

La partition dans son contexte

Gérard Condé

« Charles Lecocq est un plus grand musicien qu'on ne le croit d'ordinaire et qu'il ne croyait lui-même » rappelait Paul Landormy en réponse ou non au despotisme du génie d'Offenbach dans le domaine de l'opérette. Sans y regarder de trop près, on pourrait dire qu'Offenbach met la musique au service du théâtre : primaire, banale s'il le faut, sa principale élégance est de cacher sa sûreté d'écriture derrière un apparent mal fichu. C'est presque l'inverse chez Lecocq où les situations, les détours dramatiques, les suspensions ou les retournements suscitent des musiques appropriées dont la grâce, la force canaille, la fausse naïveté offrent un régal sans remords.

Comme le théâtre de la foire Saint-Germain un siècle plus tôt, l'opérette est née dans les années 1850 en réponse aux privilèges de l'Opéra et de l'Opéra-Comique interdisant à tout spectacle chanté d'employer plus de deux protagonistes. Père fondateur, Hervé se distinguera des aimables opéras de salon, alors en vogue, pour lancer un genre lyrique nouveau : le pathétique des situations appelait la vocalité, comme dans la tragédie lyrique (avec ses scènes de démente et ses imbroglis de convention), à cela près que le pathétique devenait risible. *Les Folies dramatiques*, *La Fine Fleur de l'Andalousie*, *Agamemnon ou le Chameau à deux bosses...* Musicien plus complet qu'Hervé, plus habile à mener sa carrière, Offenbach suivra (*Les Deux Aveugles*, *Ba-Ta-Clan* etc.) puis l'emportera avec *Orphée aux enfers* (1858) et une série d'ouvrages d'envergure sur des livrets de Meilhac et Halévy.

Pendant ce temps, Charles Lecocq, pourtant vainqueur (*ex æquo* avec Bizet) du concours d'opéra-bouffe organisé par Offenbach en 1856, s'activait sans percer, trop solidement formé au Conservatoire pour marier banalité et efficacité. À 36 ans, sa carrière commençait à prendre tournure avec une chinoiserie (*Fleur de thé*, 1868) quand la défaite de 1870 et ses prolongements – siège, guerre civile, dette nationale – suspendirent toute activité artistique à Paris. Cherchant juste à survivre, Lecocq sollicita Eugène Humbert, directeur des Fantaisies-Parisiennes de Bruxelles, lequel avait repris *Fleur de thé*. Il en résulta la commande des *Cent Vierges* qui, applaudies à Bruxelles le 13 mars 1872, parurent dès le 16 mai sur la scène des Variétés à Paris. Mais le public français, dont deux années dramatiques avaient sapé l'insouciance, se montra plus sensible à ce que cette pure bouffonnerie, prise au sérieux, pouvait avoir de scabreux : deux femmes du monde embarquées par erreur avec les vierges destinées aux colons de l'Île Verte, y sont rejointes par leurs époux qui, travestis par commodité, se verront attribués... au Gouverneur et à son Secrétaire.



LA POISSARDE DU DIRECTOIRE

Aussi, quand Humbert accepta la proposition d'une nouvelle création dans son théâtre bruxellois destinée, plus clairement cette fois, à conquérir Paris dans un second temps, il fit entendre raison aux librettistes qui s'étaient fourvoyés dans une parodie de *Roméo et Juliette* :

Surtout, que votre pièce sorte des grivoiseries à la mode, qu'elle soit populaire et renferme des rondes et des chansons ! Après les graves événements par lesquelles la France vient de passer, on éprouve le besoin de chanter pour les oublier. [...] Que penseriez-vous d'une pièce se passant sous le Directoire ? Toutes celles qui ont été faites ont été de grands succès. Mais jamais cette époque n'a été traitée en opéra bouffe, et pourtant que de choses à faire au point de vue de la mise en scène ! En mettant dans votre

pièce une des femmes à la mode de cette époque, nous pourrions, grâce à son entourage, faire revivre les modes de cette époque si curieuse à étudier pour la génération actuelle.

