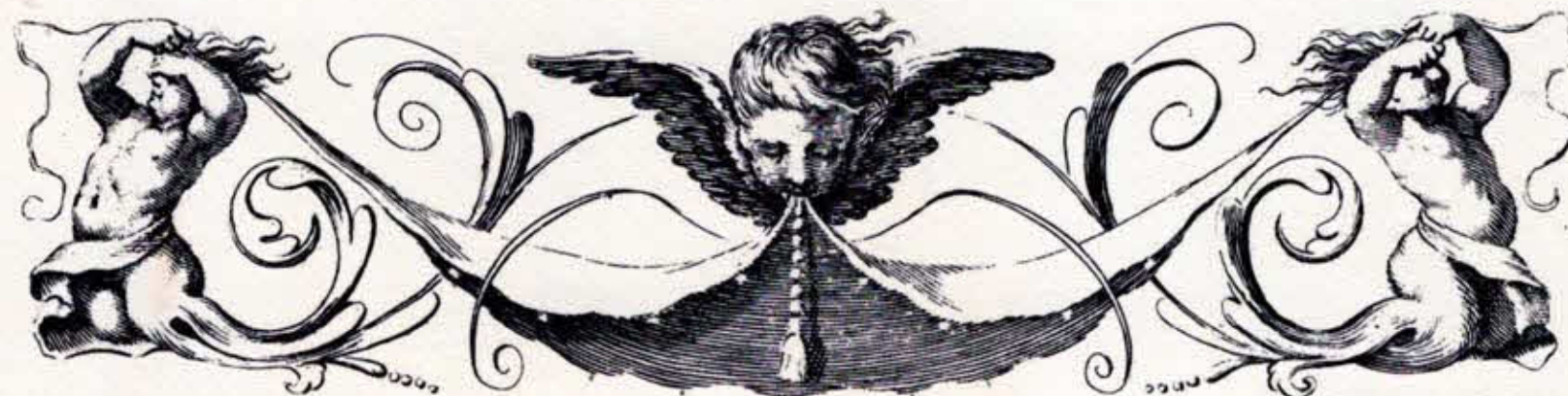
Il ne s'agit pas ici de plaider ma cause. Le problème est d'ordre général.

N'est-il pas à craindre que PELLÉAS ET MÉLISANDE ne se trouve dilué sur le vaste plateau de l'Opéra ? On ne peut tout de même pas tirer par les cheveux une femme pendant des dizaines de mètres !

S'il en est temps encore, ressaisissons-nous et redonnons à l'Opéra-Comique toutes ses chances.

Avant 1914, on se mettait en habit dans les deux théâtres. La question vestimentaire, hélas ! ne compte plus aujourd'hui, mais faisons en sorte qu'on honore également nos deux scènes lyriques.

Si l'Opéra-Comique devait disparaître, Dieu fasse que je ne sois plus là pour voir cela !





du Théâtre de la Foire à



LA FOIRE SAINTE-OVIDE. Place Vendôme en septembre 1763. Gravure de Poisson et Boutrois.

(Phot. Bulloz)

ANDRÉ BOLL

SI l'histoire de l'Opéra en France, genre et lieux, s'est déroulée avec une certaine continuité, on ne saurait en dire autant de l'histoire de l'Opéra-Comique.

Genre spécifiquement français, l'Opéra-Comique n'a pas, depuis sa naissance, cessé de combattre pour se maintenir en vie.

Dès ses débuts, il a été, à maintes reprises, victime des Pouvoirs publics. Par la suite, il a manqué d'être absorbé par les comédiens italiens, si ce n'est, au ^{xx}e siècle, par les compositeurs de la même péninsule (de Rossini à Puccini), pour délaisser, vers la fin du siècle dernier, son propre domaine et devenir « drame lyrique en réduction ».

Ce qui est devenu genre opéra-comique est né de l'esprit frondeur des Parisiens sur les tréteaux des foires Saint-Laurent, Saint-Germain et Saint-Ovide.

Déjà vers 1674, un dénommé Lagrille a l'idée de faire jouer des opéras par des marionnettes, qui se

transmuiaient, deux ans plus tard, en véritables acteurs. Et Lully aussitôt d'exhiber la clause de son privilège, lequel interdisait — en dehors de l'Académie royale de musique — dans n'importe quel spectacle un seul acteur-chanteur et ne tolérait que quatre violons et un hautbois.

Qu'à cela ne tienne, les comédiens forains prennent le parti de « jouer à la muette ». Mis dans l'impossibilité d'exprimer par gestes des choses qui ne peuvent l'être, ils imaginent alors des cartons sur lesquels sont inscrits laconiquement en gros caractères ce que le mime ne parvient pas à rendre compréhensible. Ces cartons descendent parfois du haut du théâtre, parfois l'acteur les sort de sa poche : il en tire un, au fur et à mesure, l'expose aux yeux du spectateur et le fourre dans l'autre poche. Parfois aussi les quelques instruments autorisés jouent un air connu (*La Bonne Aventure au gué*, *M. de La Palice est mort*) que des compères, mêlés à la foule, habillent de paroles de circonstance.



(Phot. Bulloz)

FOIRE SAINT-GERMAIN. On remarque les personnages classiques de la Comédie : Pierrot et Arlequin.

ARLEQUIN, ROI DE SÉRENDIB. Farce de Lesage jouée à la Foire Saint-Germain en 1713. Un décret royal ayant interdit aux acteurs de parler ou de chanter, les comédiens avaient recours à des pancartes. (Coll. A. Boll.)



De ces pratiques sont nées, en 1714, les parodies de pièces à machines à sujets mythologiques, dont on commence à se lasser et qui, grâce à Jean-Claude Gilliers (1667-1737) et Jean-Joseph Mouret (1682-1738) sont accueillies avec succès. Voici, selon *La Gazette des Spectacles*, comment ces œuvrettes prirent naissance :

Un certain sieur Saint-Edme et la veuve Baron, avec l'approbation des syndics directeurs de l'Académie royale de musique, réunirent une troupe qui prit le nom d'Opéra-Comique où s'illustrèrent, sous la forme de vaudeville à ariettes, les Le Sage, Fuzelier, Dorneval.

Cette fois, en 1718, c'est la Comédie-Française qui s'émeut : le régent du royaume, le duc d'Orléans, supprime ce genre de représentations. Trois mois plus tard, l'interdiction est levée.

L'affaire passe de main en main, du sieur Honoré à Ponteau (1732), de Ponteau à de Vienne, de de Vienne à Ponteau, de Ponteau à Monnet (1703-1785), de Monnet à Berger qui garde le privilège jusqu'en 1745, lequel est à nouveau supprimé pendant sept ans et accordé une seconde fois à Monnet en 1752.

1752 ! La guerre des bouffons bat son plein.

LA SERVANTE MAÎTRESSE de Pergolèse, qui en 1746 était passée inaperçue, en 1751 fait perdre la tête à Paris qui, selon Jean-Jacques Rousseau, se divisa en deux parties aussi échauffées que s'il se fût agi d'une affaire d'Etat ou de religion.

Et pourquoi ? Pour l'histoire d'un petit vieux auquel sa servante refuse une tasse de chocolat pour se faire en fin de compte épouser ? (André Coeuroy dixit). Et aussi pour beaucoup d'autres raisons prônées par les philosophes du moment, dont le fameux retour à la nature.

Coin de la reine - Coin du roi.

La reine, avec certains encyclopédistes, est pour les bouffons, ayant pour porte-drapeau Jean-Jacques Rousseau et le baron Grimm.

Le roi et la Pompadour, assistés de Cazotti, l'abbé Fréron, le P. Castel, défendent la musique française, Rameau en tête.

On se jette à la tête des pamphlets...

Mieux encore, notre Jean-Jacques Rousseau, qui se pique de musique, fait jouer, en 1752, devant la cour à Fontainebleau, le simplet DEVIN DU VILLAGE qui, la même année, reçoit les honneurs de l'Académie royale de Musique. Le roi lui-même s'y divertit en chantant « de la voix la plus fausse du royaume » : *J'ai perdu tout mon honneur, j'ai perdu mon serviteur*.

Là-dessus, le Monnet de la Foire invente un subterfuge : *la musique italienne fait fureur*, pense-t-il... *Va pour la musique italienne!* Et de faire composer sur un texte de Vadé à un de ses amis, Dauvergne (1713-1797), un petit ouvrage style SERVA PADRONA qu'il annonce comme dû à la plume d'un compositeur italien.

Succès, immense succès pour les partisans de la musique italienne. Plus grand succès encore — lorsque Monnet avoue sa supercherie — pour les laudateurs de la musique française.

A partir de cette époque, Monnet appelle à lui, pour l'aider et le soutenir, divers compositeurs qui ont pour nom : Egedo Romuald Duni (1709-1775) (LE PEINTRE AMOUREUX ET SON MODELE), François-André Danican, dit Philidor (1726-1795) (BLAISE LE SAVETIER), Pierre-Alexandre Monsigny (1729-1817) (LES AVEUX INDISCRETS), Jean-Louis Laruelle (1741-1792), etc.

Le succès persistant de Monnet finit par inquiéter la Comédie-Italienne qui, se mettant à la remorque de l'Opéra-Comique, donne à son tour des pièces en musique avec l'arrière-pensée de faire fermer le théâtre concurrent.

Elle y réussit en 1761, l'année même où chacun de ces théâtres attirait tout Paris, « l'Italien » avec

LES TROIS SULTANES de Charles-Simon Favart (1710-1792), « la Foire » avec LE MARECHAL-FERRANT de Philidor et ON NE S'AVISE JAMAIS DE TOUT de Monsigny. Mais le décret précise que la troupe italienne est dans l'obligation de recueillir les principaux interprètes de la troupe française. Ce qui est accepté de part et d'autre.

La réunion s'effectue le 2 février 1762, en présence de Louis XV, en la « Salle des Italiens », ancienne « Salle de l'Hôtel de Bourgogne », rue Mauconseil, et première « Salle de l'Opéra-Comique », avec à l'affiche : BLAISE LE SAVETIER et ON NE S'AVISE JAMAIS DE TOUT.

A Marie-Justine Favart (née Duronceray) et à de Rochard « des Italiens » viennent donc se joindre, de « l'Opéra-Comique », les Audinot, Clairval, Deschamps, Dugazon, Trial... formant une troupe extrêmement brillante qui, pendant vingt ans, donne vie à de nombreux ouvrages lyriques parmi lesquels figurent : ROSE ET COLAS et LE DESERTEUR de Monsigny, ZEMIRE ET AZOR et RICHARD CŒUR DE LION d'André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813), TOINON et TOINETTE de François-Joseph Gossec (1734-1829), NINA OU LA FOLLE D'AMOUR et FANCHETTE de Nicolas d'Alayrac (1753-1809), etc.

Comment se caractérisent ces œuvres, tant au point de vue dramatique qu'au point de vue musical ?

Selon Diderot, les héros sont désormais *des gens comme vous et moi*. Le genre bouffe y voisine avec la comédie sentimentale, voire larmoyante, et la *scène parlée* y occupe une place presque égale à celle de la musique. Aussi Diderot considère-t-il Sedaine, le librettiste de Philidor, de Monsigny, et de Grétry (sans cependant le préférer à Voltaire, note-t-il en passant) *comme un des arrière-neveux de Shakespeare (!)*.

Voltaire, lui-même, dans une lettre adressée au même Sedaine, le 11 avril 1769, écrit : *Je ne connais personne qui entende le théâtre mieux que vous et qui fasse parler les acteurs avec plus de naturel.*

L'HOTEL DE BOURGOGNE. Première salle de l'Opéra-Comique qui y restera de 1762 à 1782.





J.-S. BERTHÉLÉMY (1743-1811). Ces costumes pour Proserpine procèdent, pour le style noble, de la réforme apportée par Favart pour le style paysan.

En somme la comédie bourgeoise propageait ses méfaits dans la comédie lyrique.

Et la musique ? La musique garde sa place. Elle a perdu de son style pompeux. Elle coule, aisée, facile, mélodique, sans marque profonde d'originalité. (Il faudra le génie d'un Mozart pour balayer tout cela...)

On y trouve la traditionnelle ouverture, le mélodrame (langage parlé sur commentaire musical), le récitatif qui assez souvent se substitue à l'air, lequel prend déjà la forme *romance*, les ensembles vocaux (duos, trios, quatuors, quintettes), et les chœurs.

Pendant vingt ans (1762-1782), l'Opéra-Comique

italien connaît une grande vogue dans la Salle de l'Hôtel de Bourgogne jusqu'au jour où il décide de faire construire, en plein boulevard, une salle plus vaste, plus élégante. Elle est l'œuvre de l'architecte Heurtier, et son inauguration a lieu le 28 avril 1783. C'est la présence de l'ex-Comédie-Italienne en ce lieu qui a fait donner à cette partie des boulevards le nom qu'elle a gardé : boulevard des Italiens.

En janvier 1789, Léonard, coiffeur de la reine Marie-Antoinette, et un violoniste célèbre du nom de Viotti (Giovanni-Battista, 1755-1824) ouvre le « Théâtre de Monsieur » qui, en 1791, prend le titre de « Théâtre Feydeau » et se consacre lui aussi à l'exploitation de l'Opéra-Comique français.

Pendant douze ans, une âpre lutte s'établit entre les deux établissements rivaux qui s'arrachent les productions de Dalayrac, Henri Berton (1767-1844) — quarante-huit opéras — de François-Adrien Boieldieu (1775-1834), auteur de la future DAME BLANCHE, d'Etienne Méhul (1763-1817) (LE CHANT DU DEPART), de Luigi Cherubini (1760-1842), auteur de MEDEE, directeur du Conservatoire de Paris en 1822, de Jean-François Lesueur (1760-1837), professeur de Berlioz et de Gounod... établissements qui se jalourent tellement qu'ils font traiter le même sujet par deux compositeurs différents...

LA SERVAPADRONA
INTERMEZZO.
Del Sig. Gio. Batt. Lercolèse
 Rappresentato in Parigi nell Autunno 1762.
A. L. R. E. S.
 Aux Adresses Ordinaires
 Et chez l'Editeur rue Grenelle S. Honoré à l'Hotel de Languedoc
 Prix. 9th Avec Privilège du Roi.



Charles-Simon FAVART (1710-1792).

★ ————— ★
 SOLIMAN II. *Frontispice du tome IV des œuvres de Favart.* Gravure de H. Gravelot.

En 1790, le théâtre de l'Opéra-Comique prend le nom de « Salle Favart ». De part et d'autre, on dépense une énergie farouche qui épuise l'un et l'autre théâtre au point que leur situation tourne à la catastrophe. Cette catastrophe est évitée en 1801 (an IX) par la fusion des deux troupes qui, réunies « Salle Feydeau », fondent le « théâtre de l'Opéra-Comique », devenu national le 2 février 1793 avec sur son fronton, en sous-titre : *Egalité, Fraternité, Indivisibilité de la République française, ou la Mort*, inscription payée au peintre vingt livres cinq sols (selon le livre de caisse du théâtre).

