

L'opérette : mère ou sœur de la comédie musicale ?

Alexandre Dratwicki

Curieuse histoire que celle des « genres lyriques légers » français. Disqualifiée par la postérité à partir des années 1960, elle connaît aussi en elle-même une bataille vaine et infondée : l'opposition entre l'opérette et la comédie musicale. À l'une la décadence romantique, à l'autre la verve spirituelle de la modernité : choc du ringard et du « *in* », en quelque sorte. Qu'en est-il exactement ?

Un premier constat révèle un distinguo terminologique erroné : ce que le faux érudit nomme « opérette » du XIX^e siècle s'appelle presque toujours « opéra-bouffe » (chez Offenbach par exemple) ou « opéra-comique » (chez Lecocq, notamment). La même imprécision se répète dans les années 1920 puisque ce que l'on désigne comme une « comédie musicale » n'est souvent pas autre chose qu'une « opérette » (éventuellement « légère ») d'après les pages de titre des partitions elles-mêmes. *Coups de roulis* de Messager (1928) ? une opérette ; *L'Amour masqué* du même (1923) ? encore une opérette ; *Brummel* de Reynaldo (1931) ? toujours une opérette ; *Ta Bouche* de Maurice Yvain (1923) ? décidément une opérette... Alors, peu importerait cette incertitude terminologique ? Elle montre pourtant que les objets en comparaison sont plus étroitement liés qu'il n'y paraît dans la pensée des auteurs eux-mêmes : les compositeurs de 1920 inscrivent leurs ouvrages dans une filiation revendiquée grâce à des précisions génériques dont ils ont une parfaite connaissance. La séparation en deux genres, qui

apparaîtrait *ex nihilo* en 1914, est donc une construction de l'Histoire qui n'a aucun fondement scientifique. Ce n'est qu'après la Libération, dans les années 1950, que le terme de « comédie musicale » s'impose définitivement, y compris – notons-le bien – à l'occasion de certaines rééditions de partitions, permettant de désigner *a posteriori* sous ce vocable plus actuel le répertoire des Années folles afin de le rendre aussi moderne que possible dans l'esprit du public, sans doute sous la pression de producteurs et d'éditeurs en mal de succès commerciaux. La confusion installée aura la vie longue puisqu'elle dure encore.



L'abondance du répertoire sous une désignation ou l'autre est évidemment un marqueur de son succès. La permanence de nouveaux titres, publiés à un rythme parfois effréné, permet de rappeler que la France des années 1860-1900 est le pays le plus prolifique en matière d'ouvrages légers. Qu'en est-il après 1914 ? Là encore, malgré une idée répandue tout à fait caduque, ce n'est pas Broadway, mais bel et bien Paris qui demeure le premier centre de production d'opérettes pendant les Années folles : entre 1920 et 1930, on a représenté près de 400 pièces différentes dans la capitale française, c'est-à-dire plus qu'à Londres ou à New York.

Un autre point commun entre les partitions des XIX^e et XX^e siècles tient à leurs lieux de création. La nature des théâtres secondaires occupés par Hervé ou Offenbach (Bouffes-Parisiens, Variétés, Déjazet, Folies-Concertantes, etc.) est exactement la même que celle des salles où l'on produit Christiné, Yvain ou Reynaldo Hahn (Théâtre Michel, Capucines, La Michodière, Marigny, Bobino, Apollo, Gaité Lyrique, Édouard VII, Théâtre Daunou, etc.). Les jauges de spectateurs sont très variables, mais le rang des théâtres est globalement identique dans le panorama de la capitale, ainsi que leur mode d'exploitation et de financement. C'est aussi – et surtout – un public populaire similaire qui fréquente ces espaces, et dont les attentes en matière de spectacle, de musique et d'humour ne varient pas d'un soir à l'autre.

Or, précisément, une autre idée reçue consiste à penser que le répertoire des Années folles aurait balayé d'un revers de main les ouvrages des années 1870. Là encore, il n'en est rien : l'ancien répertoire se maintient et trouve ses défenseurs. Titres modernes et titres anciens se croisent ainsi sur les mêmes scènes. Certains auteurs, comme Willemetz, vont d'ailleurs rafraîchir des partitions d'Offenbach et Lecocq en retouchant leur livret pour les rendre plus actuels. En 1934, Marigny programme *La Créole* (avec rien moins que Joséphine Baker dans le rôle-titre), puis l'Apollo propose *Les Cent Vierges* de Lecocq en 1942. Vient ensuite le tour d'une nouvelle *Grande-Duchesse de Gérolstein* remaniée par Willemetz et d'un *Surcouf* de Planquette du même cru, tous deux en 1947. Les exemples de ce type sont légion, plus encore dans les provinces où les théâtres municipaux rentabilisent les mises en scène d'opéra-bouffes anciens, chèrement fabriquées avant la Première Guerre.

