

# Histoire de l'Opérette

Soumis par Administrator  
09-12-2008

Nous nous sommes attachés à retracer sommairement l'histoire de l'opérette qui semble moins connue du public que celle de l'opéra. Cependant, notre répertoire ne se limite pas aux seuls ouvrages d'opérette, mais également aux oeuvres dramatiques. (d'après l'Encyclopédie Universalis)

Les origines : l'opéra-comique Au contraire de l'opéra, qui restera toujours plus ou moins élitiste, l'opérette - par son ancêtre, le vaudeville - est issu du pavé de Paris. Au XVIIIème siècle, ce pavé de Paris est un spectacle permanent : jongleurs, montreurs d'ours, acrobates rejoignent de préférence la foire Saint-Germain et la foire Saint-Laurent, où les badauds trouvent toutes sortes de distractions, y compris de petits spectacles montés sur des tréteaux. Ces spectacles tiennent de la pantomime, de la chanson et de la satire : le "chansonnier" qui s'attaque de préférence aux gens en place et qui brocarde les politiques est un type éternel en France.

Mais l'opéra - l'Académie royale de musique -, sous la férule de Lully, obtient en 1669 un privilège exclusif qui empêche tout autre théâtre de Paris de lui faire concurrence dans le domaine de l'opéra. La Société des comédiens français s'engouffre dans la brèche ainsi ouverte et fait interdire toute pièce parlée.

Que reste-t-il aux comédiens de la Foire ? Des procès, des interdictions, des expulsions...et des spectacles muets, limités à deux acteurs, qui n'ont de ressource que dans la pantomime, et qui, à défaut de pouvoir chanter eux-mêmes, font chanter le public. Encore faut-il que le public connût les chansons ; on utilise alors ce qu'on appelle des timbres, c'est-à-dire des airs en vogue connus de tous et qui possèdent chacun une sorte d'"étiquette" : quand les paroles ont un double sens, on utilise un timbre qui commence par "vous m'entendez bien" ; lorsqu'une promesse ne doit pas être tenue, c'est "attendez-moi sous l'orme".

Rompu à cet exercice, le public comprend parfaitement, s'amuse beaucoup, et plus encore quand on emprunte un air extrait d'un opéra seria à la mode : l'ironie, la parodie, la vivacité d'esprit de ces spectacles en font le succès. En dépit des interdictions, ces représentations s'étoffent petit à petit : on y trouve des airs nouveaux, spécialement composés, quelques danses, et un vaudeville final imité des opéra buffa italiens, et repris par toute la troupe. Des auteurs dramatiques comme Alain René Lesage ou Charles Simon Favart, des compositeurs comme Jean Joseph Moutet font beaucoup pour cette évolution au XVIIIème siècle...d'autant qu'un certain nombre d'aristocrates trouvent goût à venir s'encanailler dans les foires.

Un évènement imprévu va modifier le cours de ces spectacles : l'installation à Paris d'une troupe italienne qui remporte en 1752 un éclatant succès avec La Servante maîtresse de Pergolèse, et qui va déclencher la fameuse querelle des Bouffons entre style italien et style français.

Les Français vont profiter de l'exemple italien en construisant désormais de vraies oeuvres qui donnent une part beaucoup plus importante à la musique, et à une musique originale, les ariettes personnalisées remplaçant peu à peu les anciens vaudevilles qui servaient à tout. Mais le style français garde sa personnalité et continue à employer des dialogues parlés, au contraire du récitatif italien.

Des ouvrages originaux commencent à paraître avec Les Troqueurs, d'Antoine Dauvergne (1753), Annette et Lubin - sur un livret de Favart mis en musique par Benoît Blaise, Johann Paul Aegidius Martini, Jean Benjamin de La Borde et Pierre Alexandre Monsigny (1762) - ouvrages qu'on appelle alors opéras-bouffons. Mais, au moment où ce style commence à se faire bien connaître et où le vaudeville cède définitivement la place à l'ariette, l'Académie royale de musique, en 1766, rappelle ses privilèges, et le théâtre de la Foire va être définitivement absorbé par la Comédie-Italienne. De là va naître l'opéra-comique français, "une pièce en dialogue parlé, entremêlé de chansons originales". Ce pourrait être la définition de la future opérette, ce ne l'est pas, dans la mesure où cet opéra-comique se tourne vers la comédie pastorale, le drame bourgeois ou mythologique, et la sensiblerie de la fin du XVIIIème siècle ; André Modeste Grétry triomphera dans ce genre.