Pendant la Révolution, la musique de théâtre devient *acte civique* et son *officiant un compositeur-citoyen*. On relève sur les affiches les titres suivants : LES VRAIS SANS-CULOTTES, LA DISCIPLINE REPUBLICAINE, L'OFFRANDE A LA LIBERTE, L'OFFICIER DE FORTUNE, LA PAPESSE JEANNE et aussi de Grétry DENIS LE TYRAN et LA ROSIERE REPUBLICAINE qui n'ajoutent rien à sa gloire... tandis qu'on supprime dans les ouvrages à succès nés sous l'Ancien Régime les mots *trône, couronne, sceptre, roi, reine, prince*, et que la cocarde tricolore devient l'attribut obligatoire de n'importe quel costume.

Voici, à ce sujet, ce qu'écrivit en août 1790 LA GAZETTE DU PETIT GAUTIER : *Les démons et les zéphirs auront des cocardes et les nymphes ne pourront porter d'habits blancs qu'à condition d'être noués avec les couleurs nationales. Pâris dansera*



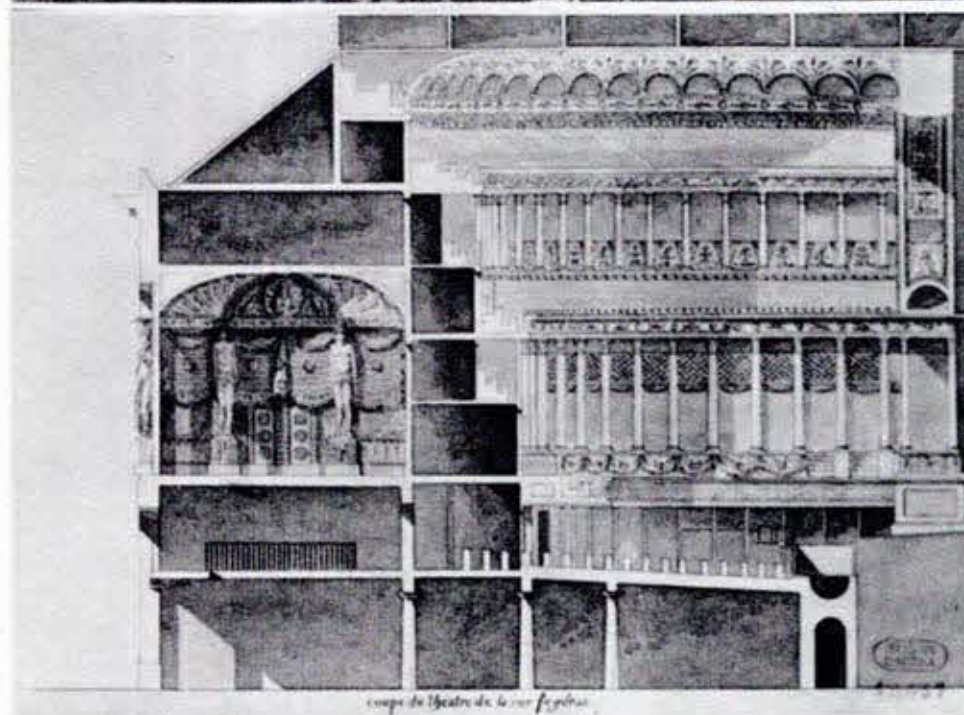
Mme FAVART, née Marie-Justine-Benoite Duronceray (1727-1773).



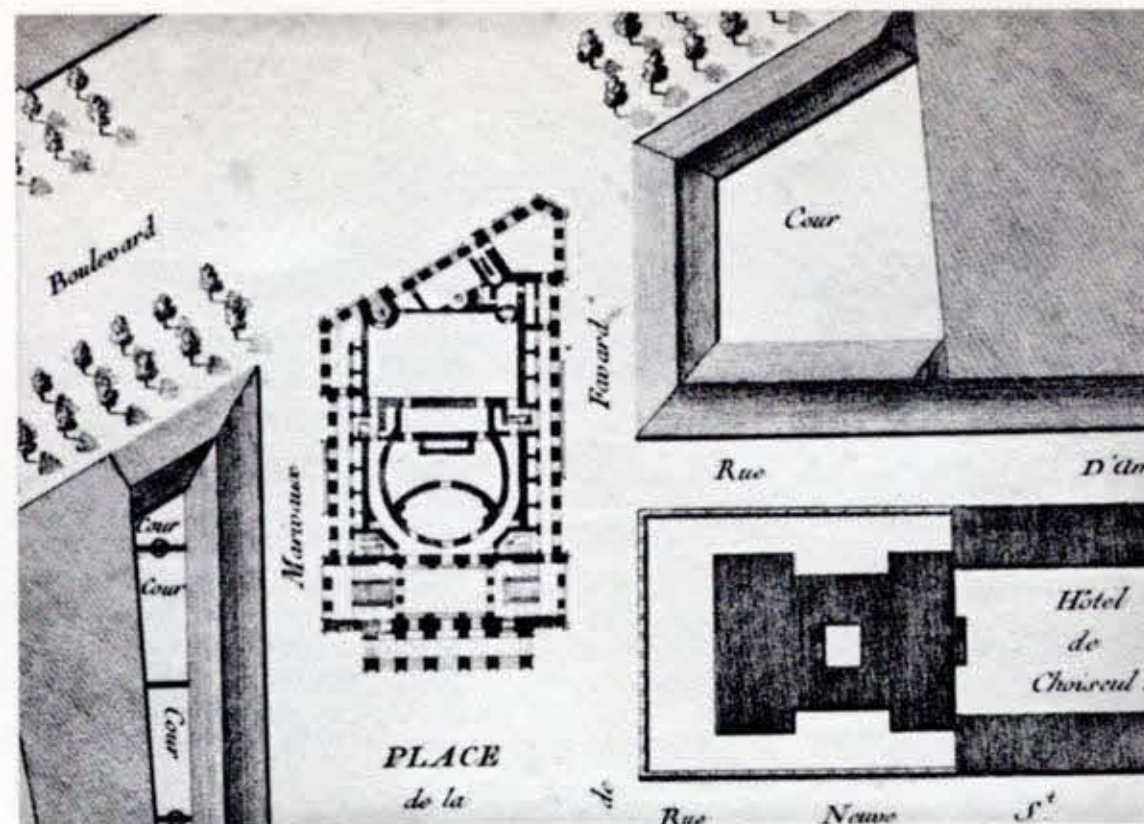


THÉÂTRE FAVART construit en 1783 par Heurtier pour la Comédie-Italienne.

★
PRIEUR : théâtre de Monsieur, rue Feydeau, fondé en 1789 par Léonard Antié, coiffeur de Marie-Antoinette.



OPÉRA-COMIQUE, rue Feydeau, après la réunion en 1801 des théâtres Feydeau et Favart.



SALLE FAVART, plan. On remarque que l'entrée du théâtre donne sur la place, et non sur le boulevard comme il avait été prévu initialement.

en bonnet phrygien, les Romains porteront des perruques à boudins à la Robespierre, etc.

Ne trouve-t-on pas déjà là, en germe, un certain déterminisme historico-théâtral que notre temps s'est chargé de ressusciter ?

Aux noms des compositeurs — les Grétry, Gossec, Dalayrac, Boieldieu, Méhul, Nicolo, Berton... — qui ont traversé la tourmente s'ajoutent ceux d'Esprit Auber (1782-1871), et de Ferdinand Herold (1791-1833).

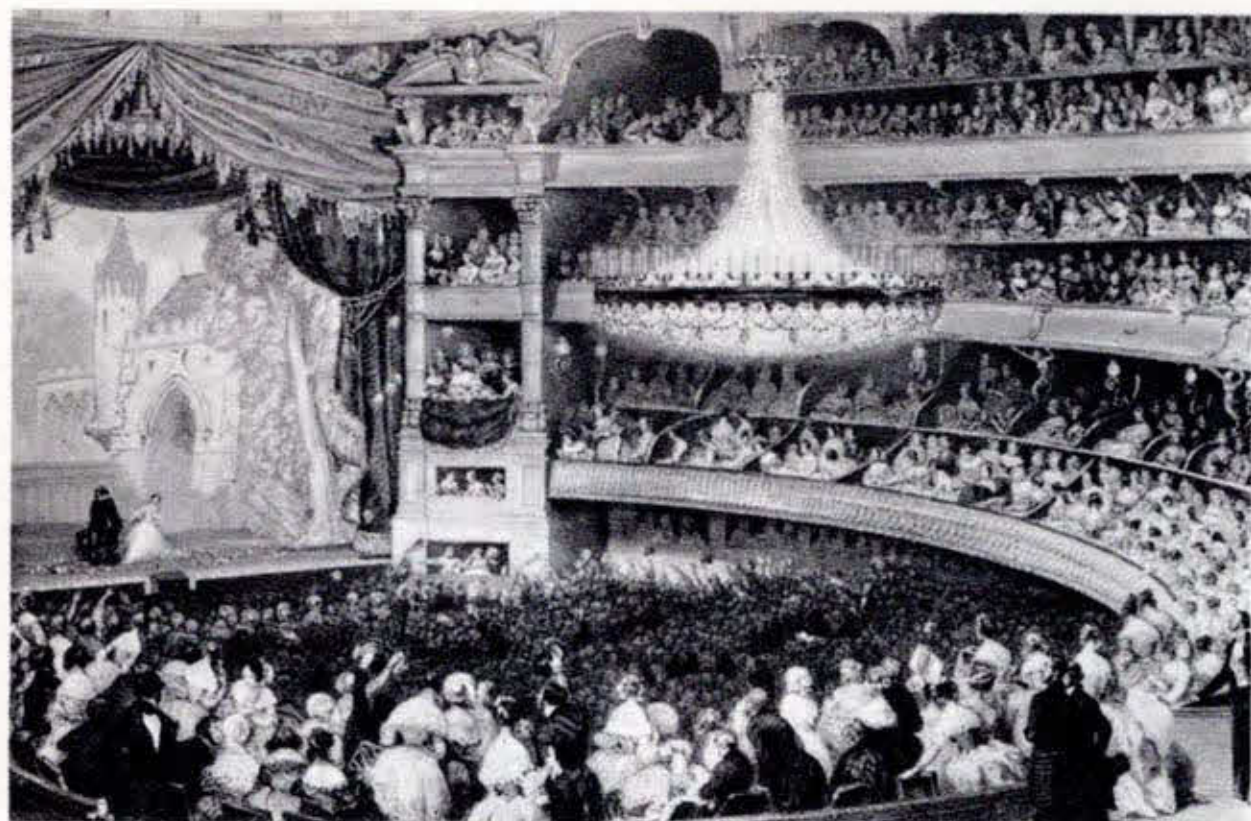
Les principaux ouvrages représentés alors « Salle Feydeau » ont pour titres : LES CLOCHETTES (1817) d'Herold, LA BERGERE CHATELAINE (1820) d'Auber, LES VOITURES VERSEES (1817) et la DAME BLANCHE (1825) de Boieldieu, LE MAITRE DE CHAPELLE (1821) de Ferdinand Paer (1771-1839).

En 1829, l'Opéra-Comique quitte la Salle de la rue Feydeau et s'installe durant trois ans — 1829-1832 — « Salle Ventadour », place Ventadour, pour occuper ensuite — de 1832 à 1840 — la « Salle des Nouveautés », place de la Bourse.

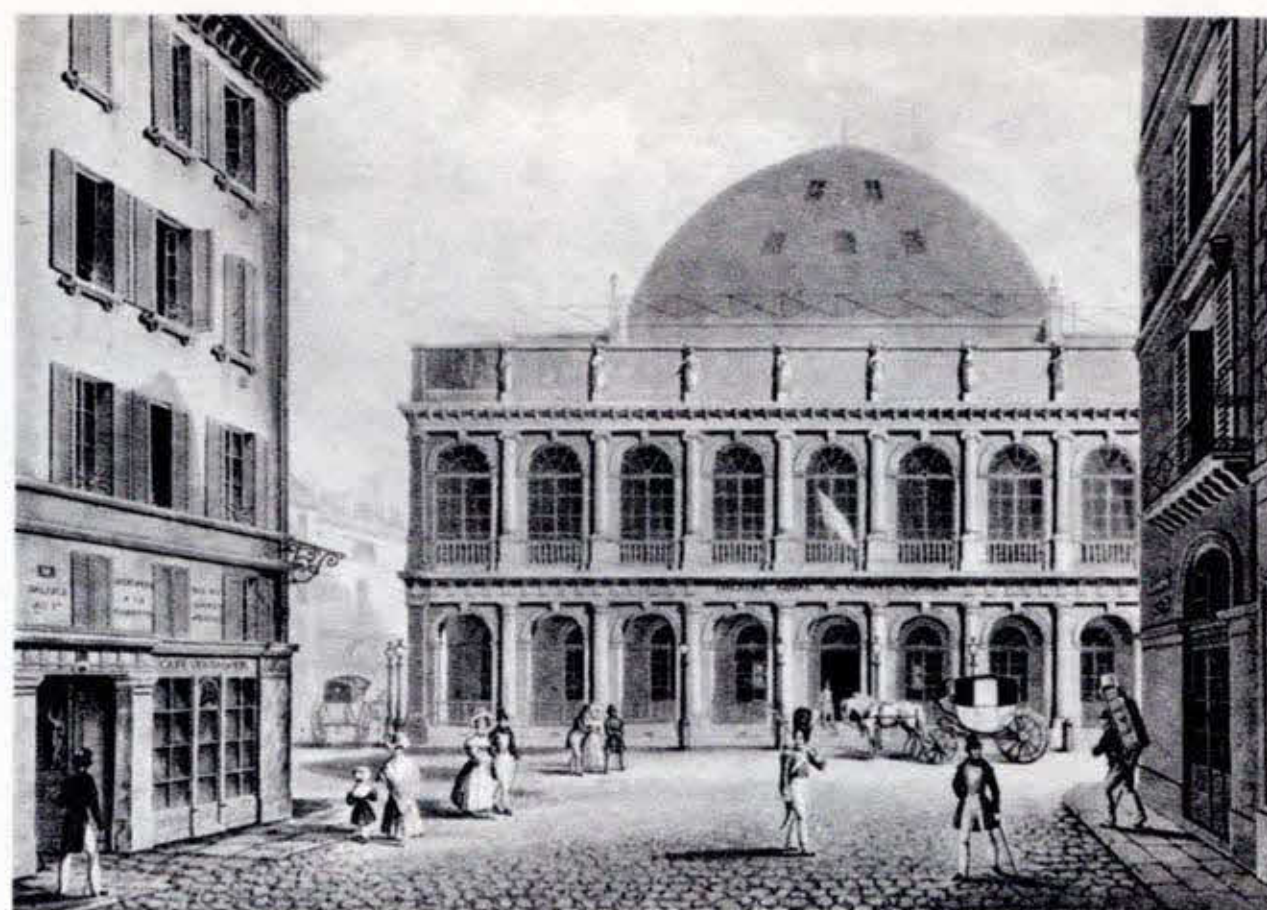
Pendant cette période sont successivement créés : FRA DIAVOLO (1830), ZAMPA (1831), LE POSTILLON DE LONGJUMEAU (1836), LE DOMINO NOIR d'Auber, LE CHALET (1834) d'Adolphe Adam (1803-1856) dont le nom devait passer à la postérité grâce au ballet GISELLE.