Opérettes et comédies musicales sont aussi, bien entendu (et peut-être avant tout), affiliées par une structure musicale absolument identique. Toutes deux alternent numéros chantés et dialogues, toutes deux s'achèvent de manière heureuse, et toutes deux se distinguent de l'opéra-comique par l'utilisation d'une musique dite « légère » et non « savante ». L'écriture des voix convoque d'ailleurs les mêmes emplois : on ne trouve qu'exceptionnellement des sopranos coloratures ou dramatiques, tous les ténors sont peu aigus, les « barytons Martin » (écrits en clef de sol) utilisent la voix mixte, à l'aigu de leur tessiture, dans les passages de tendresse, et – bien sûr – les personnages au caractère trempé sont légion. Les postures types des Années folles (femme volage, père tyrannique, soubrette espiègle, etc.) ne renouvellent ainsi en rien la galerie lyrique des ouvrages écrits vers 1860.



La différence artistique entre les deux répertoires consisterait en l'intégration, par la comédie musicale, des nouvelles musiques populaires venues notamment des États-Unis, en particulier le jazz. Est-ce à dire que l'opérette d'Offenbach faisait la sourde oreille à ses propres modernités ? Bien

au contraire : les auteurs des années 1870 convoquent le galop, le chahut et le cancan ; ceux des années 1890 font appel au nouveau tango ou au cake-walk (par exemple dans *Miss Dollar* de Messager). Cette modernité du discours passe aussi par l'introduction d'harmonies inusitées : les couplets du *flirt* – le mot à lui seul sonne très « 1930 » – tirés de *La Saint-Valentin* de Toulmouche sont d'une lascivité et d'une rythmique que des compositeurs de l'Entre-deux-guerres n'auraient pas désavoué, mais datent pourtant de... 1895. Un test à l'aveugle sur des ouvrages de la décennie 1890-1900 serait sans doute source d'amusantes confusions de ce type, révélatrice d'une permanence esthétique que l'Histoire veut gommer.

La proximité musicale entre opérette et comédie musicale réside aussi pour partie dans la similitude de leurs instrumentarium. Conçues pour des théâtres dont les fosses ne permettent pas un orchestre au grand complet – pas plus que ne pouvaient se l'autoriser les budgets d'exploitation de ce genre de spectacle –, les nomenclatures se contentent de certains pupitres à l'unité : chez Offenbach, seulement un hautbois, un basson, un trombone la plupart du temps. Chez Hervé (comme chez Hahn), un seul percussionniste assume de jouer les timbales, le triangle, la grosse caisse et le tambour. Dans les deux cas également – opérette et comédie musicale –, des reprises pour des salles plus ambitieuses sont l'occasion d'étoffer l'orchestration : Lecocq rajoute un hautbois, un basson, deux cors et deux trombones à sa *Fille de Madame Angot* (Hervé fait de même pour une reprise de *L'Œil crevé*, et Offenbach pour toutes les exécutions de ses partitions à Vienne) au même titre qu'Yvain étoffe son *Yes !* pour des effectifs successifs de plus en plus pléthoriques dans les années 1930.

On a voulu encore opposer les deux genres par la nature de leur sujet. Selon Jacques Gana,

Désormais [dans le répertoire des Années folles], l'action se déroule dans le monde contemporain et les thèmes empruntent aux chansonniers et à la mode : satires des mœurs modernes

(jeunes filles « libérées », jupes courtes et coiffures à la garçonne), de l'art moderne (les amateurs d'Art de *Gosse de riche*), de l'affairisme et des politiciens véreux (industriel des pâtes alimentaires de *Yes !*, député breton de *Kadubec*, conseil des ministres fantoches de *Encore cinquante centimes...*), allusions fréquentes à l'histoire contemporaine (sosie de Rudolph Valentino et Russes blancs fuyant les bolcheviques dans *Bouche à bouche*, domestiques communistes dans *Yes !...*).