Début juillet 1872, la pièce étant écrite, Clairville, l'aîné des trois librettistes (voire l'unique auteur), en donna lecture à Humbert, qui s'en souviendra :

Il joue chaque rôle et chante, sur le pont-neuf qui lui a servi à le fabriquer, tous les airs de la pièce et cela avec une voix de fausset éraillé qui rappelle à s'y méprendre celle des chanteurs ordinaires de la Chapelle Sixtine.

Personnage de fiction, Madame Angot est le type de la parvenue, désaxée entre sa fortune subite et ses manières de mauvais ton. Ses aventures ont fait la fortune d'un grand nombre de pièces entre 1795 et 1803 : *La Mort de Madame Angot*, *Madame Angot dans son ballon*, *Les Amours de Madame Angot*, *Le Repentir de Madame Angot*, *Le Mariage de Manon ou la Suite de « Madame Angot »*, *Madame Angot au Sérail de Constantinople*, *Madame Angot dans son grenier*, *Madame Angot au Malabar...* Fort de ces renseignements, le mélomane du XXI^e siècle doit se demander en quoi la fille peut encore dépasser sa mère.



LES DESSOUS DU DESSUS

L'ouverture plus économe que les pots-pourris ordinaires – les refrains mémorables (« De la mère Angot c'est la fille », « Barras est roi », « Pas bégueule, Forte en gueule ») en sont exclus et le trivial « Ah ! c'est donc toi, Madam' Barras » sautille gracieusement – ne laisse rien présager de bien extravagant. Le chœur d'entrée non plus : le rideau s'est ouvert sur la préparation d'un mariage, dans la pure tradition de l'opéra-comique, mariage retardé ou compromis, et célébré pour finir... Mais cette fois

l'empêchement relève de l'absurde : Clairette, fille probable du Grand Turc, a été déclarée par les gens de la halle, qui l'ont recueillie, comme la fille du père Angot mort trois ans avant sa naissance. Quant à sa mère, il n'en reste qu'une légende qu'il faut chanter, toujours selon l'intangible loi de l'opéra-comique, légende invraisemblable, débitée sur le ton des lieux par la poissarde en chef nommée... Amaranthe. Naturalisme à la Zola (qui va publier *Le Ventre de Paris*) ou dérision ? Un peu des deux.

Quelques interventions du futur époux tout marri suffisent à le désigner comme probable dindon de la farce. Exit le ténor de grâce, le baryton (écrit si haut qu'un ténor central semble tout aussi approprié) paraît qui, comme il adviendra à l'opéra, prend sa place, troquant sa naïveté galante contre une ostensible virilité. L'amant de la mariée peste contre ces noces mais, ayant reçu (à l'image du Raoul des *Huguenots*) l'invitation d'une belle inconnue, il exprimera son dépit (« Certainement j'aimais Clairette ») sur un ton alerte, mêlant cynisme, tendresse et désinvolture, qui n'est plus celui de l'opéra-comique ni de l'opérette boulevardière ; on commence à entrevoir, sous la bouffonnerie, ce jeu subtil avec les conventions théâtrales et lyriques qui fait la saveur de l'ouvrage. Au machisme candide des couplets de Pomponnet, dégustant d'avance sa nuit de noces, répondra la fausse ingénuité de ceux de Clairette. Et ainsi de suite, jusqu'au dénouement aussi incertain que le commencement : Pitou sera-t-il l'amant de Lange ? Redevendra-t-il celui de Clairette ? Seule évidence : l'infortune de Pomponnet. Quant à la fille Angot, elle promet autant d'aventures que sa mère, mais d'un autre ordre : celles de Madame Arthur célébrées par Yvette Guilbert...

Pastiche, par décalage, de l'opéra-comique, mais aussi du Grand Opéra historique français avec son *final intermédiaire* qui relance le drame qu'on croyait évité (le « Je me vengerai » de Lange qui brouille les pistes puisque c'est Clairette qui va se venger !), sa préoccupation du paraître poussée jusqu'à l'absurde (les conspirateurs se reconnaissent à l'uniformité du costume), son intrigue intime mêlée aux événements politiques extérieurs, où se côtoient personnages fictifs et figures historiques gauchies. Certes le chansonnier royaliste Ange Pitou, régulièrement arrêté, était toujours

relâché, mais il ne partagea que la rime de son prénom avec le nom d'une actrice qui, brillant parmi les Merveilleuses des salons de Barras, ne fut pas pour autant sa favorite. Rien n'atteste que le peintre à la mode et beau danseur Trénitz ait « conspi-é »... Quant à Larivaudière, il incarne les trois « hommes de sommes » qui pourvoyaient aux dépenses de la belle.