Rien ne reste du style de la Foire, que nous verrons réapparaître dans l'opérette classique : ni l'ironie, ni l'impertinence, ni le refus total de se prendre au sérieux. L'opérette classique

La meilleure définition de l'opérette pourrait être celle qu'en donnait Claude Terrasse : "L'opéra-comique est une comédie en musique, tandis que l'opérette est une pièce musicalement comique."

Au XIXème siècle, enfin, on laisse s'ouvrir petit à petit quelques théâtres populaires, sévèrement surveillés par les gouvernements successifs, qui craignent toujours d'y trouver l'esprit de la Foire, l'ironie, la critique de ce public parisien notoirement irrévérencieux. Les règlements en sont draconiens ; un entrepreneur de spectacle n'est autorisé à exploiter une salle que s'il représente uniquement : des pantomimes, arlequinades à cinq personnages ; des scènes comiques et musicales dialoguées à deux ou trois personnages ; de la physique amusante, des escamotages, des fantasmagories, des ombres chinoises et des fantoccini ; des tours de force et d'adresse : des exhibitions d'objets curieux ; des pas de danse par cinq danseurs au plus ; des chansonnettes par un ou deux exécutants avec ou sans costumes. On est encore très proche des spectacles de la Foire.

Le premier à tourner la difficulté va être Hervé, qui renoue le fil avec la tradition, étant en même temps compositeur, chef d'orchestre, chanteur, décorateur et machiniste. Hervé, de son vrai prénom Florimond Rongé, né en 1825 à Houdain, près d'Arras, est le fils d'un gendarme et d'une espagnole ; d'où - note malicieusement José Bruyr - "l'abondance dans son oeuvre de séguedilles et de gendarmes". Orphelin à dix ans, choriste à l'église Saint-Roch, à Paris, à douze, élève d'Auber à quinze, organiste à Bicêtre à seize (il sera plus tard organiste à Saint Eustache), Hervé se défoule en improvisant des spectacles pour les aliénés de l'asile. Cet environnement déteint peut-être sur ce personnage surdoué et farfelu, qui se dira lui-même l'inventeur d'un genre "loufoque, burlesque, échevelé, endiablé, cocasse, hilare, saugrenu, catapulteux." Personnage efficace en tout cas... et c'est lui qui va donner naissance à la vraie opérette,

"cette fille qui - note José Bruyr -, répudiant une famille piquée de noblesse, retournait, cotillons courts et souliers plats, à ses roturières origines".

Auteur de pochades "élevant l'insanité à la hauteur d'une institution publique", il débute en 1854 dans une salle du faubourg du Temple, les Folies-Nouvelles. Il élargira sa manière en passant sur les boulevards avec L'Oeil crevé (1867), Chilpéric (1868), Le Petit Faust (1869) - parodie du Faust de Gounod -, et Mam'zelle Nitouche (1883).

Les idées sont dans l'air ; en 1855, Offenbach lance : "Je me dis que l'opéra-comique cessait d'être l'opéra-comique ; que la musique vraiment bouffe, fine, spirituelle, que la musique qui vit s'oubliait peu à peu, et que les compositeurs travaillant pour la salle Favart ne faisaient plus que de petits grand opéras." Il va donc reprendre la Baraque Lacaze au Carré Marigny, y faire ce que fait Hervé, avec les mêmes contraintes administratives : de petites pièces en un acte à trois ou quatre personnages au maximum, comme Les deux Aveugles (1855), et aussi farfelues que Oyayaye, ou la Reine des îles. En 1857, aux Bouffes-Parisiens, maintenant installés passage Choiseul, il tourne la difficulté en faisant d'un cinquième personnage, qu'il a eu front de rajouter dans Croquefer, un guerrier, du nom de Mousse-à-mort, qui a eu la langue coupée au combat et qui aboie son rôle, ce qui met le public en joie.

