

L'Opéra-Comique a de singuliers retours de jeunesse... ou de vieillesse; c'est comme on voudra l'entendre. Depuis le succès de la désopilante bouffonnerie de *Gilles ravisseur* [*Gille ravisseur*], succès qui date de onze ans, ce théâtre s'est repris de belle passion pour la comédie à ariettes, à laquelle il dut de si beaux triomphes dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Le genre, après avoir brillé d'un incomparable éclat avec Duni, Dezède [Dezèdes], Philidor, Monsigny, Grétry, d'Alayrac [Dalayrac], tomba dans un discrédit à peu près complet. Le public se mit à lui préférer, sans transition comme sans regret, les compositions plus savantes et plus dramatiques des Méhul, des Chérubini [Cherubini], des Catel, des Lesueur [Le Sueur] et des Berton. On affichait, à cette époque, un tel mépris pour les petits airs si vrais et si ingénieux de l'auteur de *Richard Cœur-de-Lion*, que les élèves du Conservatoire ne prononçaient jamais son nom sans y accoler un sobriquet insultant. Entre eux, ils ne nommaient jamais autrement ce grand artiste que *Grétry-Perruque*.

Hélas! la grande musique, qui allait si bien au tempérament d'un peuple en révolution, passa encore plus vite qu'elle n'était venue. Le caprice d'un acteur à la mode, - le ténor Elleviou, - bien servi en cela par l'inconstance de la foule, ramena triomphalement à Feydeau les dieux du couplet et de la pointe musicale. Le nouveau règne des musiciens chansonniers dura sans intermittence sensible jusqu'aux premières années de la Restauration. Il y eut bien par-ci par-là quelques tentatives isolées pour agrandir le carde de l'opéra-comique; l'influence de Cimarosa se faisait sentir dans la manière de Boïeldieu [Boieldieu]; celle de Mozart apparaissait dans les premières tentatives d'Auber; mais le répertoire des gloires classique du théâtre n'en était ni abandonné, ni moins respecté pour cela.

Enfin Rossini vint! une révolution radicale transforma la musique française. L'audacieux novateur du *Barbier* [*Il Barbiere di Siviglia*] fut vilipendé, persiflé, presque, hué et, surtout, beaucoup imité. A partir de ce jour, une pauvre petite partition en un acte dut prendre des proportions colossales. Un *lever de rideau* ne se fût pas risqué devant les banquettes, en déshabillé, comme de nos jours. Il se coiffait d'une simple *ouverture*, se couvrait les épaules d'une chaude introduction, enfilait la jambe droite dans un *quintetto*, la jambe gauche dans un *aria con cori*, chaussait, en guise de pantoufles, un finale plus long de dix minutes que celui de *l'Italienne à Alger* [*l'Italiana in Algeri*]; et encore semblait-il demander pardon au spectateur de se montrer si court vêtu!

A part ces exagérations et ce besoin de *faire grand* quand même, ce fut là un beau temps pour l'école française. Boïeldieu [Boieldieu] subissant l'influence et se modifiant au voisinage du grand révolutionnaire italien, donnait la *Dame blanche* et travaillait aux *Deux nuits*; Auber écrivait ses ouvrages les plus musicalement développés, et Hérold, avec *Marie* et *Zampa*, marquait la limite que l'Opéra-Comique n'allait plus dépasser et le but qu'il devait atteindre pour être compté, estimé et joué ailleurs qu'en France. Que de pas en arrière le genre a faits depuis *Zampa* et le *Pré aux clercs*!

Quand on voit les révolutions artistiques les plus glorieuses, les plus universellement imposées, revenir à leur point de départ, et le progrès prendre l'allure d'un âne de moulin (puisque moulin il y a) qui tournerait toujours dans le même cercle, on se demande ce qu'il faut adopter ou rejeter dans l'art, et si l'art n'est pas quelque chose d'aussi frivole que la mode! De ces deux parties d'un même tout qui s'appelle le genre émi- // 2 // -nement [éminemment] français de l'opéra-comique, hier, on retranchait le dialogue, et voilà qu'aujourd'hui l'on supprime la musique! Au besoin, *Zampa* eût été joué par l'orchestre seul: nous vous défions presque de faire exécuter l'ouverture de *Gilles* [*Gille ravisseur*] avant que le souffleur

ne soit à son poste!

Voilà un préambule un peu ambitieux à planter, en guise de préface, à l'entrée du moulin où MM. Cormon et Michel Carré ont logé le diable! Les méchantes langues ne manqueront pas de dire que j'ai élevé un arc de triomphe pour y faire passer une souris. Et tout cela pour vous apprendre que l'Opéra-Comique vient de représenter une comédie à ariettes de la famille de *l'Épreuve villageoise* et du *Chien du Jardinier*.