Mais... tout cela n'est-il pas déjà dans l'opérette ? La *Mam'zelle Nitouche* d'Hervé ne fréquente-t-elle pas le Montmartre de son temps ? Les bourgeois américains de *Miss Dollar* ne sont-ils pas bien de leur époque ? L'adjoint au maire du *Petit Chaperon rouge* de Serpette ne brandit-il pas les lois de 1885 ? Et – c'est là tout le sel de l'histoire – Adam et Ève de Serpette, dans l'opéra-bouffe éponyme, ne sont-ils pas précipités directement du jardin d'Eden vers le Paris de la date de création (1886) qui doit leur servir d'Enfer ? Quant à relever dans *La Vie parisienne* toutes les références aux actualités de 1866, mieux vaut y renoncer tant elles sont nombreuses. À l'inverse, il est tout aussi simpliste de penser que les sujets anciens – au premier rang desquels l'Antiquité – seraient systématiquement évincés après les années 1910 : *Phi-Phi* de Christiné, modèle privilégié du répertoire des Années folles (et sous-titré « opérette légère »), narre ainsi les amours du sculpteur grec Phidias en... 1918. Et l'affiche de la création ne cache en rien son inspiration néo-antique.

Le genre particulier de la féerie verse sa part de confusion dans ce mélange bouillonnant. Il entretient un rapport étroit aussi bien avec l'opérette qu'avec la comédie musicale, ce qui prouve une fois encore leur proximité (alors que l'opéra s'intéresse moins couramment aux sujets féériques si l'on en croit le peu d'exemples dans les catalogues de compositeurs). La féerie apparaît au milieu du XIX^e siècle et se développe d'abord en parallèle de l'opérette, avec laquelle elle fusionne peu à peu : *Le Voyage dans la lune* et *Le Roi Carotte* d'Offenbach, mais aussi *Ali-Baba* de Lecocq marquent l'apothéose de cette rencontre des genres dans les années 1870-1890.

En parallèle, des titres comme *Miss Dollar* de Messenger incluent de leur côté des tableaux chorégraphiques très développés, hérités de la tradition du ballet spectaculaire cultivé à Londres, mais aussi aux Folies Bergère. Sans être construites sur une trame dédiée véritablement à la féerie ou au « grand spectacle », ces partitions dévoilent une débauche de moyens pour conclure avec splendeur. Or, une résurgence très peu étudiée de la féerie est visible dans les années 1930 : ce sera l'« opérette à grand spectacle » (que l'on confond souvent avec la comédie musicale) dont le temple sera le théâtre du Châtelet. Durant les 35 ans pendant lesquels Maurice Lehmann le dirige, des poursuites à cheval, des batailles navales au milieu d'une mer déchaînée ou encore de spectaculaires éruptions volcaniques sont les « clous » de partitions écrites sur mesure pour son plateau unique. Après la Libération, le genre « à grand spectacle » survit principalement au Théâtre Mogador, dans les œuvres de Francis Lopez qui profite de la vogue immense du jeune ténor Luis Mariano.



On ne peut, pour finir, distinguer l'histoire de l'opérette et de la comédie musicale de celle – exactement concomitante – de la chanson de café-concert. Tous les grands librettistes sont en effet aussi auteurs de pages illustrant ce genre (« Félicie aussi », de Willemetz, par exemple). Le style et l'esthétique de ce répertoire évoluent avec une souplesse remarquable des années 1860 aux années 1950 : autant certains titres pour le Moulin Rouge anticipent de beaucoup l'art de Maurice Chevalier et de Mistinguett, autant plusieurs succès des années 1940 lorgnent encore sur la vocalité et l'esthétique des chansons de Paulus et de Thérèse.

L'essor du cinéma, enfin, est également un important vecteur de diffusion de la musique légère. De nombreuses comédies musicales de Willemetz ont ainsi été transposées à l'écran. Mais le 7^e art puise tout autant dans le répertoire d'opérette (comme, à plusieurs reprises, *Mam'zelle Nitouche* d'Hervé), prouvant bien que l'esprit des deux genres ne forme qu'un aux yeux et aux oreilles du public du xx^e siècle. Il n'est dès lors pas

étonnant de constater que l'un et l'autre répertoire feront naufrage au même moment, succombant sous les mêmes critiques, mais pour renaître aujourd'hui en suscitant le même enthousiasme.

17, RUE DE BELLEVILLE, 17

HALLE AUX CHAPEAUX



**ARTICLES DE LUXE
ET DE
TRAVAIL**

Rayon Spécial de Chapeaux Feutre
pour Hommes, Dames & Enfants à **3^f 60**

AVIS

**ON DONNE POUR RIEN
UN BÉRET FEUTRE À TOUT
ACHETEUR D'UN CHAPEAU.**

© 1988 Jules Cheret / B. M. P. Paris

Publicité de Jules Cheret pour une halle aux chapeaux parisienne.
Musée Carnavalet, Paris.

Advertising poster by Jules Cheret for a Parisian hat emporium.
Musée Carnavalet, Paris.