Offenbach grignotera les règlements jusqu'à ce qu'enfin Napoléon III - conseillé par Morny - libère les théâtres en 1864 ; il donne sa mesure avec les grandes opérettes qui accorderont au genre ses lettres de noblesse : Orphée aux Enfers (1858), La Belle Hélène (1864), La vie parisienne et Barbe-Bleue (1866), La Grande Duchesse de Gérolstein (1867), La Périchole (1868). Les épigones

Un certain nombre de "petits maîtres" vont s'engouffrer à la suite d'Offenbach. Non sans talent, d'ailleurs : ils ont tous une formation classique - d'organiste, en général - ; ce qui leur manquera, ce sera surtout le rythme, pas seulement celui de la musique, mais celui de la pièce, et un bon livret : Meilhac et Halévy, les librettistes d'Offenbach, ne se remplacent pas facilement.

Edmond Audran, né en 1842, laissera une Mascotte (1880) encore souvent jouée. Robert Planquette, né six ans plus tard, deviendra célèbre grâce à ses Cloches de Corneville (1877). Sur les trente-cinq opérettes de Louis Varney, Les Mousquetaires au couvent (1880) n'ont pas encore lassé le public, et on se souviendra longtemps des 28 Jours de Clairette (1892) de Victor Roger.

Mais le compositeur de l'après-guerre de 1870 est Charles Lecocq. La guerre a changé le goût du public ; nous n'en sommes plus aux envolées irrévérencieuses et éblouissantes du trio Offenbach, Meilhac et Halévy ; on veut de la gaieté, certes, mais sentimentale et morale. Lecocq est l'homme de la situation : partitions bien construites, sens de la mélodie...mais il y manque un grain de folie. Il aura la chance de profiter d'un livret de Clairville, original, bien situé à l'époque du Directoire, et qui donnera La Fille de Madame Angot (1872). Avec Meilhac et Halévy, il trouvera le ton d'un Petit duc (1878), d'une très grande élégance d'écriture. L'époque 1900

L'époque 1900 révèle un style nouveau avec André Messager. Elève de l'école Niedermeyer, fin, cultivé, excellent musicien, Messager sera aussi bien le chef d'orchestre qui révélera le Pelléas et Mélisande de Debussy qu'un compositeur de ballades pour l'Opéra et un auteur d'opérettes. Celles d'avant la Première Guerre mondiale - Les P'tites Michu (1897) et Véronique (1898) - comme celles de l'après-guerre - Monsieur Beaucaire (1919), Passionnement (1926), Coups de roulis (1928) - porteront toutes la marque élégante d'un musicien de classe.

Dans la même voie raffinée qui garde pourtant une certaine fidélité à la tradition populaire, Reynaldo Hahn donnera Ciboulette (1923). Et Claude Terrasse, également sorti de chez Niedermeyer, laissera le souvenir de La Petite Femme de Loth (1900), sur un livret de Tristan Bernard, du Sire de Vergy (1903) et de Monsieur de La Palisse (1904).

Un certain nombre de musiciens dits sérieux commettront aussi quelques ouvrages qui ne seront guère que des "accidents" dans leur carrière. Et, à part L'Etoile de Chabrier (1877), ou le Fragonard de Gabriel Pierné (1934), on ne sait plus grand chose de la Phryné de Saint-Saëns ou du Rêve de Cinyras de Vincent d'Indy ! Les Années folles Les années de l'après-guerre - les Années folles - vont voir naître un nouveau style d'opérette - quelques crans au-dessous des précédentes, il faut l'avouer.

Influencée par les rythmes d'outre-Atlantique et par une certaine libération des mœurs, l'opérette des années trente frôle la grivoiserie... et la comédie musicale. Maurice Yvain obtient de bons succès de boulevard avec Ta Bouche (1922), Là-haut (1923), Pas sur la bouche (1925) ; Henri Christiné également avec Dédé (1921) mais c'est Phi-Phi qui, juste au lendemain de l'armistice, va lui assurer la gloire.