Le 16 mai 1840, nouvel aménagement dans la seconde « Salle Favart », restaurée à la suite de l'incendie de 1838, avec comme spectacle inaugural une reprise du fameux PRE AUX CLERCS d'Herold (créé en 1832), salle où l'Opéra-Comique devait rester près d'un demi-siècle — avec quelques incursions au Théâtre lyrique du Temple — jusqu'au terrible incendie de 1887.

Tout au long de ce demi-siècle d'activités, la deuxième « Salle Favart » a connu de nombreux directeurs : Crosnier qui, depuis 1834, gérait l'Opéra-Comique le garde jusqu'en 1845. En 1848, c'est Emile Perrin (1814-1885) qui lui succède. Il est remplacé en 1857 par Nestor Roqueplan (1804-1870) lequel cède son fauteuil à Du Locle qui le conserve jusqu'en 1876. De 1876 à 1887, la gestion est alors confiée à Léon Carvalho (1825-1897).



EUGÈNE LAMY : *Représentation salle Ventadour.*



SALLE VENTADOUR. *Opéra-Comique de 1829 à 1832.*

De nombreuses œuvres surgissent, signées par de nouveaux compositeurs : Maillart avec *LES DRAGONS DE VILLARS* (1856), Clapisson avec *la FANCHONNETTE* (1856), Gounod avec *FAUST* (1859), et *PHILEMON ET BAUCIS* (1860), Meyerbeer (1791-1864), triomphateur (provisoire) de « l'opéra historique », avec *LE PARDON DE PLOERMEL* (1859), Ernest Reyer (1823-1909) avec *LA STATUE*, même Berlioz, le fougueux Berlioz (1803-1869) avec *LES TROYENS A CARTHAGE* (1863), Gounod à nouveau avec *MIREILLE* (1864), Bazin et son *VOYAGE EN CHINE* (1865), Ambroise Thomas et sa douceuse *MIGNON* (1866)... lorsque éclate, en 1873, le génie de Bizet (1838-1875) avec *CARMEN*, pur chef-d'œuvre de l'art lyrique.

Suivent la même année *LE ROI L'A DIT* de Léo Delibes, le *ROMEO ET JULIETTE* de Gounod, puis en 1881 *LES CONTES D'HOFFMANN*, en 1883 *LAKME* de Delibes, en 1884 la *MANON* de Jules Massenet (1842-1912) et le truculent *ROI MALGRE LUI* d'Emmanuel Chabrier (1841-1894).

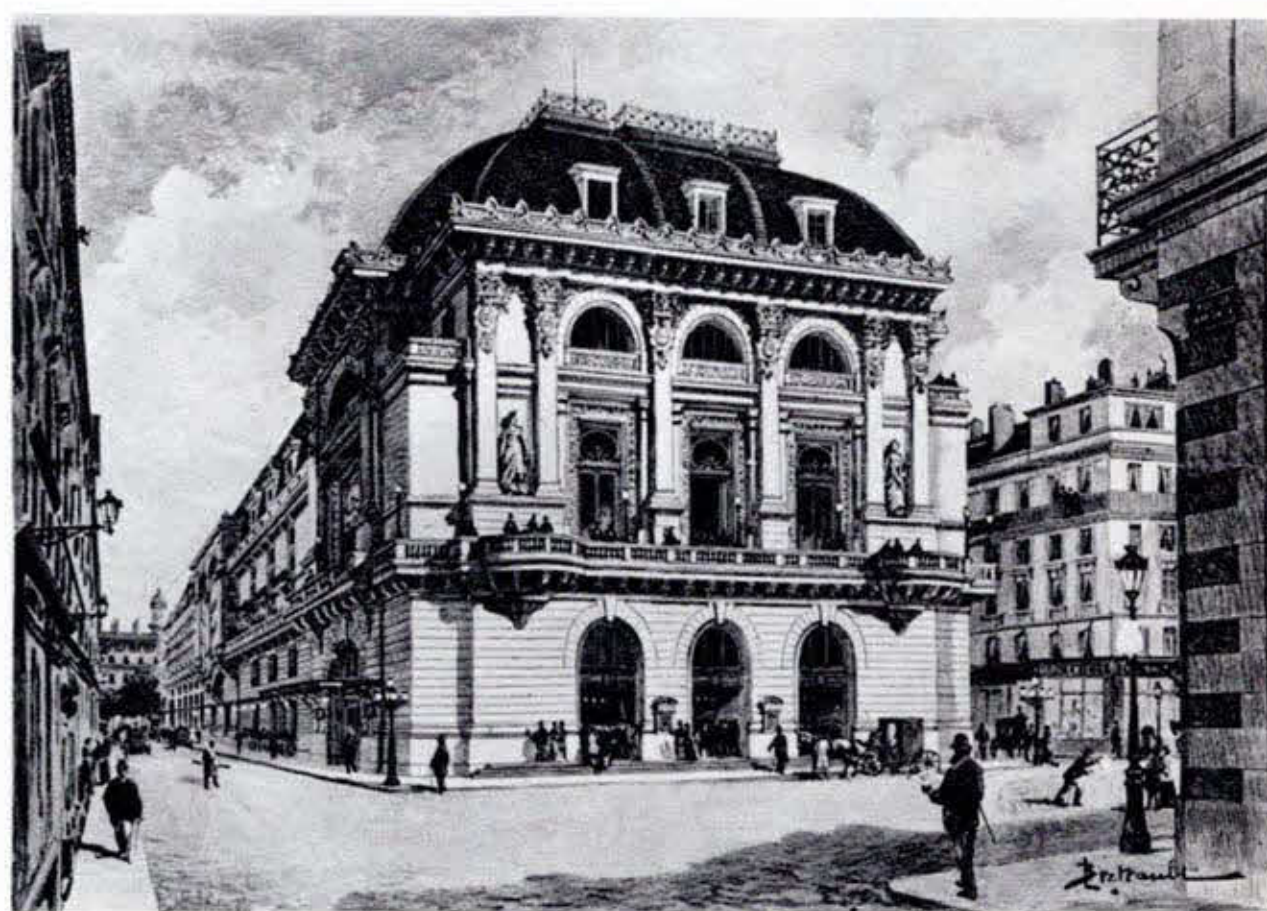
Survient alors la catastrophe.

Ce soir-là, le 25 mai 1887, on jouait *LE CHALET* et *MIGNON*, lorsque, vers 9 heures, quelques flammèches tombèrent sur la scène. On ne put, hélas ! baisser le rideau de fer et, malencontreusement, quelqu'un éteignit, par crainte d'explosion, les lumières. En sus, les portes de secours étaient fermées à clef, et si tous les spectateurs de l'orchestre purent évacuer assez rapidement la salle, il n'en fut pas de même de ceux des étages supérieurs. Il s'ensuivit une panique extrême dans laquelle près de cent personnes trouvèrent la mort.

Le directeur, Léon Carvalho, jugé responsable, fut condamné à trois mois de prison, 200 francs d'amende et 50 000 francs de dommages et intérêts. Ayant fait appel, Carvalho fut acquitté.

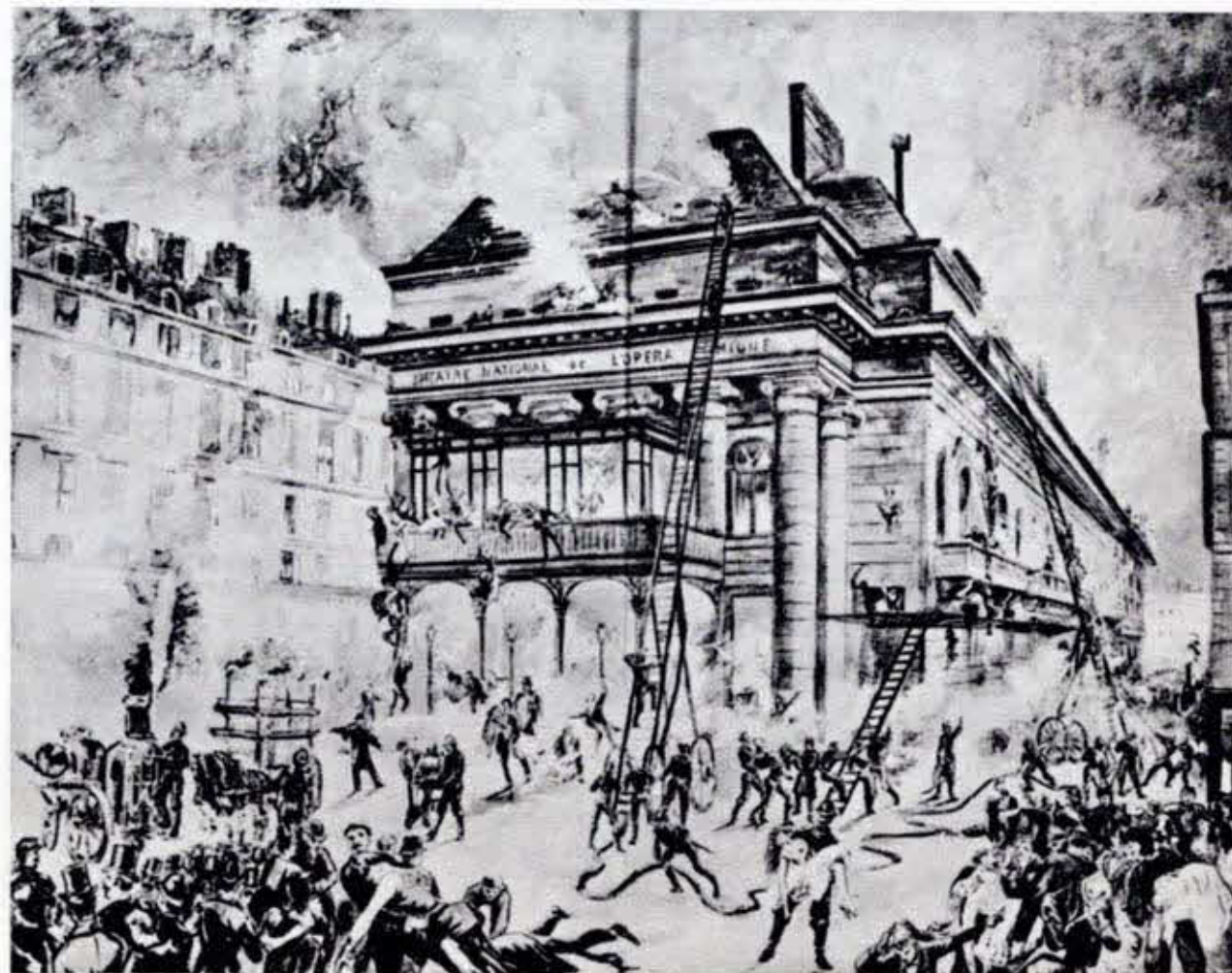
L'Opéra-Comique, privé de salle, trouve abri dans celle du « Théâtre lyrique », sise place du Châtelet (actuel théâtre Sarah-Bernhardt), où il reste pendant dix années.

Après la création du *ROI D'YS* d'Edouard Lalo (1823-1892) et celle de *LA BASOCHE* d'André Messager (1853-1929), Carvalho, rétabli dans ses fonctions, monte *LE REVE* d'Alfred Bruneau (1857-1934), en 1892 *CAVALLERIA RUSTICANA* de Mascagni, en



NOUVELLE SALLE FAVART, construite par Bernier à l'emplacement des deux premières. L'inauguration eut lieu le 6 décembre 1898.

Incendie en 1887 de la deuxième salle Favart restaurée après l'incendie de 1838.





BOCQUET : dessin pour *Zélindor*, pièce italienne reprise par Favart sous le nom de *Zéphyr et Fleurette*. A gauche, Antoine TRIAL (1736-1795) dans *les Vendangeurs de Piis et Barré*. Rôle du Père La Joie. A droite, Jean-Baptiste-Marie CHOLLET (1798-1892) dans *Fra Diavolo* de D. E. Auber.



1893 WERTHER de Massenet, PHRYNE de Saint-Saëns, le FALSTAFF de Verdi, en 1895 LA VIVANDIERE de Benjamin Godard, LE VAISSEAU FANTOME de Wagner, FERVAAL de Vincent d'Indy (1851-1931), LA VIE DE BOHEME de Giacomo Puccini (1858-1924).

A examiner la multiplicité des ouvrages qui, durant tout le XX^e siècle, ont défilé sur les différentes scènes de l'Opéra-Comique, on juge de la richesse que représente un tel répertoire.

On a pu qualifier ce répertoire de « répertoire du souvenir », voire de « répertoire de grand-papa »... Bien des airs de ce répertoire étaient devenus populaires au point de courir sur toutes les lèvres : *Connais-tu le pays...* (Mignon), *L'Amour est un enfant rebelle...*, *Près des remparts de Séville...*, *Halte-là! Qui va là?... (Carmen)*, *La Chine est un pays charmant...* (Voyage en Chine), *Cours mon aiguille dans la laine...* (Les Noces de Jeannette), *Ah! qu'il est doux de ne rien faire...* (Galathée), *Ne parle pas, Rose, je t'en supplie...* (Les Dragons de Villars), *Prenez garde, prenez garde, la Dame blanche vous regarde...* (La Dame blanche), et tant d'autres.

Répertoire du souvenir ? Qu'est-ce à dire ? Tout répertoire (« liste des pièces qui constituent le fonds d'un théâtre », Larousse *dixit*) appartient au passé. Par cela même, il est répertoire du souvenir.

Mais il y a de tout dans le passé, du bon et du mauvais, de l'excellent et de l'exécrable... Hier l'œuvre de Mozart était presque négligée, aujourd'hui — plus encore que celle de Wagner et de Verdi — elle est la *pièce maîtresse* de la plupart des théâtres lyriques du monde.

C'est donc sur un jugement de valeur — mis à l'abri des goûts capricieux de la mode — que doit s'effectuer le tri entre ce qu'il est licite de conserver et ce qui ne l'est pas. Condamner dans son ensemble le répertoire de toute une époque est inconcevable.