RIEN QUI PÈSE OU QUI POSE

Quelques mois suffirent à Lecocq pour pétrir, sertir et polir les dix-sept numéros sans failles ni longueurs de cette opérette, intitulée à bon droit opéra-comique, dont Henri Lavoix louera (dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* du 23 février 1873), les dimensions imposantes, « la sureté de touche et la clarté » des finales. « La phrase de M. Lecocq, poursuit-il, est fine, leste et vive; elle suit exactement les paroles, ne se perd [pas] dans les détails. Il trouve la note juste sans chercher inutilement l'éclat ou l'effet de sonorité et de rythme ». Puis, avant de conclure que « sa musique est gaie sans être bouffonne; [qu']on y trouve de la distinction et du sentiment quand il en faut », il en offre deux exemples. Au premier acte « dans le joli duo en *sol*, une petite phrase en *si bémol*: “Madame Angot n’aurait pas trouvé ça”, reprise à propos, jette la note spirituelle de la façon la plus charmante [...]. Le chœur des conspirateurs (en *ut*) se développe sur un mouvement de marche *piano*, puis, tout à coup, par une ingénieuse modulation en *la*, se relève de la façon la plus inattendue et la plus originale. »



LES FEUX DE LA RAMPE

L'accueil triomphal à Bruxelles (le 4 décembre 1872) se renouvela à Paris le 21 février 1873, première des 411 représentations consécutives aux Folies-Dramatiques, rue de Bondy. Un incident aurait pu être fatal :

doutant d'un succès, le directeur y était allé à l'économie, ornant le salon de M^{lle} Lange avec de superbes tentures... en papier qu'une applique enflamma. Impavide, le pompier de service, armé d'un sceau et d'une éponge, en eut raison : arrachant le rideau, il l'éteignit sous ses pieds et son bref « Et voilà ! » donna le départ de la Valse.

À la différence de ses confrères, Lavoix taira l'accident et mettra l'accent sur « les mérites de la pièce d'avoir donné aux décorateurs un cadre dans lequel ils puissent produire d'aussi charmants effets sans la moindre excentricité de costume et en restant fidèles à la tradition de l'histoire. L'orchestre aussi mérite tous nos éloges, il a de l'ensemble, de la couleur, de l'entrain. Les premiers violons surtout sont excellents et M. Thibaud conduit avec talent sa petite phalange d'artistes. » Dans *Le Ménestrel* du 23 février, Moréno releva :

[...] un parfum réactionnaire qui a tout à fait réjoui le public aristocratique de cette première représentation. Les couplets « c'n'était pas la peine » ont été accueillis par des applaudissements frénétiques, puis bissés, cela va sans dire, malgré quelques protestations des galeries hautes. [...] L'interprétation est défectueuse du côté des hommes [...]. La belle M^{lle} Desclauzas [M^{lle} Lange] apporte sa distinction et son joli talent de chanteuse au service d'un rôle d'ailleurs très favorable ; quant à la petite M^{lle} Paola Marié [Clairette], elle est vraiment adorable de vivacité, de pétulance et de bonne gaieté ; il faut la voir se dresser sur ses ergots quand elle crible M^{lle} Lange de sarcasmes empruntés au langage des halles ! Mise en scène brillante, costumes chatoyants, excentriques, personnel nombreux, illuminations *a giorno*, etc.

Parmi les artistes des deux distributions, seule Paola Marié (1848-1920) a laissé un nom et des traces notables. Fille du ténor Marié de l'Isle, sœur cadette de Célestine Galli-Marié (la première Carmen), elle avait été remarquée par Hervé et fut, en *Méphisto*, la vedette de la reprise du *Petit Faust* puis s'illustra dans *L'Étoile* (Lazuli) de Chabrier, la reprise des *Brigands* d'Offenbach dont elle créa *La Boulangère a des écus* et *Maître Péronilla*, ce qui donne au moins une idée de sa personnalité.