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, on changera de genre, une fois encore, et Francis Lopez lancera une forme d'opérette à grand spectacle, le plus souvent exotique - le modèle sera La Belle de Cadix (1945)-, très prisée du public, mais dont le succès tiendra autant à la mise en scène, aux costumes, aux énormes ensembles déployés - chanteurs et danseurs -, qu'à la qualité de la musique : on ne peut nier cependant qu'elle ait retrouvé le style "populaire". L'opérette étrangère

L'opérette, genre essentiellement français, n'a rien de commun avec le Singspiel allemand, la zarzuela espagnole, l'opéra buffa italien ou la comédie musicale américaine ; sa seule filiation est l'opérette viennoise. A Vienne, on a toujours dansé : des Ländler, d'abord, qui sont devenus des valse... Et c'est la présence d'Offenbach à Vienne - pour une représentation du Mariage aux lanternes en 1858 - qui devait décider Johann Strauss fils à se lancer dans l'opérette, une opérette originale, à base de valse, et typiquement viennoise. Il allait en composer une vingtaine, dont La Chauve-Souris (1874), qui fait encore le tour du monde.

Karl Millöcker et Franz von Suppé reprendront le flambeau avec plus ou moins de bonheur, mais c'est Franz Lehár qui relancera l'opérette viennoise avec sa triomphante Veuve Joyeuse (1905). Déclin ou renaissance ?

Sous le règne de Napoléon III où, d'après René Dumesnil, "la bouffonnerie lyrique était un besoin de l'esprit parisien", Paris comptait une dizaine de salles vouées à l'opérette ; outre les Bouffes-Parisiens et les Variétés chères à Offenbach, il y avait le Théâtre des Champs-Élysées, les Folies-Marigny, le théâtre La Fayette, l'Alcazar l'été ; les Folies Saint-Germain.

Après la guerre de 1940 et au cours des années 1950, l'opérette réapparut au théâtre du Châtelet, sous la houlette de Maurice Lehmann, aux Variétés, où l'opérette "marseillaise" de Vincent Scotto s'accrochait bien, et, plus sporadiquement, sur les planches de Mogador, de Bobino ou de l'Empire. Les créations de Bruno Coquatrix, Guy Lafargue, Scotto toujours alternaient avec les reprises d'opérettes classiques, françaises ou viennoises, et les comédies musicales américaines.

Aujourd'hui ? Le théâtre de la Gaîté-Lyrique est laissé à l'abandon, le Théâtre musical de Paris a retrouvé son nom de théâtre du Châtelet. Mais aucune salle n'est plus vouée à l'opérette. En revanche, les théâtres de province ont repris le flambeau en ressuscitant la plupart du temps l'opérette classique. Et en région parisienne, quand un metteur en scène dynamique s'avise de monter un ouvrage d'Offenbach, tout est loué plusieurs semaines à l'avance. L'opérette a peut-être envie de renaître, et le public, un peu lassé de la violence, a peut-être envie de rire.

Signalons - à titre de conclusion - une autre sorte de renaissance qui sera peut-être la formule de l'avenir : un certain nombre de jeunes comédiens-chanteurs-danseurs tentent de renouveler le genre en retournant aux sources ; peu d'acteurs, peu de musiciens, peu de moyens, mais de l'enthousiasme, du dynamisme, un invention jaillissante. Ainsi, de 1984 à 1986, les Musicomédiens ont fait un triomphe avec *Il Signor Fagotto* d'Offenbach. Plus difficile encore : *Le Capitaine Fracasse*, d'après Théophile Gautier, avec une musique originale de Louis Dunoyer de Segonzac, a obtenu un vrai succès pendant des mois, en 1987, dans toute la France.

Le retour à l'esprit du théâtre de la Foire et de la Baraque selon Offenbach, là est peut-être l'avenir de l'opérette.