Par ailleurs, on s'aperçoit à l'examen de ce même répertoire que l'Opéra-Comique, d'une part, s'est souvent écarté de son genre comique pour aborder le tragique et que, d'autre part, il s'est internationalisé.

Quel rapport existe-t-il, par exemple, entre la MEDEE de Cherubini et les ouvrages de son contemporain Dalayrac, entre LES TROYENS de Berlioz et LES DRAGONS DE VILLARS de Maillart ?

Malgré son origine franco-italienne, l'Opéra-Comique n'a pas pu fermer ses portes à la production étrangère. Dès 1798, Mozart y est accueilli avec L'ENLEVEMENT AU SERAIL. En 1819, Rossini avec son célèbre BARBIER DE SEVILLE, en 1840, Donizetti avec LA FILLE DU REGIMENT, en 1857, Weber avec OBERON et EURYANTHE, l'année suivante à nouveau Mozart avec LES NOCES DE FIGARO, et, en 1864, Verdi avec LA TRAVIATA, baptisée alors VIOLETTA.

Est-ce dire pour autant que le genre opéra-comique a cessé d'exister, ce genre dont une des caractéristiques essentielles (qu'on retrouve aussi bien dans l'opéra bouffe que dans l'opérette) est l'alternance des dialogues parlés et des airs chantés ? Nullement. C'est pourquoi on a tendance, de nos jours, à dénommer les opéras-comiques ouvrages de demi-caractère, expression plus générale qui englobe aussi bien le comique que le dramatique, le bouffe que le léger.

Cette évolution, précisée à la fin du siècle dernier, va persister au cours de la période qui va suivre.

L'édification de l'actuelle « Salle Favart », sur les lieux mêmes de celle détruite par le feu, a été confiée, à la suite d'un concours, à l'architecte Bernier, Grand Prix de Rome 1872.

Si « le Palais Garnier », qui, depuis 1875, loge somptueusement le grand opéra, a du caractère,



EMILE VERNIER. *Scène de la Dame blanche de Boieldieu.*
Ci-dessous : M^{me} BOULANGER, née Marie-Julie Halli-
gner (1786-1859) dans *La Dame blanche*, rôle de Jenny.



M^{me} CARVALHO, née Marie-Caroline Félix Miolan
(1827-1895) dans *Mireille de Goumod*. Ci-dessous :
dessin de A. LAMY d'après un décor de *Mireille*.





Pierre-Alexandre MONSIGNY
(1729-1817).



François-Adrien BOIELDIEU
(1775-1834).



Emmanuel CHABRIER
(1841-1894).

on ne saurait en dire autant du monument Bernier dont le style officiel est d'une médiocrité achevée.

Combien l'ornementation, dans ses excroissances baroques, d'un Garnier en son Opéra nous semble d'une originalité cocasse à côté de celle qui s'étale sur les murs de l'Opéra-Comique faite de mascarons, moulures, boudins et autres bossages du plus déplorable effet ! Quant aux peintures qui ornent les foyers, on les dirait choisies grâce à la complicité de quelque ordonnateur malfaisant. Pourtant l'époque disposait d'artistes, tels Manet, Renoir, Degas... On leur a préféré un Flameng, un Gervex, un Luc-Olivier Merson... Quelle misère !

Techniquement parlant, la « Salle Favart » n'est guère mieux réussie : scène sans dégagements latéraux et sans profondeur suffisante, fosse d'orchestre étriquée, et surtout pas assez creuse, ce qui influe nettement sur la mauvaise acoustique des places d'orchestre.

Dernier grief : la façade de l'Opéra-Comique tourne le dos aux Boulevards.

La petite histoire conte que cette décision a été

imposée, dès la construction de la première salle, en 1783, à l'architecte Heurtier, par les acteurs de l'époque qui voulaient ne point être confondus avec leurs confrères *d'un ordre inférieur* dont les théâtres, eux, avaient façades sur les Boulevards.

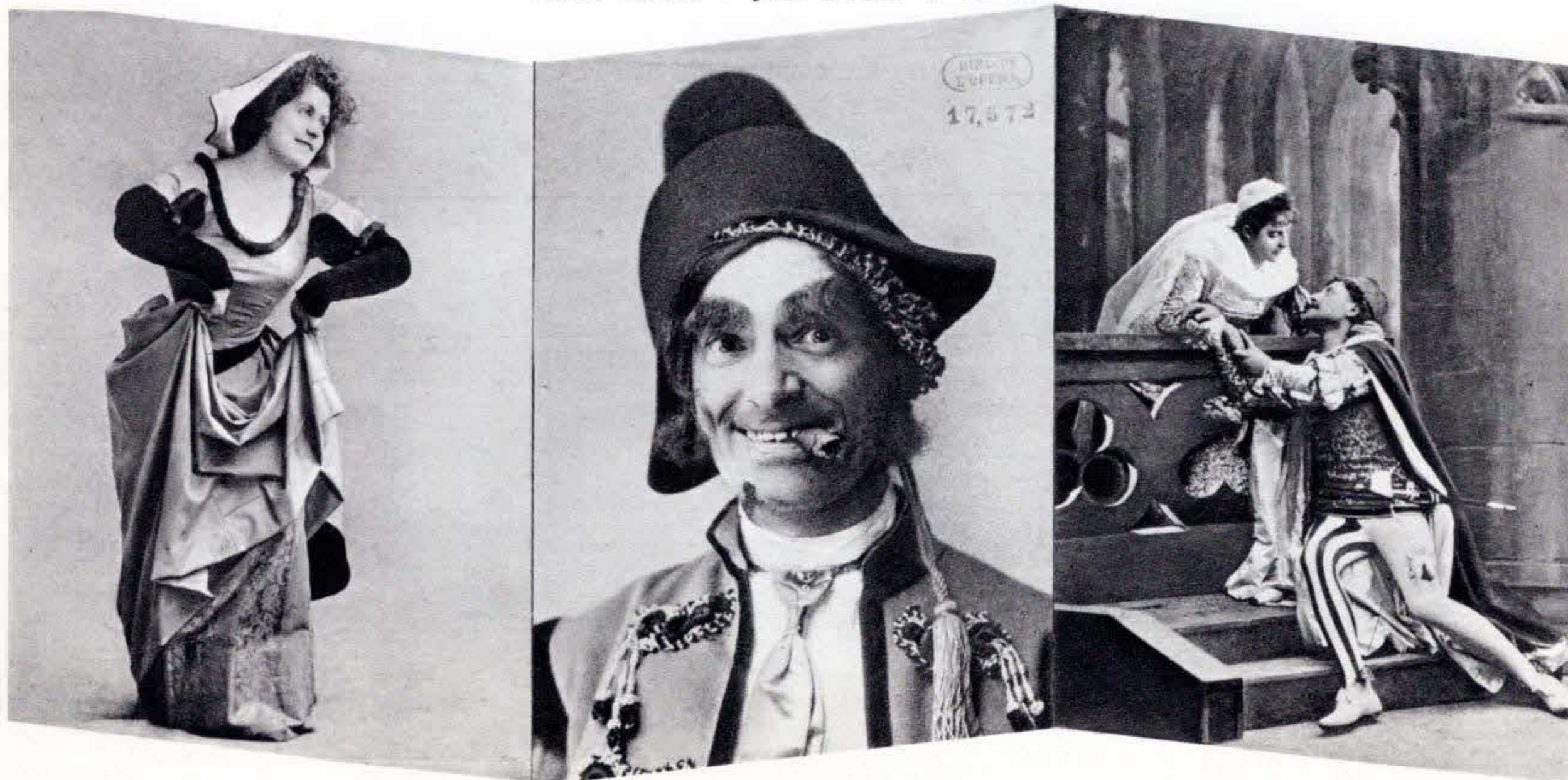
Les faits sont légèrement différents.

Le terrain sur lequel est bâti le monument appartenait aux Choiseul. Et voici ce qui est stipulé, à ce sujet, dans l'acte de vente Choiseul :

Lesdits seigneurs duc et dame de Choiseul auront et se réserveront expressément la propriété et la jouissance : des bâtiments qui seront adossés au théâtre de comédie, depuis le gros œuvre qui sera mitoyen et qui bornera la propriété du terrain sur lequel seront construits lesdits bâtiments.

Par cela même la façade et l'entrée principale étaient sises place des Italiens (aujourd'hui place Boieldieu). Exproprier avec indemnité les habitants de la parcelle de terrain Choiseul, située entre le mur mitoyen précité et le boulevard des Italiens, représentait une telle somme qu'on fut contraint d'y renoncer.

Marie DELNA * Jean PÉRIER * CAPOUL





Jules MASSENET
(1842-1912).



Giacomo PUCCINI
(1858-1924).



Alfred BRUNEAU
(1857-1934).

Et c'est ainsi que notre Opéra-Comique a été construit à l'envers.

Le nouveau théâtre est inauguré le 8 décembre 1898.

Sa gestion est confiée à Albert Carré (1852-1938) qui, de 1898 à 1913, puis de 1918 à 1925, s'est révélé un grand directeur, celui qui, ayant le sens de sa mission, a fait entrer au répertoire la plupart des chefs-d'œuvre consacrés, tout en ouvrant largement les portes de son théâtre à la production contemporaine.

Dès le 30 décembre, Carré effectue une reprise de FIDELIO de Beethoven. En 1900 apparaît LOUISE, roman musical de Gustave Charpentier (1860-1956) qui fait scandale. Après LE REVE de Bruneau, on osait à nouveau installer sur une scène lyrique des personnages vêtus *comme vous et moi*, personnages dont l'héroïne principale était une ouvrière *affranchie* !

En 1902, c'est la révolution de PELLEAS ET MELISANDE de Claude Debussy (1862-1918), pur joyau de l'art lyrique de France qui, par ses précieux

accents exprimés sur un ton de confiance, mettait à nu les réactions émotives les plus secrètes de l'âme humaine. Avec Debussy et Maeterlinck, le subconscient faisait son entrée au théâtre de musique.

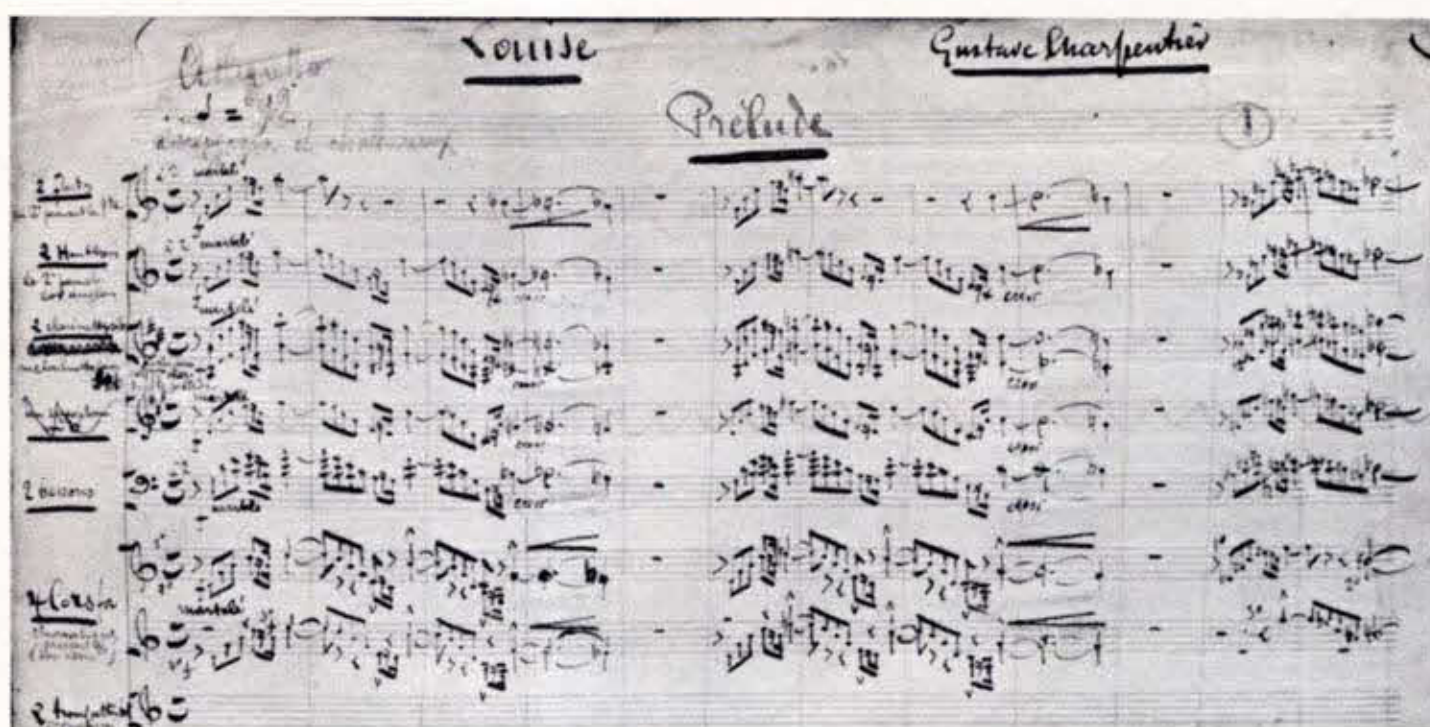
En 1907, c'est l'ARIANE ET BARBE-BLEUE de Paul Dukas (1885-1955), rutilante partition, du Richard Strauss français. En 1911, c'est l'adorable chef-d'œuvre d'humour pince-sans-rire de Maurice Ravel (1875-1937), L'HEURE ESPAGNOLE. En 1919, c'est la reprise de PENELOPE de Gabriel Fauré (1845-1924) qui, avec le langage subtil qui lui appartient en propre, rejoint l'émotion intérieure de Debussy.

En dehors de ces sommets de l'art lyrique, Albert Carré, avec un flair quasi infallible, porte son choix sur maints ouvrages qui sont passés à la postérité, notamment ceux de Puccini : LA VIE DE BOHEME (1898), LA TOSCA (1903), MADAME BUTTERFLY (1906) et aussi PAILLASSE de Léoncavallo et CAVALLERIA RUSTICANA de Mascagni.