Dans *Le Figaro* du 23 février, Bénédicte se montre à la fois séduit par le réalisme cru, et soucieux de préserver sa respectabilité :

Je trouve que M^{lle} Angot, en perdant un peu de l'accent maternel, gagnerait en grâce à ne point parler aussi crûment la langue de Vadé et à ne pas porter aussi souvent la main à son chignon et à son bonnet. [Mais] nous sommes aux Folies-Dramatiques où le réalisme du duo poissard, bien loin de provoquer des nausées, a soulevé au contraire des bravos frénétiques et provoqué un *bis* formidable. [...] Le tableau très pittoresque et très plaisant de la société révolutionnaire et d'un bal sous le Directoire a beaucoup réussi ; mais le grand succès ce pourrait bien être le duo *de geste* chanté au troisième acte par Clairette et sa commère Mademoiselle Lange. [...] La musique de M. Charles Lecocq [offre] une succession de motifs chantants, vifs, rapides, heureusement venus, facilement écrits, et dont l'effet est certain sur l'oreille paresseuse d'un auditoire français. Ce public, trop spirituel pour être sensible, demande à la musique du plaisir sans peine, les caresses de la courtisane et non l'amour de la vierge.

C'est juger bien superficiellement les qualités scéniques d'une partition qui avance sans se complaire dans le ressassement ostensible de ses abondantes trouvailles.



LA QUESTION MONARCHIQUE

Nonobstant la vocation apolitique du *Figaro*, Bénédicte, assimilant « le suffrage, spontané, chaleureux, unanime » du public au suffrage universel, se plaît à souligner que « dans un théâtre populaire s'il en fût, le public a tranché dans le sens le plus monarchique la question à vider un jour entre la Royauté et la République ».

Le remplacement des couplets n° 11 entre Lange et Pitou (« La République a maint défaut ») par le duettino n° 11^{bis} (« Voyons, Monsieur,

raisonnons politique ») s'explique sans doute par la situation politique de la France où l'avènement d'une nouvelle république, après l'échec de la seconde, devait affronter la critique des tenants d'un retour à la monarchie. En revanche, l'adoption définitive du n^o 11^{bis} est suffisamment justifiée par sa supériorité musicale.

Enfin Reyer, dans les *Débats* du 28 février, ne cache pas qu'il préférerait rendre compte des chefs-d'œuvre plus édifiants. Il reconnaît néanmoins :

Les couplets de Pomponnet sur le bouquet de fleurs d'oranger qui orne le corsage de sa fiancée contiennent le trait le moins émoussé, l'allusion la plus transparente à certaines choses [violence et volupté de la défloration] dont les fidèles de nos petits théâtres de genre ont d'ailleurs, depuis longtemps, perdu l'habitude de s'émouvoir.

La volte-face néo-rossinienne de la strette (« Ah ! d'avance quand j'y pense quel effet cela me fait ») dévoile une lubricité sénile. En signalant à l'attention « la romance de Clairette, accompagné par le cor » comme l'une « des inspirations tout à fait personnelles à M. Lecocq », Reyer ignore-t-il l'ironie du choix d'un instrument (traditionnel symbole du cocufiage) pour suggérer l'hypocrisie d'une ingénue qui, se disant prête à obéir aux lois du mariage, compte bien conserver l'amant qu'elle embrassera à la scène suivante au risque de froisser sa toilette ?

Après « la légende de la mère Angot, composée dans la forme de la chanson populaire » (« M^{lle} Toudouze l'a dite avec une crânerie qui lui a valu les honneurs du bis » selon Lavoix), Reyer se plaît à reconnaître « de jolis détails, de la verve, de l'entrain et une certaine habileté de facture dans le duo bouffe que chantent Larivaudière et Ange Pitou ». Il ne sait pas que la première partie de ce duo existe dans une forme considérablement modifiée, qui semble avoir coûté quelques recherches à son auteur. Reyer poursuit :

Citons, dans l'acte suivant, le chœur des Merveilleuses, les couplets de M^{lle} Lange – « Les soldats d'Augereau sont des hommes » –, la romance de Pomponnet, bien accompagnée [« Elle est tellement innocente »], un charmant duo entre M^{lle} Lange et M^{lle} Angot, heureux mélange de souvenirs de jeunesse et de vives apostrophes empruntées au catéchisme poissard, et la valse finale.

