

Labiche et l'opéra-comique

Vincent GIROUD

Si toutes les pièces d'Eugène Labiche (1815-1888) ne comportent pas de musique – par exemple les deux qu'il écrivit pour la Comédie-Française¹ –, toutes celles, et c'est la plupart, qui se rattachent au genre de la comédie-vaudeville, qu'elles soient en un seul ou plusieurs actes, contiennent des numéros chantés. Ce sont, comme le veut la tradition, des « timbres », c'est-à-dire des paroles ajoutées sur des airs préexistants. Ainsi, pour prendre l'une des plus fameuses, on trouve dans *Un chapeau de paille d'Italie*, sa première comédie en cinq actes, créée au théâtre Montansier le 14 août 1851, vingt-et-un morceaux musicaux, qui sont des airs, ensembles ou chœurs. La musique provient d'opéras ou d'opéras-comiques (*Le Serment* d'Auber, *La Fée aux roses* d'Halévy, *Zampa* d'Hérold), de romances (*L'Amandier* de Luigi Balocchi). Certains renvoient à d'autres comédies-vaudeville, comme *Les Représentants en vacances* (1849) ou *Les Tentations d'Antoinette* (1850) de Clairville et Jules Cordier, alias Éléonore de Vaulabelle, ou encore *La Mariée de Poissy* de Dennery, Grangé et Larounat (1850). D'autres (« *Nargeot* », sans autre précision) sont plus difficiles à identifier.

On oublie toutefois que Labiche a contribué au théâtre musical en un sens plus authentique avec une opérette et des opéras-comiques, pour lesquels il a collaboré avec quatre des musiciens les plus importants du genre, dont Delibes².

¹ Il s'agit de *Moi*, comédie en trois actes (1864) et de *La Cigale chez les fourmis*, comédie en un acte, en collaboration avec Ernest Legouvé (1876).

² Pour illustrer le degré de méconnaissance de ce pan de l'œuvre de Labiche, signalons que dans son excellente édition en deux volumes du théâtre, Jacques Robichez ne signale même pas les noms des compositeurs dans la chronologie, où figurent les seules mentions des quatre

Il s'agit respectivement de : *L'Omelette à la Follembuche*, opérette-bouffe en un acte, livret de Labiche et Marc-Michel, créée au Théâtre des Bouffes-Parisiens le 8 juin 1859 ; *Le Voyage en Chine*, opéra-comique en trois actes, livret de Labiche et de Delacour, musique de François Bazin, créé salle Favart le 9 décembre 1865 ; *Le Fils du brigadier*, opéra-comique en trois actes, livret de Labiche et de Delacour, musique de Victor Massé, créé salle Favart le 25 février 1867 ; et *Le Corricolo*, opéra-comique en trois actes, livret de Labiche et Delacour, musique de Ferdinand Poise, créé salle Favart le 27 novembre 1868.

L'Omelette à la Follembuche est la sixième des dix-sept opérettes (ou opéras-bouffes) composées par Delibes entre 1856 et 1869 et la troisième des neuf écrites pour le Théâtre des Bouffes-Parisiens, alors dirigé par Offenbach, qui a occupé ce poste de 1855 à 1862. On ignore les circonstances exactes qui ont amené Delibes et Labiche à collaborer à ce projet, mais il est tentant d'avancer que l'initiative aurait pu venir d'Offenbach, qui avait personnellement « débauché » Delibes des Folies-Nouvelles trois ans plus tôt et que l'idée d'associer un jeune et talentueux compositeur à l'auteur comique le plus en vue du moment ne pouvait que séduire. L'autre auteur du livret, Marc-Michel (1812-1868), est l'un des principaux collaborateurs de Labiche, avec qui il a cosigné une cinquantaine de comédies-vaudevilles, dont *Un chapeau de paille d'Italie*³.

Comme l'indique la page de distribution, « la scène se passe sous Louis XV », dans la cuisine d'un château, où, tandis que le roi chasse dans les environs, pénètre, par la fenêtre, une compagnie de mousquetaires affamés et assoiffés conduite par son capitaine, le chevalier de Givrac⁴. Alerté par le bruit, paraît Pertuisan, fils du marquis de Criqueboeuf, propriétaire des lieux. Il est « en habit de noces ridicule » et, malgré son nom évocateur, n'a rien d'un foudre de guerre. Le marquis, survenant à son tour, met les intrus à la porte. Ils sortent, toujours par la fenêtre, non sans que Givrac promette d'avoir le dernier mot. Pertuisan et son père évoquent les préparatifs du mariage du premier avec Berthe de Follembuche, fille d'une châtelaine voisine, chez qui aura lieu le repas de noces,

ouvrages en question. Voir Eugène LABICHE, *Théâtre*, édité sous la direction de Jacques ROBICHEZ, Paris : Robert Laffont, 1991, 2 vol., vol. 1, p. xcii, c, cii et civ.