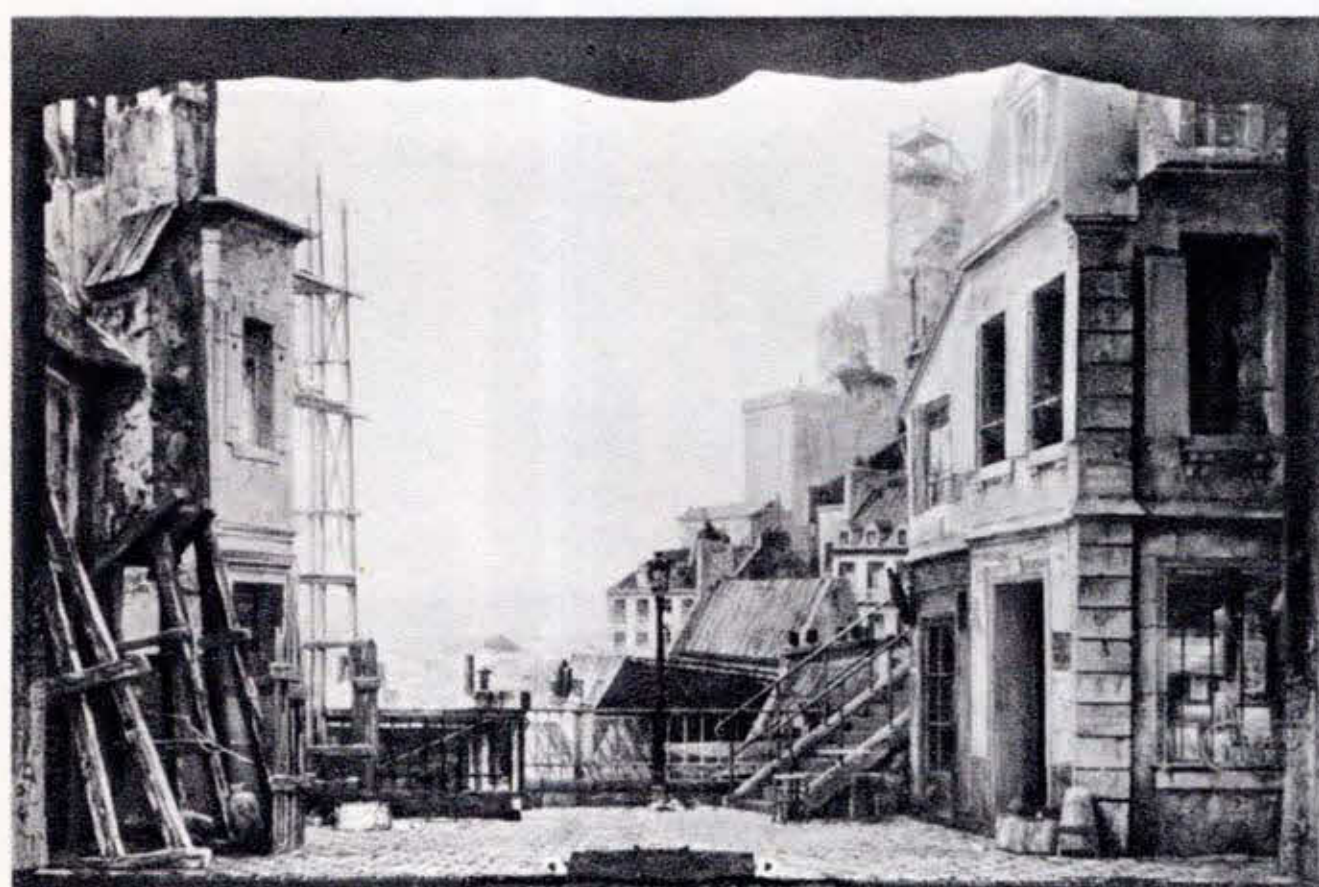
Carré fait, en outre, une large place aux épigones du drame lyrique wagnérien avec LE JUIF POLONAIS

FAURE * Lucien FUGÈRE * GALLI-MARIÉ





LOUISE : Partition autographe de Gustave Charpentier.



LOUISE. Décor de Jusseaume.

M^{me} RIOTON dans le rôle de Louise.



Gustave CHARPENTIER (1860-1956).

(1900) et APHRODITE de Camille Erlanger, avec LA CABRERA de Gabriel Dupont, avec LE CHEMINOT (1907) de Xavier Leroux, LA HABANERA (1908) de Raoul Laparra, MACBETH (1910) d'Ernest Bloch, BERENICE (1911) d'Albéric Magnard, LA LEPREUSE (1911) de Sylvio Lazzari, LE PAYS de Guy Ropartz, QUAND LA CLOCHE SONNERA (1912) d'Alfred Bachelet, sans négliger pour cela les ouvrages de caractère moins sombre : LA REINE FIAMMETTE (1903), LE JONGLEUR DE NOTRE-DAME (1903) de Massenet, FORTUNIO (1907) d'André Messager, LE CŒUR DU MOULIN (1909) de Déodat de Séverac, LE MARIAGE DE TELEMAQUE de Claude Terrasse (1867-1923), le MAROUF, SAVETIER DU CAIRE (1914) d'Henri Rabaud (1873-1949), LA FORET BLEUE de Louis Aubert... et un des premiers ouvrages de la jeune génération du moment, LA BREBIS EGAREE (1923) de Darius Milhaud... tout en maintenant à l'affiche les chefs-d'œuvre de Mozart, de Gluck, de Rossini, y faisant figurer également quelques œuvres récentes étrangères HANSEL et GRETEL (1900) d'Humperdinck, SNEGOUROSKA de Rimsky-Korsakov, LA VIE BREVE (1914) de Manuel de Falla, PEPITA JIMENEZ (1923) d'Isaac Albeniz.

Ah ! si Carré *dénicheur* de partitions lyriques, homme de théâtre remarquable avait été un artiste, nous pourrions parler, sans réticence aucune, des *grandes heures* de l'Opéra-Comique...

Il n'en fut rien, Carré, metteur en scène, avait été formé à l'école de Sardou. Il a été un fanatique de la couleur locale, l'apôtre du *théâtre libre* lyrique et, de ce fait, s'est tenu à l'écart de l'extraordinaire rénovation scénique propulsée, de son vivant, par les Gordon Craig, Reinhardt, Appia... Carré, dans ses mises en scène, ne suggère pas : il reconstitue. Le poète de la scène fait place à l'archéologue.

Si, pour LA VIE DE BOHEME, pour LOUISE, un certain réalisme historique se conçoit, il n'en est pas de même pour CARMEN, moins encore pour PELLEAS, pour ARIANE ET BARBE-BLEUE, pour PENELOPE.



Claude DEBUSSY, l'année de la création de *Pelléas et Mélisande* en 1902.

Carré s'en est-il rendu compte ? Sans doute pas puisque, vers la fin de sa vie — après la révolution décorative de Diaghilev — il écrivait, semble-t-il à contre-cœur, les lignes suivantes :

J'accepte la simplification du décor où trop de détails s'accumulent, puisque le réalisme n'est plus à la mode (comme si le réalisme pouvait être de mode en art !), mais faut-il encore que ce décor simplifié me rappelle la nature s'il doit servir de cadre et de milieu à des évolutions naturelles.

Peut-on parler d'évolutions naturelles celles de gens qui, sur une scène, traitent de leurs petites affaires personnelles en chantant ?

Par contre, il convient de porter, en sus, à l'actif d'Albert Carré le choix et la mise en valeur d'interprètes de grande classe.

Dans le passé, l'Opéra-Comique en a connu certains dont la renommée est venue jusqu'à nous. Ne serait-ce que les Trial (1737-1795), Dugazon (1755-1821), Martin (1768-1837) qui ont donné chacun leur nom à une tessiture de voix (ne dit-on pas toujours : un Trial, une Dugazon, un baryton Martin ?), interprètes auxquels on peut ajouter le célèbre ténor Capoul (1839-1924), le baryton Faure (1833-1914), Talazac, Pauline-Garcia Viardot, Galli-Marié, créatrice de *Carmen*, etc.

Albert Carré a donc su s'entourer d'une troupe de cantatrices et de chanteurs de premier ordre : Sybil Sanderson, Emma Calvé, Marthe Rioton (créatrice de *Louise*), Mary Garden (poétique et irréaliste *Mélisande*), Marie Delna, Marguerite Carré (femme du directeur), et plus près de nous Lucien Fugère, Muratore, Clément Maréchal, Vieuille, Jean Périer (inoubliable *Pelléas*) et tant et tant d'autres.

Avec la disparition d'Albert Carré, l'Opéra-Comique va connaître une existence plus ou moins chaotique. Sans doute, la « Salle Favart » continuera bon an mal an à afficher les œuvres de son répertoire tout en favorisant parcimonieusement l'éclosion de quelques ouvrages contemporains dignes d'intérêt, mais elle ne se montrera guère à la hauteur de la mission qui lui est dévolue.

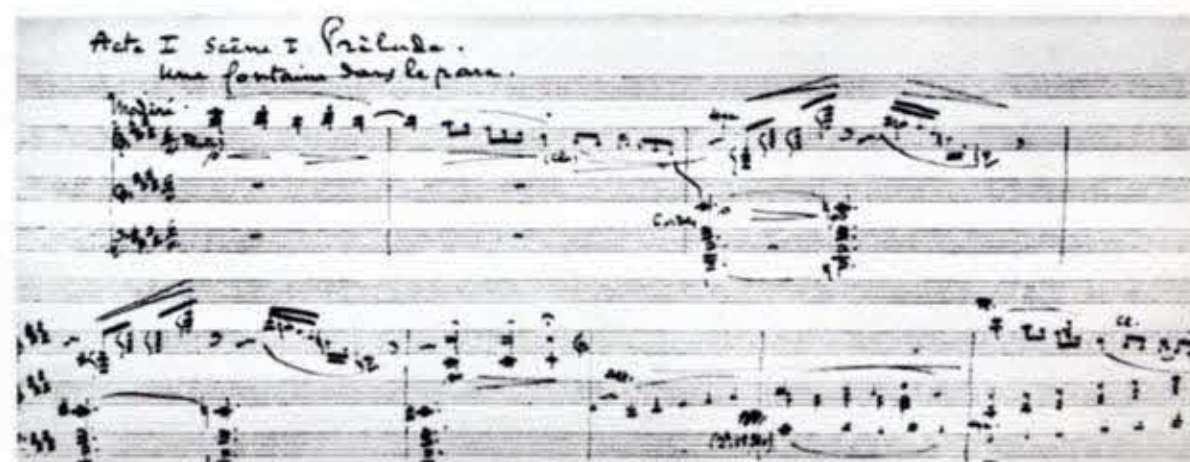


PELLÉAS ET MÉLISANDE. *La Fontaine des Aveugles*, décor de Jusseume.



Mary GARDEN dans le rôle de *Mélisande*.

PELLÉAS ET MÉLISANDE.



De 1925 à 1936, plusieurs directions se succèdent, dont celle de Masson et Ricou. On est redevable à cette direction de la création du *POIRIER DE MISÈRE* (1927), première œuvre lyrique de Marcel Delannoy (né en 1898), du *PAUVRE MATELOT* (1927) de Darius Milhaud (né en 1892), du *ROI D'YVETOT* (1930) de Jacques Ibert (né en 1890).

Masson, assailli par de grosses difficultés financières, se démet de son poste qui est confié à Gheusi,

lequel reprend l'ANGELIQUE d'Ibert et présente MARIE L'EGYPTIENNE de Respighi (1879-1936). Mais Gheusi qui cherche à renflouer la « Salle Favart » marque une tendance à commercialiser les spectacles. Il offre au public une opérette de Franz Lehar (FRASQUITA) et aussi un TOUTANKHAMON (à l'histoire répugnante selon Kemp-Dezarnaux), qui lui valent de sévères critiques.

Nous sommes en 1936, l'année du *Front populaire*.

Profitant des attaques dirigées contre la gestion artistique du directeur — lequel par ailleurs n'avait pas surmonté les difficultés financières — un mouvement de grève générale du personnel se déclenche, qui aboutit le 30 juin à une *occupation sur le tas*.

Dix jours plus tard, Gheusi démissionnait.

Voici donc la « Salle Favart » sans pilote.

On supplie Jacques Rouché, directeur de l'Opéra depuis 1914, de prendre en charge cette seconde scène. Rouché accepte et donne aussitôt le coup de barre souhaité. Il monte (1937) LE COURONNEMENT DE POPEE du génial Monteverdi et, la même année, le premier ouvrage lyrique de Maurice Thiriet (né en 1906), LE BOURGEOIS DE FALAISE, puis en 1938 ESTHER DE CARPENTRAS de Darius Milhaud et reprend L'EDUCATION MANQUEE et LE ROI MALGRE LUI d'Emmanuel Chabrier.

C'est alors qu'intervient le décret (en date du 14 janvier 1939), décret instituant la réunion des théâtres lyriques nationaux (R.T.L.N.).

De ce jour, l'Opéra-Comique perdait à la fois sa personnalité civile, son autonomie artistique et financière. On le sauvait peut-être de la faillite, mais on lui donnait un tuteur qui, dans les années qui suivirent, allait le traiter trop souvent en parent pauvre.

Pour être impartial, il convient de reconnaître que le régime de la concession, qui jusqu'au décret de la R.T.L.N. était en vigueur dans chacun des deux théâtres lyriques, ne pouvait plus subsister.

Pour que l'Opéra ait pu vivre et prospérer, il fallait à sa tête le mécène-artiste que fut Rouché (1). En effet, la subvention octroyée aussi bien à l'Opéra qu'à l'Opéra-Comique était une subvention d'apport, nettement insuffisante pour répondre aux exigences du cahier des charges. Les directeurs agréés devaient faire appel à des capitaux privés, qui généralement étaient engloutis... Aussi, lorsque Gheusi, le dernier concessionnaire, fut appelé au ministère, le dialogue suivant s'engagea : *Avez-vous votre commandite ?* lui demanda Monzie. — *Oui*, répondit Gheusi. — *Vous connaissez le chiffre exigé par le cahier des charges ?* poursuivit le ministre. — *Quatre millions* (de l'époque), précisa Gheusi. *Ils seront déposés demain à la banque.* — *Vous serez nommé après-demain*, conclut Monzie.

Donc, dès 1930, voici notre grand Rouché à cheval sur les deux théâtres lyriques de la capitale. Dans son for intérieur — comme tous ceux qui ont été appelés au même poste — Rouché se considère avant tout directeur de l'Opéra, mais il prend cependant à cœur de réveiller la seconde maison.

Hélas! l'année d'après, c'est la guerre. Il n'empêche que durant l'occupation Rouché a maintenu ouverte la « Salle Favart », qu'il y fait créer GINEVRA (1942) de Delannoy, fait connaître ARIANE A NAXOS (1943) de Richard Strauss et ressuscité prestigieusement L'ETOILE (1941) de Chabrier.

Depuis cette période, les directeurs de l'Opéra-Comique — qui en réalité ne sont plus que des lieutenants — ont défilé à un rythme accéléré : Henri Busser, Max d'Olonne, Muratore, Albert Wolff, Henri Malherbe, Louis Beydts, Emmanuel Bondeville, Agostini... Leur passage n'a pas laissé de traces bien transcendantes. Ils se sont contentés, par la force même des choses, d'être d'honnêtes gestionnaires et d'exécuter — dans la marge étroite où on les balise — le programme élaboré par l'administrateur en fonction.