Curieusement, Reyer ne mentionne pas le chœur des conspirateurs qui a pourtant été bissé – un de ces chœurs masculins d'une légèreté propre à Lecocq – et dont l'effet tient à la relation particulière entre les paroles et la musique. Ici c'est la bénignité du ton qui trahit la couardise des conspirateurs; dans la romance pure de Pomponnet, c'est sa propre niaiserie qu'il dévoile, très joliment, il faut le souligner, car Lecocq ne charge pas; de même qu'en adoptant un style militaire qui semble évoquer la vaillance des soldats, M^{lle} Lange célèbre le pouvoir des femmes sur ces pauvres hommes...

Reyer ne dit mot du duo politique si piquant de paroles et de situation (aveux d'amour sous couvert de débat), si sensuel de tournure; ses confrères non plus (sauf Lavoix, qui « l'aime moins » que celui des femmes), ce qui confirme l'insuffisance unanimement pointée du baryton Mendasti.

« L'orchestre, poursuit Reyer, joue pendant l'entracte, une *fricassée* que tout le monde eût certainement applaudie si tout le monde l'eût entendue. Cette danse, d'un rythme nettement accusé et dont la mélodie a bien la couleur et le caractère de l'époque, est une des jolies pages de la partition ». Après la *Légende* et la *Chanson politique*, c'est la troisième allusion au style ancien. Disciple de Louise Farrenc, Reyer ne pouvait manquer de la relever. Après avoir signalé « les couplets de M^{lle} Angot [‘De la mère Angot j’suis la fille’], qui ont électrisé l’auditoire », il courait à la fin pour affirmer : « Encore quelques succès comme celui-là, et M. Lecocq pourra marcher à l'égal du maître qu'il n'est point besoin de nommer. »



LE MEYERBEER DE LA RENAISSANCE

Prophétie réalisée, car, si la Belgique eut encore la primeur de *Giroflé-Girofla* en mars 1874, le théâtre de la Renaissance, qui accueillit l'ouvrage en novembre, devait s'attacher à Lecocq. Le directeur soigna somptueusement les créations de sa poule aux œufs d'or, au point de valoir à Lecocq, de la part du *Mozart des Champs-Élysées* (Offenbach, selon Rossini) le surnom de *Meyerbeer de la Renaissance*. Une brouille avec le maître des lieux, en 1881, chassera Lecocq d'un paradis dont il garda néanmoins un souvenir reconnaissant :

Ah! que le métier d'auteur était facile et agréable dans les conditions où je l'exerçais à cette époque heureuse de la Renaissance! Quelles répétitions et quelles premières! Tout marchait comme sur des roulettes et avec quel entrain chef et soldats marchaient à la bataille! [...] J'étais maître absolu de ma musique et jamais aucun changement ne m'était imposé.

Pendant ces années soixante-dix, qui virent l'ascension et la consécration de l'auteur de *La Fille de Madame Angot*, Offenbach et Hervé ne cessèrent pas de produire fructueusement, mais *Mamzelle Nitouche* d'Hervé est marqué du sceau de Lecocq tout comme *Maitre Péronilla* d'Offenbach. L'échec de ce dernier titre, deux mois après le triomphe du *Petit Duc* de Lecocq (1878), fut d'autant plus cruel pour Offenbach que son rival s'était adjoint les anciens complices de sa gloire, Meilhac et Halévy. La belle fortune des *Contes d'Hoffmann* sur la scène de l'Opéra-Comique sera la victoire posthume d'Offenbach qui n'avait connu que des échecs à la salle Favart. En revanche, *La Fille de Madame Angot* attendit, pour l'y rejoindre, d'avoir triomphé dans tous les théâtres; c'était en décembre 1918 et Lecocq, mort le 24 octobre, n'en jouira pas davantage. Il avait 86 ans et depuis *Le Cœur et la Main* (1882) aucune création n'avait connu le retentissement des sept ou huit à qui il devait sa consécration. Durant ces trente dernières années, de moins en moins fécondes, faute de commandes, Lecocq continuait à s'intéresser de près, sans parti-pris, amer-

tume ou regrets, à l'évolution de la musique (en témoigne sa riche correspondance avec ses amis intimes Saint-Saëns et Chabrier), et il eut tout loisir de méditer sur les causes objectives, fondées ou aléatoires de ses réussites et de ses revers.