³ Voir la brève notice que lui consacre Robichez dans même référence, p. clxix. Mais citons également *Les Deux Timides* (1860), *La Fille bien gardée* (1850), *Mon Isménie* (1852), *Un monsieur qui prend la mouche* (1852), *Si jamais je te pince* (1856), *La Station Chambaudet* (1862) et *Les Suites d'un premier lit* (1852). Les dates entre parenthèses sont celles de la première représentation.

⁴ Le livret, réédité par Stock en 1947, est disponible sur le site Gallica de la BnF (consulté le 14 novembre 2013).

alors que le contrat de mariage est sur le point d'être signé à Criqueboeuf. Or voilà que débouchent, dans la cuisine, la baronne de Follembuche, sa fille, et toute la noce, indignés de n'avoir trouvé personne pour les accueillir sur le perron. On s'apprête à se rendre au salon d'honneur, mais impossible de sortir de la cuisine, le tabellion ayant tiré la porte derrière lui. De mauvaise grâce, Pertuisan sort par une échelle et revient ouvrir. Le cortège est sur le point de s'ébranler mais se heurte à Givrac, qui annonce que le roi vient d'entrer dans le domaine et prie qu'on lui serve à dîner. Pris de panique, Criqueboeuf envoie les invités chercher des victuailles dans les fermes d'alentour. Pendant que Pertuisan s'emploie sans succès à allumer le feu, Berthe lui explique qu'elle l'épouse par devoir mais en aime un autre. Or cet autre n'est autre que Givrac, qui revient et reconnaît sa belle dans la fiancée de Pertuisan. Criqueboeuf et les invités reviennent : en fait de provisions, ils n'ont trouvé que des œufs. Tous s'activent donc pour confectionner une omelette, sous la direction de la baronne, qui propose une recette extravagante d'« omelette à la Follembuche ». Le grand écuyer vient annoncer l'arrivée royale ; mais Criqueboeuf et Pertuisan, ayant reconnu les mousquetaires attablés, croient à présent à une supercherie. Pour se venger, la baronne et lui versent dans la préparation les ingrédients les moins appétissants. On part porter l'omelette « noire comme de la suie ». Or, coup de théâtre, c'est bien le roi qui se trouve dans la salle à manger. La baronne offre sa fille en mariage à Givrac s'il les tire de ce mauvais pas. Givrac rapporte l'omelette pour que les coupables s'en régalent et, pendant que le roi dévore le repas de la noce apporté du château de la baronne, fait préparer le nouveau contrat de mariage, que le roi signera au dessert.

Pour qui n'est pas intimement familier du théâtre de Labiche, ce livret surprend par un cadre historique apparemment insolite chez l'auteur du *Voyage de Monsieur Perrichon*. En fait, il s'avère qu'une bonne moitié des pièces écrites par Labiche à ses débuts se situaient au XVII^e ou au XVIII^e siècle⁵. Ces pièces sont toutes tombées dans l'oubli, sauf une : *Embrassons-nous, Folleville !*, créée au théâtre Montansier en 1850, dont l'héroïne s'appelle Berthe, comme celle de notre opérette-bouffe, où le nom même de Follembuche n'est pas sans rappeler la comédie-vaudeville antérieure.

Sur cette trame loufoque, Delibes a composé une partition charmante et spirituelle qui comporte sept numéros. S'enchaînant sur une courte introduction orchestrale, dont le style néo-classique du *moderato marcato* initial n'est pas sans rappeler l'ouverture du *Médecin malgré lui* de Gounod, le premier est un chœur des mousquetaires (« Ouvrez ! Ouvrez ! ») d'une couleur

⁵ Voir Jacques ROBICHEZ, notice d'*Embrassons-nous, Folleville !*, dans LABICHE, *Théâtre*, vol. 1, p. 65.