On peut cependant — en dehors des représentations des ouvrages du répertoire — porter à leur actif quelques reprises : celles de BLAISE LE SAVETIER (1948), de LOUISE (1950) de MONSIEUR BEUCAIRE (1955) — une des moins bonnes partitions de Messager — de LA POULE NOIRE (1956) de Manuel Rosenthal (né en 1904)... et aussi de quelques créations dont deux de Francis Poulenc (né en 1889) : LES MAMELLES DE TIRESIAS (1947), LA VOIX HUMAINE (1959), de Bondeville (né en 1898) : MADAME BOVARY (1951), de Marcel Landowski (né en 1915) : LES ADIEUX, de Maurice Thiriet : LA LOCANDIERA, de Van-Parys : LA BELLE DE PARIS (1961), les premières, à ce théâtre, de THE RAKE'S PROGRESS (LE LIBERTIN) (1953) de Stravinski (né en 1882) et de L'EUGENE ONEGUINE (1955) de Tchaïkovsky (1840-1893), du CHATEAU DE BARBE-BLEUE (1960) de Bella Bartok (1881-1945), de VOL DE NUIT de Dallapiccola (né en 1904), de DOLORES d'André Jolivet (né en 1905) (2).

Au cours de l'année 1959, une *Commission d'études* s'est penchée sur le problème posé par l'exploitation des Théâtres nationaux lyriques et dramatiques. Elle avait conclu à une séparation des deux scènes lyriques et au maintien de la double salle (Richelieu-Luxembourg) de la Comédie-Française.

Le ministre des Affaires culturelles en a décidé autrement : une seule salle pour la Comédie-Française, fusion totale des deux salles lyriques.

Et voilà pourquoi notre Opéra-Comique, qui a vécu une si belle histoire, jalonnée par tant et tant de chefs-d'œuvre de tous genres, a provisoirement son avenir derrière lui.

ANDRE BOLL.

★ ————— ★

(1) N'est-il pas « piquant » de constater que les derniers mécènes du commencement de ce siècle ont été l'un et l'autre (Pivert et Coty) des parfumeurs ? Pour une fois, l'argent avait bonne odeur.

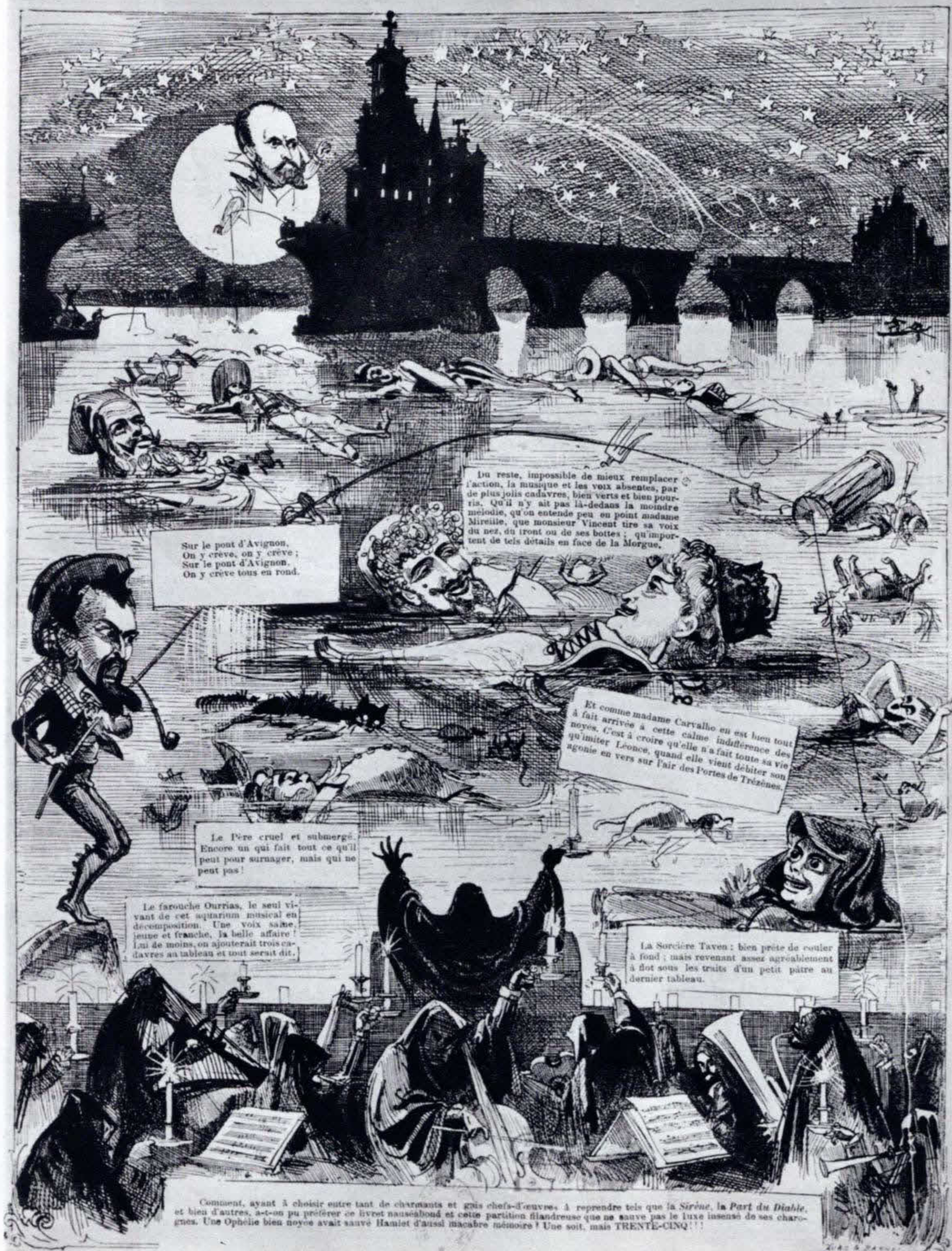
(2) Au cours des deux dernières années un réveil de la Salle Favart semblait s'esquisser... Les heureuses initiatives du dernier « lieutenant-directeur en titre » n'ayant pas eu l'heur de plaire à M. l'Administrateur en place, ce dernier lui a signifié son congé...

★ ————— ★

En pages : 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, les documents proviennent de la bibliothèque de l'Opéra.

La critique et ses embûches...

THÉÂTRE DE L'OPÉRA-COMIQUE. -- MIREILLE LES CHAROGNES





Albert CARRÉ (1852-1938), Directeur de l'Opéra-Comique de 1898 à 1913 puis de 1918 à 1925. Il imposa *Pelléas et Mélisande* et suggéra de confier le rôle principal à Mary Garden. Georges BIZET (1838-1875) - Claude DEBUSSY révolutionnaire, par Georges Villa après la création de *Pelléas et Mélisande* (coll. A. Boll).



Le genre opéra-comique, comme toute création artistique, a tendu depuis sa naissance, des pièges redoutables à la critique.

Aux yeux de journalistes aujourd'hui tombés dans l'oubli, *CARMEN* : comportait des longueurs et rebutait par son caractère diffus... De plus la mélodie était brumeuse. Le découpage ne se présentait pas d'une manière évidente. Quant aux chœurs ils se révélaient tourmentés et ambitieux.

François Oswald écrit dans « Le Gaulois » : M. Bizet appartient à l'école du civet sans lièvre. Henri Lavoix, dans « L'Illustration », constate : que la partition manque d'ordre, de plan, de clarté. Paul de Saint-Victor (« Le Moniteur ») remarque : que M. Bizet appartient à la secte nouvelle dont la doctrine consiste à vaporiser l'idée musicale au lieu de la resserrer dans des contours définis. Le motif est démodé, la mélodie surannée, le chant dominé par l'orchestre ne doit être que son écho affaibli.

Bizet connaît-il trop son métier ou pas assez ? Oscar Commettant (« Le Siècle ») affirme que : M. Bizet n'a plus rien à apprendre de ce qui s'enseigne, mais il a malheureusement à deviner tout ce qui ne s'enseigne pas... Et il lui faut apprendre bien des choses pour devenir un compositeur dramatique.

CARMEN. Scène finale. Gravure de Léon Sault dans la Comédie Illustrée. (Album Rose.) (Bibl. de l'Opéra.)



En 1902 la bataille de *PELLEAS ET MELISANDE* restera comme une sorte de bataille d'HERNANI.

Sur les marches du théâtre on distribuait une sorte de résumé de l'histoire qui ne visait qu'à rendre grotesques les agissements subconscients des héros du drame. On y relevait : Golaud, un vieux veuf égaré dans la forêt, rencontre une fillette non moins égarée... Mélisande s'ablutionne à une fontaine. Elle y perd son anneau de mariage... Mélisande file sa quenouille et le parfait amour avec Pelléas... Golaud surprend les amants : « Vous êtes des enfants », dit le bonhomme un peu nerveux tout de même... Golaud tire les vers du nez du petit Yniold qui vend la mèche... Golaud frappe son frère à mort... Mélisande est sur son lit, mourante. Elle est mère d'une petite fille. La coupable ne s'en doutait même pas, il faut qu'elle la voie pour le croire...

Louis de Foucauld écrit dans « Le Gaulois » : M. Debussy, par son désir malsain d'originalité représente la négation de tout. Un art nihiliste... Des effets de chatouillements morbides. On ne peut étancher la soif des âmes avec des breuvages pharmaceutiques douteux...

Musique vague, imprécise, sans couleur et sans forme, déclare Arthur Pougin. Eugène d'Harcourt, dans « Le Figaro », voit dans cette musique : Un mépris absolu de toutes les règles. On pourra maintenir, peut-être, dans les bibliothèques, à titre de curiosité, cette partition. Et de conclure : Lorsque M. Debussy comprendra qu'il doit renoncer à son système, peut-être nous donnera-t-il alors un chef-d'œuvre.

Camille Bellaigue, autorité de « La Revue des Deux Mondes », écrit : Le premier entre tous les compositeurs, Claude Debussy a tenu cette gageure — et il l'a gagnée — d'écrire une partition entière sans une phrase, sans une mesure de mélodie. Pas de leitmotiv, pour la bonne raison qu'il n'y a pas de motif du tout... Orchestre presque toujours sans charme pour l'oreille... Aucun n'est mieux qualifié que l'auteur de *PELLEAS* pour présider la décomposition de notre art... Art malsain, malfaisant... Cette musique contient des germes non pas de vie et de progrès, mais de décadence et de mort.

Compositeurs français contemporains joués à l'Opéra Comique

Milhaud



DARIUS MILHAUD

La Brebis égarée. Esther de Carpentras. Le Pauvre Matelot. Suite provençale.



JACQUES IBERT

Angélique. Le Roi d'Yvetot. Ballade de la Geôle de Reading.



FRANCIS POULENC

Les Mamelles de Tirésias. La Voix humaine. Aubade.

Francis Poulenc

Marcel Delannoy



MARCEL DELANNOY

Le Poirier de misère. Le Fou de la Dame. Ginevra. La Pantoufle de vair.



MAURICE RAVEL

L'Heure espagnole. L'Enfant et les Sortilèges. Ma mère l'Oye. La Valse.



MAURICE THIRIET

Le Bourgeois de Falaise. La Véridique Histoire du Docteur. La Locandiera. La Précaution inutile.

Maurice Thiriet

Henri Sauguet



HENRI SAUGUET

La Gageure imprévue.



ANDRÉ JOLIVET

Dolorès. Concerto piano. Marines. Concerto trompette.



MARCEL LANDOWSKI

Les Adieux.

Marcel Landowski

Maurice Ravel

Mille

Requiem

98

Donner acte

BIBL. DE
L'OPERA

17.494



Robe drap court
boutons soie plus
petits trois par trois
le boutonnage va
bien - l'épaule par
à redonner volume
au milieu - la
col velours du t
pas boutons, petit
franc au col & aux
manches,
bas trois & boutons
noirs à boutons.
Dans le chapeau
du ton du col, et
façon.

Quelques directeurs de l'Opéra Comique



ÉMILE PERRIN
de 1848 à 1857.

Avant la réunion des théâtres lyriques nationaux l'Opéra-Comique a connu depuis la fin du XVIII^e siècle une gestion comparable à celle de ses sœurs la Comédie Française et l'Opéra.

C'est à ces directeurs que l'on doit tant de créations qui, si elles ne furent pas toujours bien accueillies en leur temps, constituèrent néanmoins les plus brillants témoignages d'un art typiquement français.



LÉON CARVALHO
de 1876 à 1887.



ALBERT CARRÉ
de 1898 à 1914,
puis de 1918 à 1925.



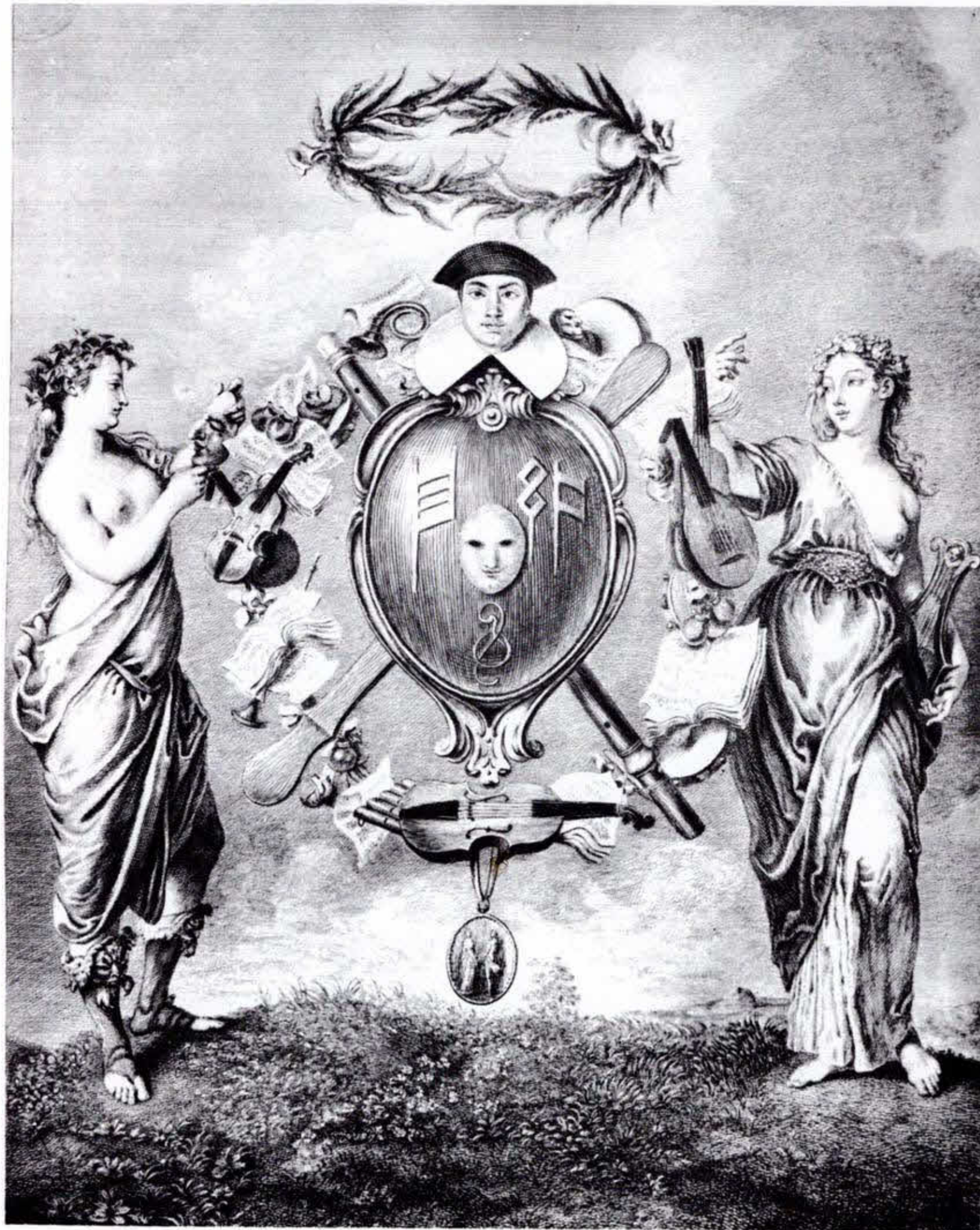
CAMILLE DU LOCLE
de 1874 à 1876.