Cette paysannerie, qui s'appelait aux répétitions *l'Âne rouge*, titre finalement biffé par la censure (demandez-moi pourquoi?) se nomme *le Diable au moulin*. C'est un petit acte de MM. Cormon et Michel Carré, d'une grande innocence et d'une morale irréprochable. Antoine, jeune et robuste gars, a reçu en héritage de son père le plus beau moulin du pays, et du ciel le caractère le moins sociable qui se puisse supporter. Cœur excellent, mais tête chaude, il ne se donne pas vingt coups de bâton dans l'arrondissement, que, pour sa part, il n'en assène dix-neuf. Riche, beau garçon, et en âge de se marier, il ne tenait qu'à lui d'être le coq du village: il en est devenu la bête noire, ou plutôt, comme on dit quand il a le dos tourné, l'âne rouge. Il fait trembler sa servante Toinette et son garde-moulin Fargeau; il a failli noyer le garde champêtre qui, du matin au soir, verbalise contre lui, et rien qu'avec l'ombre de son gourdin, il met en fuite les paysans à dix lieues à la ronde.

Antoine s'ennuie un beau jour de faire ainsi le vide autour de sa demeure, et il songe sérieusement à se marier. Le voilà parti, la sacoche d'une main, le bâton noueux de l'autre, le chapeau sur l'oreille et le jabot au vent. Il va de ferme en ferme et de porte en porte, demandant: une femme, s'il vous plaît? Sur le chemin de ce pèlerinage à l'hyménée, les pères de familles répondent en Normands, les jeunes filles nubiles se barricadent dans leur chambre, et les amoureux s'enfuient par bandes devant ce redoutable épouseur, comme devant le chasseur maladroit une volée de passereaux intelligents. Antoine rentre à la maison honteux et confus, mais jurant qu'il sera marié avant la fin de la journée, dût-il épouser sa servante. A cette nouvelle, Toinette, qui est aux écoutes, pousse un cri comme si la roue du moulin lui avait passé sur le corps. Quant à Fargeau, en prévision de l'ouragan, il a provisoirement cherché un abri au fond de la cave.

Une jeune et jolie villageoise, la nièce du marchand de blés Nicolas, s'est pourtant mis dans la tête d'épouser Antoine, après avoir préalablement rendu l'âne rouge plus doux, plus caressant, plus aise à conduire qu'un mouton. Sa recette est bien simple; elle consiste à traiter par l'emploi des *semblables* les accès de fureur de ce terrible Corradin de village. Quand il bat Fargeau, Marthe soufflette Toinette; lorsqu'il brise la vaisselle, elle renverse la table sans dessus dessous. C'est un formidable duo de bouteilles et de pots cassés à faire crouler les murailles du moulin. Antoine commence à croire que la colère est un bien vilain défaut, et en voyant à quel point elle défigure le gracieux visage de sa fiancée, il se prend à dire tout bas: « C'est grand dommage! » De cette réflexion au désir de se corriger lui-même, il n'y a qu'un pas, et, comme nous sommes à l'Opéra-Comique et que nous touchons au dénouement de la pièce, il faut compter sur l'amour et sur le mariage pour opérer la guérison radicale du trop irascible meunier. C'est une chose faite: l'âne rouge est sanglé et bâti; les jolies mains de Marthe tiennent le fouet et la bride, et ne les lâcheront pas de sitôt.

L'auteur de la partition du *Diable au moulin* est né dans la patrie qui a donné, à près d'un siècle d'intervalle, un homme de génie et un homme de talent à l'Opéra-Comique. Il se l'est tout naturellement rappelé en écrivant sa musique; ayant à faire

chanter des villageois de théâtre, il se sera dit: « Pourquoi ne recommencerais-je pas Grisar, qui a si heureusement recommencé Grétry? » Et, en effet, avec l'exemple de Grisar devant les yeux, la tentation était forte, et la tentative trouvait sa justification dans le succès de bon aloi du *Chien du Jardinier*.

*Gilles ravisseur* [*Gille ravisseur*] et le *Chien du Jardinier* sont deux pastiches, le premier de la manière des vieux maîtres italiens, le second du style de Grétry. Il est peut-être superflu de rappeler ici que ces spirituelles parodies furent très goûtées des connaisseurs et devinrent rapidement populaires dans le public. Celui-ci, moins raffiné que ceux-là dans son plaisir, mais toujours sincère dans son émotion, et ne songeant guère à accrocher une étiquette aux pièces qui l'amuse, applaudit à cette double résurrection d'écoles oubliées comme à des œuvres originales // 3 // [originales]. Le public avait raison sans le savoir. Albert Grisar n'était devenu un talent original, en effet, et un styliste en musique, que du jour où il avait pu complètement s'assimiler la forme de Grétry et les procédés de Cimarosa. *L'Eau merveilleuse*, dans laquelle l'inspiration se montre moins assujettie à des formules fort habilement rajeunies sans doute, mais d'un goût parfois pédantesque, est l'ouvrage de la jeunesse d'un musicien bien doué: *Gilles* [*Gille ravisseur*] et le *Chien du jardinier*, dont les mélodies tiendraient toutes entières dans une tabatière à musique, restent, au contraire, l'œuvre d'un grand artiste, sinon d'un maître.