DERNIÈRES NOTES

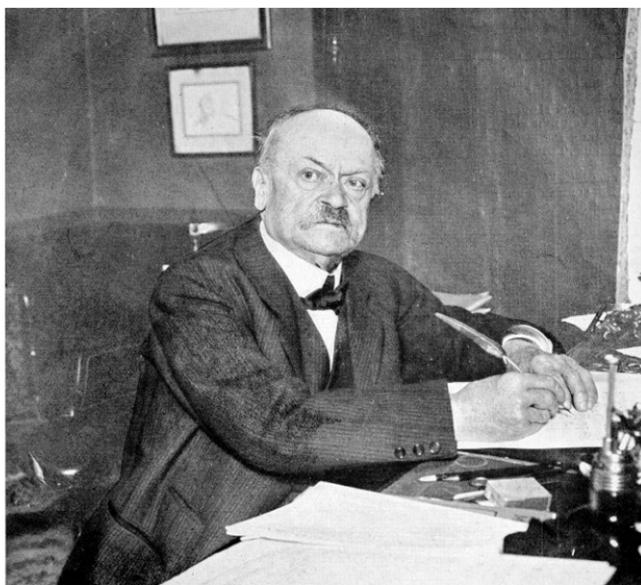
Il laissa ainsi, en tête des partitions gravées de ses ouvrages, de précieuses indications sur leur genèse et leur destin ponctués de considérations souvent savoureuses, parfois très critiques, rapportées par Louis Schneider dans sa monographie parue en 1924. On lit ainsi, à propos de *Janot* :

Pièce médiocre que les auteurs [Meilhac et Halévy] ne parvinrent jamais à parachever... Quant à la partition, elle aurait pu être meilleure. Si certaines parties en sont assez réussies, plusieurs morceaux annotés au crayon dans cet exemplaire (*Chanson idiote. Ce rondeau est stupide. Pas fameux ces couplets là. Ah! Assez! Horrible. Bête comme une oie*) démontrent à quel point un compositeur, qu'un directeur forcé à travailler, peut faire preuve d'insigne mauvais goût en écrivant, contraint et forcé, des choses qu'il réprouve lui-même.

À l'inverse, sur *Le Petit Duc* :

Les pièces heureuses n'ont pas d'histoire et celle-ci vint à la scène sans anicroche et sans tiraillement. La seule difficulté que j'ai eue, c'est à propos de la chanson du petit bossu que j'avais écrite pour une voix féminine... Transposée pour la voix de basse chantante de Vautier, cette chanson devenait lourde et commune. Au reste, ce troisième acte est le plus faible et ne m'a jamais complètement satisfait. Si on reprend un jour cette pièce sur une scène parisienne, une coupure s'impose.

On aurait aimé pouvoir puiser à cette source drue des informations sur la genèse de *La Fille de Madame Angot*. Certes, à l'occasion de la 365^e représentation aux Folies Dramatiques, Lecocq avait esquissé un historique publié on ne sait où, reproduit dans le livre de Louis Schneider d'après le manuscrit et cité plus haut en raison de sa fiabilité. Mais l'anecdote l'emportait sur des considérations d'ordre artistique. Schneider n'a pas dû avoir connaissance de l'article autrement délectable et éclairant livré par Lecocq à *Musica* en 1912 et dont on appréciera la savoureuse démonstration d'un paradoxe sinon d'une règle : le succès durable couronne plus volontiers les ouvrages éphémères ou conçus sans trop y croire que ceux qui, visant à l'immortalité, s'écroulent sous leur poids.



Charles Lecocq à sa table de travail.
Collection Palazzetto Bru Zane.

Charles Lecocq at his desk.
Palazzetto Bru Zane Collection.



Juliette Simon-Girard en Clairette.
Collection Palazzetto Bru Zane.

Juliette Simon-Girard as Clairette.
Palazzetto Bru Zane Collection.