DIGNIMONT. DÉCOR POUR L'ÉTOILE D'EMMANUEL
CHABRIER. REPRISE DU 10 AVRIL 1941.

SOUS L'ENSEIGNE DE FAVART

XAVIER DE COURVILLE



Alliance de la Musique et de la Comédie. Représentées sous la figure de leur Muse, avec leurs armes et attributs gravés d'après le tableau original peint par Watteau.



Ornements et frontispices tirés du théâtre de M. FAVART ou recueil des comédies, parodies et opéras comiques qu'il a donnés jusqu'à ce jour. A Paris chez Duchesne. Avec approbation et privilège du Roi en 1743.

MONSEIGNEUR, les Comédiens Italiens ont donné mercredi 19 pour la première fois le Procès ou la Plaideuse, comédie en trois actes, mêlée d'ariettes, musique de Duni, paroles de Favart. J'avais annoncé à V.E. que cette pièce ne réussirait point, je n'ai pas été démenti... Je te l'avais bien dit, je te l'avais bien dit, Georges Dandin, tu ne réussiras pas ! C'est ce que je ne cessais de me représenter. J'ai offert vingt-cinq louis à Duni pour ne pas risquer cette pièce ; il ne m'a pas voulu croire, il en avait meilleure opinion que moi. Le public nous a fait justice ; on nous a hués, vilipendés... ; en un mot, nous avons perdu notre procès... Je ne m'excuserai point sur la mauvaise saison, sur la concurrence... sur les chaleurs, les cabales et tous les autres incidents qui servent de faux-fuyants aux auteurs : je dirai tout simplement que l'auteur qui ne réussit point a toujours tort, et qu'il n'a pas d'autre ressource que de tâcher de faire mieux.

Il y a quatre ou cinq ans qu'il me tomba sous la main une comédie italienne du ^{xv}^e siècle, qui avait pour titre I vecchi innamorati. Pantalon devient amoureux de la maîtresse de son fils ; le docteur, frère de Pantalon, en est de même épris ; les deux vieillards s'adressent à la soubrette, qui les joue. Cette suivante rusée persuade au docteur de se déguiser en portefaix et à Pantalon de se mettre dans un coffre pour les introduire dans la maison, à l'insu l'un de l'autre, pendant l'absence de la mère. Sur cette intrigue qui m'a paru comique, j'ai bâti une espèce de farce, que je destinais aux forains ; mais Duni, pour qui je travaillais, s'était engagé avec la Comédie Italienne, j'ai été obligé de dénaturer cette folie pour l'accommoder à un théâtre plus noble. J'y ai fourré de la morale, et c'est ce qui m'a nui ; le ton noble à côté du bas comique a fait de mon ouvrage un habit d'Arlequin. Il a fallu supprimer pour la seconde représentation les maximes, les sentences... et le pathétique ; à la faveur de ces retranchements on nous a fait grâce...

(Extrait d'une lettre de Charles-Simon Favart au comte Durazzo, 29 mai 1762.)

Puis-je croire, Messieurs, que vous veuillez bien entendre encore ma voix dans votre maison ? Il est vrai que celle-ci porte mon nom. Mais il y a beau temps que je l'ai quittée pour l'autre monde ; beau temps aussi que j'y suis oublié, et que mon ombre, quand elle surgit la nuit entre les pupitres de la fosse réduite au silence, ne reconnaît guère le théâtre dont je fus l'animateur. Les œuvres qui s'y firent applaudir depuis bientôt deux cents ans méritaient si peu l'enseigne que j'avais adoptée ! Tout comme l'Opéra, son grand frère, l'Opéra-Comique s'était vite écarté de ses destinées premières. Voici qu'après avoir épuisé les succès d'un répertoire trop florissant, il se trouve dans une impasse aussi close qu'est obscure, près des lumières criantes de votre boulevard, la rue qu'on m'a fait l'honneur de ne pas débaptiser.

Affligés de voir déserté par les fidèles le temple où furent adorés beaucoup de faux dieux, vous demandez lumière au ciel et à l'enfer. Encore si l'Opéra-Comique avait, comme la Comédie-Française ou l'Académie Nationale de Musique, une bibliothèque, un musée, un foyer, dont la flamme vivante sache, au-dessus des infidélités, des intrigues ou des révolutions, perpétuer la tradition de l'art qu'il a mission de servir ! Non, son édifice, rebâti plus souvent qu'un autre, au caprice des incendies, n'a point d'archives ni de trésor. A peine cette pancarte, au coin du boulevard, où mon nom n'évoque pas plus l'auteur de *la Chercheuse d'Esprit* pour les fanatiques de *Werther* ou de *la Traviata* que le nom de Marivaux n'évoque l'auteur de *la Surprise de l'Amour* pour les foules qui, dans la rue voisine, se pressent aux portes d'un « ciné-Marivaux ». Loin de moi la vanité de prêter valeur de talisman aux syllabes de « Favart » ; mais, puisque la routine officielle m'a gardé, sur l'écriteau de la cité comme sur l'affiche du théâtre, une manière de présence, je rêve que mon nom veut encore dire quelque chose, et je crois que les mots d'opéra-comique peuvent encore désigner un art qui mérite de ne pas mourir.

Oh ! je ne prétends être ni le guérisseur de vos misères ni le législateur de votre Parnasse. Je n'eus sur la scène comme en la boutique paternelle d'autre vertu que d'être un honnête pâtissier ; il n'y a pas de recette pour faire de bons échaudés. Vous ne trouverez ni dans mes pièces un modèle, ni dans mes lettres un traité. Je ne sus répondre aux problèmes du métier qu'en rimant de jolis vers, aux trahisons du maréchal de Saxe qu'en peignant des éventails. Cependant, j'avais le sens du théâtre et précisément de ce théâtre qui vit de la chanson, qui se fait chanson sans cesser d'être théâtre, qui s'anime au rythme d'une musique et se transfigure par des sons. Je possédais, me disait-on, le secret de poser un couplet sur un vaudeville ou sur une ariette, de fondre le parler avec le chanter comme le sentiment avec l'esprit. N'en déplaise à votre siècle de progrès, où l'on se plaît à découvrir la lune, les problèmes de l'art lyrique n'ont pas tellement changé et l'avenir peut tirer profit des leçons du passé.

Opéra-comique, au fronton du théâtre de la Foire, cela voulait dire d'abord une œuvre légère, qui prend le contre-pied du grand opéra, se moque volontiers de ses feintes grandeurs et emprunte sa musique aux refrains populaires. « Divertir en effleurant les choses, plutôt que d'ennuyer en les épuisant » c'était la devise de Lesage et j'en ai fait volontiers la mienne. Parodie d'opéra, opéra sur le mode gai, plus simplement l'éclat de rire qui répond aux cadences de la prima donna, la farandole qui balaie les petites et les belles manières, la riposte d'une voix naturelle, instinctive, humaine, à un art savant, officiel et artificiel. De la guerre homérique soutenue plus de cent ans par les tréteaux forains contre les scènes privilégiées l'Opéra-Comique gardait un esprit de lutte qui le prédestinait à tous les renouveaux d'un théâtre musical vivant.

Plus heureuse encore fut cette dernière bataille qui l'opposait à ses concurrents italiens et dont le dénouement fut l'abandon de la Foire. Du jour où ses adversaires victorieux l'accueillirent en leur hôtel de Bourgogne, l'Opéra-Comique hérita, dans ce temple où végétait leur comédie, de tout le feu qu'y avait laissé la pure *commedia* et qui ne demandait qu'à rejaillir aux premières étincelles d'une jeune musique italienne. La guitare et les violons avaient depuis longtemps joué leur rôle au théâtre d'Arlequin ; le chant et la danse avaient secouru plus d'une fois, rue Mauconseil, les succès hésitants de l'esprit et du sentiment, et la *Serva Padrona* de Pergolèse n'avait-elle pas été créée sur cette scène même, six ans avant le triomphe des Bouffons à



l'Opéra et par le même Lelio qui jouait les amoureux de Marivaux ? Le voisinage des derniers comédiens italiens et de notre troupe chantante ne fut peut-être pas moins providentiel que n'avait été pour Molière celui de Scaramouche. Et la fusion des deux compagnies rivales allait, dans le fond, consacrer une fusion bien autrement féconde : celle du vaudeville parisien et de l'intermède bergamasque, d'où devait naître le véritable opéra-comique.

Miraculeuse rencontre de l'esprit français et du feu italien, dont je fus l'artisan ; c'est mon plus beau titre de gloire. J'avais eu le mérite, ma trop charmante épouse à nos côtés, je ne puis l'oublier, de nourrir le théâtre musical naissant de la sève tonique de nos vieilles chansons. Convaincu malgré moi par l'exemple des Bouffons italiens, j'ai eu cet autre mérite de savoir greffer des paroles françaises sur l'étonnante musique qui venait de franchir les Alpes et puis de dicter à des musiciens français des ariettes qui ne fussent pas moins efficaces. D'étape en étape, la comédie musicale de France avait trouvé sa formule, que marquait, entre quelques autres grâces nationales, un adroit enchaînement de la parole et du chant, cette alternance qui assure l'équilibre du théâtre et de la musique, les mettant au service l'un de l'autre sans leur permettre de se nuire. Est-ce une illusion de ma vie éphémère ? L'art dont j'étais le fondateur produisit avant ma mort ses plus purs joyaux, vivant aussitôt né son âge d'or.

Art fragile et périlleux, j'en conviens. Oh ! la griserie de la ritournelle qui d'une réplique parlée déclenche l'ariette pour enrichir de vers en vers et de mesure en mesure l'expression musicalisée du sentiment jusqu'à l'épanouissement qui force les bravos ! Oh ! l'angoisse du retour au dialogue, forcément incolore auprès des timbres qui viennent de s'éteindre, et sonnant faux sur des lèvres de chanteurs... Mais la musique se rallumera, et si prometteur est l'espoir de son réveil qu'il fait accepter la grisaille des répliques qui ménagent une nouvelle flambée de sons...

Au reste, les faiblesses de cette alternance de langage dont notre opéra-comique s'était fait une loi, moins graves, somme toute, que celles d'un récitatif d'opéra, ne furent pas la cause de sa prompte déchéance. Le mal venait d'ailleurs, et d'abord de cette peste que fut, en la seconde moitié de notre siècle, le goût des larmes. Pouvais-je échapper moi-même à la contagion ? Pour mieux défendre mes mérites oubliés, il me faut reconnaître mes fautes. La franche verdeur de mes refrains villageois était en mes bergeries contrebalancée par de tendres couplets dont la grâce un peu mièvre s'accommodait trop bien de la sensiblerie à la mode. N'ayant pas moins de cœur et de vertu que d'esprit, je ne refusai ni de pleurer ni de moraliser.

Il m'arriva de sentir le danger : en corsant de morale et de pathétique une farce de bonne veine italienne où Duni réclamait du sentiment, j'avais prédit l'échec de mon ouvrage dénaturé. L'ami Sedaine, moins scrupuleux à glisser sur la pente, eut vite fait de cueillir les lauriers auxquels mes naïves comédies n'avaient plus droit. Il entraîna, de Monsigny à Grétry, les meilleurs musiciens de France vers un drame ridicule. Notre opéra-comique, en dépit de son nom, était dès lors condamné à n'être plus que ce qu'il est devenu, un opéra de seconde classe.