M. Gévaert [Gevaert] a certainement étudié avec intelligence le style du vieux compositeur liégeois; son savoir lui a permis d'en décomposer jusqu'aux moindres effets. Une admiration raisonnée et de longue date lui a appris à identifier des inspirations modernes avec des tours qui n'ont rien perdu jusqu'ici de leur originalité en vieillissant. Que manque-t-il donc au *Diable au moulin* pour être un écho sonore de *l'Épreuve villageoise* et prendre place auprès du *Chien du jardinier*? Rien ou peu de chose; on lui souhaiterait cette naïveté incomparable qui fait dire de Grisar qu'il n'est jamais si complètement lui-même que lorsqu'il imite. Pour faire revivre Grétry, il faudrait au moins savoir se mouvoir à l'aise dans cette comédie à ariettes d'autrefois, dont s'accommode si bien le tempérament d'artiste d'Albert Grisar, tempérament qui manque un peu de forces et d'haleine, mais fin, délicat, amoureux du détail et sachant à fond l'art de le varier et de le féconder sans étouffer l'idée principale. Telle n'est point la nature de l'auteur du *Billet de Marguerite*. Cette nature est puissante, mais grossière; vivace, mais complètement dépourvue de distinction. Il lui faut le développement et aussi le bruit du drame lyrique. Gauche et empruntée dans les mièvreries musicales ou dans les fredons spirituels de l'opéra-comique du bon vieux temps, on dirait d'un vigoureux Auvergnat déguisé en amour de trumeau, mais qui aurait oublié de quitter ses souliers ferrés au moment de figurer dans un menuet. M. Gévaert [Gevaert] s'est trompé, selon moi, mais il s'est trompé comme le fait un musicien de talent, en écrivant le *Diable au moulin*. Le *Billet de Marguerite* lui avait tracé sa voie: que ne se hâte-t-il d'y rentrer? Que n'imité-t-il, en renonçant à la comédie, pour laquelle il n'est point fait, la sagesse de son compatriote, qui a dit courageusement adieu au drame après les deux tentatives, honorables pourtant, du *Carillonneur de Bruges* et des *Amours du Diable*?

Il y a peu d'idées dans le *Diable au moulin*, mais le peu qu'on y trouve est traité avec talent. Sur ce chapitre, ce n'est plus mon goût que je consulte, c'est le jugement du public que je constate. Je suis certainement dans la vérité lorsque je viens dire au musicien: « Croyez-moi, laissez dormir en paix l'opéra comique du dix-huitième siècle. Faire du faux-Grétry, ce ne peut être un art; c'est une industrie en tout semblable à celle qui consiste de nos jours à fabriquer du faux vieux-bois. » Mais je ne nie point que de même que le faux vieux-bois enrichit certains brocanteurs et suffit à la vanité de ceux qui se payent à bas prix le luxe du bric-à-brac, le faux-Grétry, exécuté

**FIGARO, 28 mai 1859, pp.1-3.**

avec adresse, ne puisse faire illusion à la majorité des oreilles parisiennes. Mes critiques, passant par-dessus la tête du public, sont à l'adresse du compositeur, et, j'ose le dire, elles me sont dictées dans l'intérêt de son avenir. Je lui ai crié casse-cou; s'il persiste, malgré cela, à vouloir jouer au colin-maillard rétrospectif, c'est son affaire: je ne répons plus ni des contusions ni de la culbute.

Le public a donc fait bon accueil à une romance chantée par mademoiselle Lefebvre, aux couplets et au trio que disent Mocker, Ponchard et mademoiselle Lemercier, sur ce refrain en mouvement de valse:

Et s'il en est qui n's'amuse point,  
J'les forc'rai d'rir' à coups de poing.

Il a également applaudi les couplets chantés par Prilleux avec reprise en quatuor:

Et v'li et v'lan, et paf et pif!  
V'là c'que c'est qu'd'être un peu vif...

Le reste a passé inaperçu; mais, en fin de compte, trois morceaux agréables et applaudis peuvent suffire à la réussite modérée d'un opéra en un acte. L'ouvrage, qui avait besoin surtout d'être joué, est interprété par les meilleurs comédiens de l'endroit: mademoiselle Lefebvre, mademoiselle Lemercier, Mocker et Ponchard.

**FIGARO, 28 mai 1859, pp.1-3.**

Journal Title:	FIGARO
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	Saturday
Calendar Date:	28 May 1859
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	447
Year:	6 <sup>e</sup> année
Series:	None
Issue:	Samedi 28 Mai 1859
Livraison:	None
Pagination:	1-3
Title of Article:	THÉÂTRES
Subtitle of Article:	OPÉRA-COMIQUE – LE DIABLE AU MOULIN
Signature:	B. JOUVIN
Pseudonym:	
Author:	
Layout:	Front page and Internal Text
Cross-reference:	None