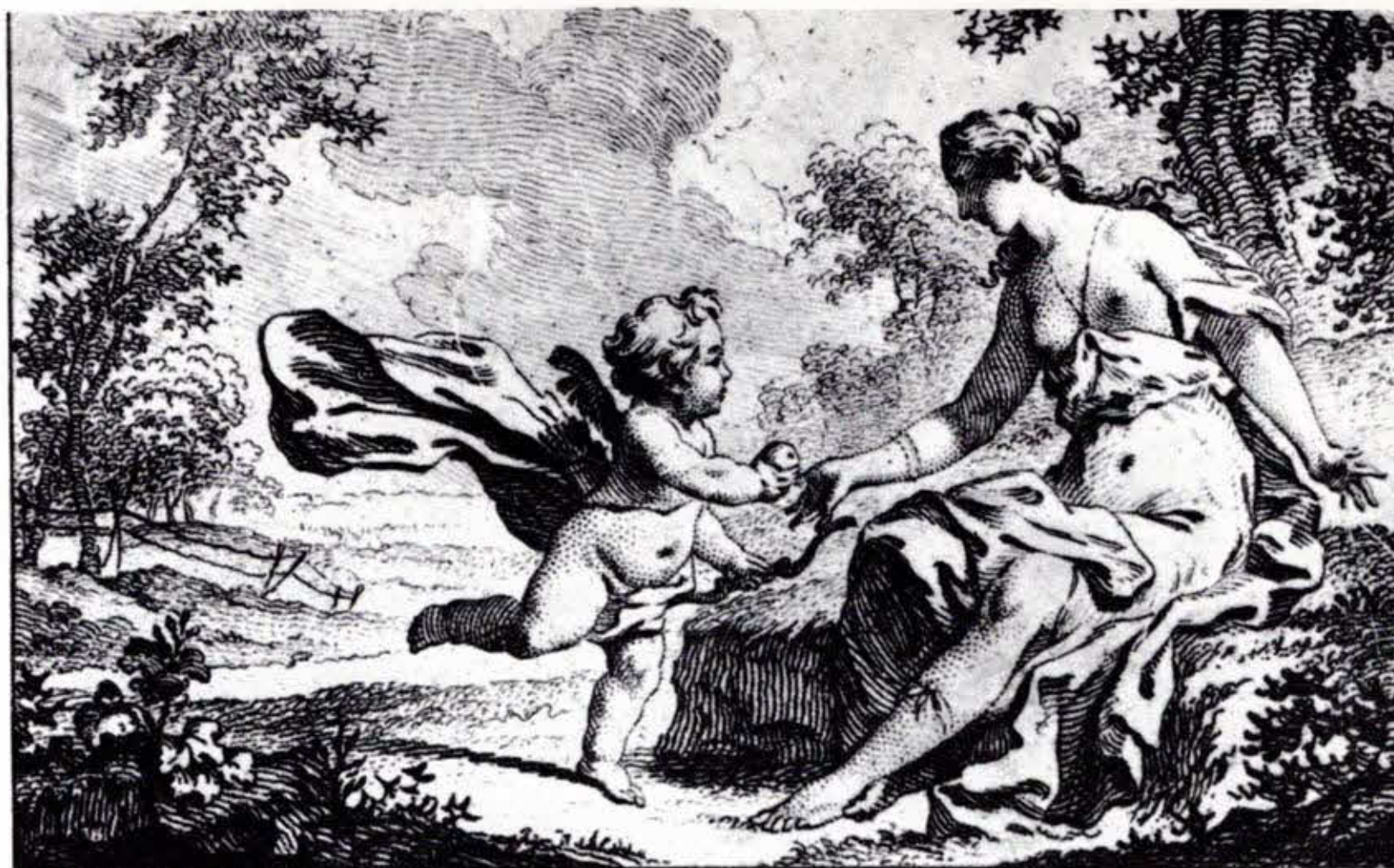
Grâce au ciel, il y eut, entre *le Déserteur* et *la Tosca*, quelques réactions salutaires. Ni Boieldieu ni Dalayrac n'auraient été dépayés sur mes tréteaux. Moins encore ce diable d'Offenbach, qui, en ouvrant aux Champs-Élysées son premier théâtre des Bouffes, ne rêvait que de « ressusciter le genre primitif et vrai », de « creuser le filon inépuisable de la vieille gaieté française », de rompre enfin avec les compositeurs acharnés à offrir sous mon enseigne « de petits grands opéras ». Il disait que « l'opéra-comique n'était plus à l'Opéra-Comique ». Moi qui, depuis tant d'années, le constate aussi, j'ai quelque honte à n'avoir pas comme lui réagi dès le premier jour à cette déviation du genre que j'avais créé, et je me répète les propos de Molière : *Georges Dandin, Georges Dandin, vous avez fait une sottise la plus grande du monde. Ma maison m'est effroyable maintenant et je n'y entre point sans y trouver quelque chagrin.*

Si faible que soit ma faute en cette affaire, elle me ferait un devoir de vous secourir. En tirant de la poussière *Annette et Lubin* ? *Isabelle et Gertrude* ? Non, je sais le prix de mes ouvrages et qu'ils sont d'un autre temps. Laissez-moi du moins préciser dans le genre que j'ai vu naître, à la lumière de la tradition et à l'école de l'histoire, quelques traits sans lesquels il n'est plus lui-même, quelques valeurs qui ne se peuvent retrouver ailleurs que chez lui, quelques principes hors desquels vos murs pourraient sans inconvénient s'effondrer.

Etant poète et non musicien, et plus homme de théâtre encore que poète, je vous dis : théâtre d'abord. Je parlerais de même à l'Opéra si j'osais m'égarer en ce domaine que redoutent mes talents frivoles : le théâtre n'est pas un concert. Et dès qu'un rideau se lève ou, pour être à votre page, dès que le feu de vos projecteurs s'allume, une action doit naître, exprimée ou non par un texte, mais que le musicien doit servir avant de penser à faire valoir sa musique. Quels que soient le génie du compositeur, l'orgueil du chef d'orchestre, la suprématie finale de la partition, c'est l'intérêt dramatique qui appelle, qui tient le public. Si souvent compromis par la sottise de ses livrets, le théâtre lyrique ne peut revivre par le seul prestige de la musique, mais par l'attrait d'une action propre à recevoir son âme de la musique.

A plus forte raison ce théâtre lyrique qui affirme en son nom même la comédie, et que son caractère, ses dimensions, son climat peuvent et doivent préserver des subterfuges de la grandiloquence orchestrale et des fatras du grand spectacle. S'il est dans vos coulisses désuètes un écho du passé qui garde valeur féconde, c'est celui de la flamme italienne qui, entre les jeux d'Arlequin et ceux de Pergolèse, peut animer sous tant de formes encore un théâtre musical vivant. Dansée, mimée, chantée, place toujours à la *commedia* !

Tendez aussi l'oreille à l'écho de notre vieille Foire. Quoi ? le jongleur auprès de la virtuose ? Remplacer le répertoire par le music-hall ? Ma foi, je n'interdirais pas mes tréteaux rajeunis aux facéties d'un clown musical ni aux fantaisies d'un ballet acrobatique. Mais c'est d'un autre écho que je veux parler, simplement de cet air de liberté, favorable à l'invention et à l'élan d'un directeur animateur et qui devrait être le privilège de ce théâtre, si longtemps



défenseur des « théâtres libres » contre les théâtres « privilégiés ». Je veux bien que le patronage de l'Etat offre au « théâtre national » de l'Opéra-Comique autant de moyens que de charges et que la réunion des deux scènes lyriques promette au directeur de la « salle Favart » plus de facilités que de chaînes. Je ne serais content que si ce jumelage, loin de faire de mon théâtre ce qu'il ne fut que trop depuis ma mort, le petit frère de l'Opéra, l'oppose au contraire systématiquement, en son style et en son esprit, à l'Académie Nationale de Musique et de Danse. Souvenez-vous de nos parodies et, si vous laissez aux Montmartrois le soin de ressusciter ce genre, dont quelques productions d'aujourd'hui mériteraient de subir le fouet, retrouvez du moins en vos réalisations le sourire qui en faisait le prix.

Car l'opéra-comique se doit de sourire. De rire aussi bien sûr ! Que l'opéra bouffe soit à l'honneur ! Le rire est moins fragile que les larmes et la chanson gaie se fane moins vite que la romance. Gardez-vous seulement de l'outrance et de la prétention. J'eus souvent le tort d'être un poète charmant et je vous laisse condamner en mon œuvre des grâces trop fleuries. Mais je n'eus jamais le tort de me prendre au sérieux et l'on pourrait encore sur ce point se guider sur mon exemple. Qu'une aimable simplicité reste la marque de la maison ! Fier de ses victoires, l'Opéra peut se rengorger en sa grandeur, amplifier ses voix, alourdir ses machines, aviver ses dorures. Trouvez ailleurs votre richesse et, sans vouloir en imposer, pensez d'abord à divertir.

Vivacité, légèreté, rapidité ! Comme il avait raison, le père Offenbach, qui, en substituant ses « Bouffes » à l'Opéra-Comique infidèle, n'avait « d'autre ambition que de faire court » ! Votre siècle, qui se grise de vitesse, ne peut se plaire aux redites des grands airs d'autrefois, ni aux lenteurs d'un récitatif qui entortille de notes une explication plus claire sans leur secours ! Il est vrai qu'il accepte le roman-fleuve et qu'il se pâme au verbiage du dramaturge d'avant-garde ; c'est assez pour qu'un musicien de classe se croie encore tenu d'étaler son génie en trois heures d'opéra. Laissez du moins au palais Garnier le soin d'ennuyer le monde en proportion de son édifice. Et enchaînez plutôt chez vous dix opéras-minutes, dont la variété décuplera le prix.

— Belles paroles ! me direz-vous, mais qui n'entrent pas dans le concret des choses : l'affiche est là, qu'il faut remplir ; le public est loin, qu'il faut ramener. Que lui offrirons-nous quand l'Opéra vient de nous prendre les seuls ouvrages qui assuraient une recette ?

Je comprends que vous regrettiez *Carmen* ! Mais quand les rénovateurs de notre théâtre lyrique choisissent et magnifient pour le ranimer le plus parfait exemple du mélodrame qui l'a conduit à sa perte, je vous trouve bien fous de réclamer votre *Tosca*. Laissez-la partir avec tous les Puccini qu'il leur plaira de vous prendre. Votre caisse voit encore en de telles œuvres une planche de salut ? Quelle illusion ! Eloigné par la télévision s'il ne l'a été déjà par le cinéma, le public attiré du « répertoire » a déserté votre maison. Vous ne garnirez vos banquettes que d'un public nouveau.



Ne croyez pas que je parle en poète ; je n'étais pas moins bon administrateur que je n'étais bon librettiste. Je ne fais point fi de la pièce à succès et ne rejette pas tout votre répertoire. Plus d'une œuvre y mérite le coup de plumeau dont vous avez raison de vous faire un devoir. Mais, primo, puisque votre confrère l'Opéra, docile au vent du jour comme à la dorure de ses plafonds, se dépense à rajeunir par le faste, sachez, en la « salle Favart », sans vous condamner à la pauvreté, trouver dans le rythme et dans le goût le secret de vos renouvellements. Secondo, choisissez avec prudence les « ouvrages-recettes » qui méritent de tels soins. Ils sont rares en vérité, ceux qui ne contredisent point, de toute leur facture, les lois du genre auquel il vous faudrait revenir.

Et vous aurez, je crois, plus de chance à chercher plus loin. Encore une fois, ce n'est pas ma marchandise que je viens vous offrir. Le trésor de l'opéra-comique naissant manque de poids auprès de la pacotille. Ne le rebutez point ; mais sur les quinze années que dura son essor, n'espérez pas trouver vingt chefs-d'œuvre qui méritent de renaître. Cependant, au-delà de Philidor et de Monsigny, de Boieldieu et de Dalayrac, de Pergolèse et de Cimarosa, il y a Mozart ; Mozart qui fit ses premiers pas à mon école et que mes *Amours de Bastien et Bastienne* devaient conduire aux *Noces de Figaro*. Oui, c'est ici que vous avez le droit de vous plaindre : Mozart ne devait pas quitter votre maison. Mais, sans attendre le retour de *Don Juan* et de *la Flûte enchantée*, n'avez-vous pas dans toute son œuvre l'embarras du choix ?

Et, face au divin Mozart, que règne chez vous l'infernal Offenbach ! L'opérette est votre bien propre ; la bonne opérette, celle qui n'a pris ce nom-là que parce qu'on vous avait pris le vôtre. N'écoutez pas les puritains qui vous accuseront de vous dégrader ; la musique chez vous a le devoir de rire. Ni ce sympathique mais hérétique administrateur général, qui prétend vous refuser *la Belle Hélène* parce qu'il ne peut lui offrir la dot qu'il réserve aux créations de l'Opéra. N'en déplaise à mon ami Barrault, Scapin préfère les tréteaux de la Foire aux cent marches dont Christian Bérard embellit ses *Fourberies*. Et, le même Barrault l'a prouvé, une *Vie Parisienne* est assez riche de musique et de théâtre pour se passer des cinquante millions de l'Opéra.

Craignez-vous encore le vide de votre répertoire, privé du « répertoire » ? Je n'ai pas épuisé les ressources de notre bibliothèque imaginaire, un peu de curiosité vous permettra de les trouver. Et puis, à travers les dernières années prospères du mauvais opéra-comique, n'y a-t-il pas eu toute une suite de musiciens clairvoyants, qui maintenaient la ligne d'une tradition perdue ? Un Chabrier, un Ravel... Ravel, ce nom-là peut bien vous faire sursauter encore. Où *l'Heure espagnole* est-elle allée s'égarer ? Ravel aussi doit rejoindre sous votre toit Jacques Ibert, Sauguet, Delannoy, Jean Wiener ou Jean Françaix et montrer le chemin aux musiciens d'aujourd'hui auxquels votre porte doit rester ouverte.

Car ces traditions mêmes dont je vous ai rappelé le souvenir imposent à votre scène de précéder dans le champ des créations le trop vaste plateau que n'osent affronter les jeunes



LA CHERCHEUSE D'ES-
PRIT. Opéra-Comique par
M. FAVART : repré-
senté pour la première fois
sur le Théâtre de la Foire
Saint-Germain, le 20 fé-
vrier 1741. Gravure de
Eisen.

compositeurs. Œuvres nouvelles : terrain plus périlleux qu'un autre, qui vous ralliera quelques mélomanes, mais qui risque de vous écarter encore de votre voie si vous vous laissez mener au caprice du musicien. Ne pourriez-vous instituer d'abord un concours de livrets, prévenir les égarements des serviteurs d'Euterpe par une sage compétition des serviteurs d'Apollon ?

Mais le scénariste montre ici le bout de l'oreille. Et je crains que de telles suggestions n'outrepassent les pauvres remarques d'un directeur d'outre-tombe. À qui travaille les regrets sont vains et les conseils superflus. Au reste, ne m'a-t-on pas devancé sur le bon chemin ? Tandis que Maurice Jarre réinvente la comédie musicale sous le chapiteau du T.N.P., Maurice Thiriet se grise chez vous au rythme de Goldoni et les cloches refondues de Jeannette sonnent un carillon tout nouveau. Travaillez, Messieurs, et soyez assurés que je fais mille vœux pour votre Opéra-Comique et que je reste, de son public de demain comme de celui d'autrefois, le très humble et très dévoué serviteur,

Charles-Simon FAVART
P.C.C.
XAVIER DE COURVILLE



PRESTIGIEUX
THÉÂTRES DE FRANCE

LA
COMÉDIE FRANÇAISE

L'OPÉRA DE PARIS

L'OPÉRA COMIQUE

Chez OLIVIER PERRIN
198, boulevard Saint-Germain, PARIS VII^e.

*
L'ENCYCLOPÉDIE DU THÉÂTRE CONTEMPORAIN :

TOME I^{er} — 1850-1914. Préface de Léon Moussinac.

DU BOULEVARD DU CRIME AUX BALLETS
RUSSES

TOME II — 1917-1950. Préface de Jean-Louis Barrault.

DE « PHI-PHI » à « LA FOLLE DE
CHAILLOT »

Tome I^{er} : N.F. 69.

Tome II : N.F. 75.

*
LA FORMATION DE L'ACTEUR, par
Constantin STANISLAVSKI.

Introduction de JEAN VILAR, traduit de
l'anglais par E. JANVIER.

Les Revues :

LE THÉÂTRE DANS LE MONDE, publié
par l'Institut International du Théâtre.
OPÉRA, BALLET, MUSIC-HALL
SPECTACLES.