également archaïsante, qu'Henri de Curzon compare au *Pré-aux-clercs* de Ferdinand Hérold⁶ ; il est suivi du couplet de Pertuisan (« Je suis le petit Pertuisan »), ponctué d'interventions moqueuses des mousquetaires, et de celui de Givrac. Le numéro 2 est un ensemble (« Ah! c'est abominable ») réunissant les Criquebœuf père et fils, Berthe, la baronne de Follembuche, le tabellion et les invités de la noce. Le *moderato marcato* à 3/4 sur lequel il s'ouvre, sorte de menuet, a lui aussi une couleur néo-classique. Il comporte, sur le mot « Follembuche » (alors que la baronne rappelle l'éminence de son pedigree), un contre-*fa* optionnel à chanter en fausset par le ténor auquel est dévolu ce rôle travesti (qui peut être chanté également par une « duègne⁷ »). Les numéros 2 bis et 2 ter sont de la musique de scène accompagnant, le premier le départ avorté du cortège, le second le vrai départ à la fin de la scène. Vient ensuite la romance de Berthe (« Mentir est le plus noir des vices »), en deux couplets en *fa* majeur, où elle explique à son fiancé qu'elle ne saurait l'aimer. Le numéro 4 est le trio en deux parties (« Ô ciel! le chevalier ») mettant en présence Berthe, Pertuisan et Givrac, lequel reconnaît sa bien-aimée en la fiancée du premier ; cette page est considérée par Curzon comme la meilleure de la partition : « piquante, harmonieuse, élégante, tout en restant fidèle à la note nécessaire d'opéra-bouffe⁸. » Le cinquième numéro, clou de l'ouvrage, est la « Ronde de l'Omelette » en deux couplets et refrain (« Pour cette royale omelette »), *allegro vivace* en *ré* majeur, qui réunit tous les personnages ainsi que le chœur. Ici l'écriture musicale de Delibes évoque irrésistiblement celle d'Offenbach. Le numéro 5 bis est le chœur des mousquetaires en coulisse et la fanfare annonçant l'arrivée royale. Les paroles du chœur (« Manon est une belle... ») sont peut-être une allusion à l'opéra-comique d'Auber, créé salle Favart trois ans plus tôt. Le numéro suivant, « Ensemble, marche et chœur » (« Faisons silence »), montre d'abord les « conjurés » sabotant leur omelette ; après quoi, il nous fait assister à leur déconfiture, avec un rappel malicieux du motif du refrain de la ronde du numéro 5. Une joyeuse reprise de ce refrain conclut l'ouvrage.

Lors de la création aux Bouffes-Parisiens, le rôle de la baronne était tenu par l'une des stars de la troupe, le ténor Édouard Nicole, dit Léonce (1823-1900), créateur notamment de l'Aristée d'*Orphée aux Enfers* en 1858⁹. Il excellait dans les rôles travestis et avait créé celui de Mme Potichon dans *Deux Vieilles gardes*

⁶ Henri DE CURZON, *Léo Delibes : sa vie et ses œuvres (1836-1892)*, Paris : Legoux, 1926, p. 34.

⁷ Telle a été l'option retenue, malheureusement, à l'ORTF, dans la seule exécution récente dont on ait trace, dans les années 1970, sous la direction de Jean Brébion, avec Lina Dachary (la Baronne), Christiane Jacquin (Berthe) et Jean Mollien (Givrac).

⁸ CURZON, *Léo Delibes*, p. 34.

⁹ On peut suivre la carrière de ce chanteur dans Jean-Claude YON, *Jacques Offenbach*, Paris : Gallimard, 2000, *passim*.

de Delibes, dans le même théâtre, en 1856. Sa « nièce » Berthe, Mlle Mareschal, avait été sa partenaire dans *Croquefer* en 1857 et tenait dans *Orphée* le rôle d'Amphitrite¹⁰. Paul Geoffroy, le Givrac, n'a fait qu'un bref passage aux Bouffes-Parisiens, où il a créé, en octobre 1857, *Le Mariage aux lanternes* avec Mareschal¹¹. En revanche, Désiré, le Criqueboeuf, désigné dans la partition comme « Laruette », est une autre grande star de la troupe. De son vrai nom Amable Courtecuisse (1823-1873), il a été le partenaire d'Hervé dans *Don Quichotte et Sancho Pança* (1848) et, aux Bouffes-Parisiens, a brillé en Jupiter dans *Orphée aux Enfers*. Il sera plus tard Choufleuri et Fritzschen dans *Lischen et Fritzschen*, mais créera aussi deux autres opérettes de Delibes, *Le Serpent à plumes* (1864) et *L'Écossais de Chatou* (1869).

Aux Bouffes-Parisiens, dans la salle des Champs-Élysées qui faisait sa réouverture pour l'occasion, *L'Omelette à la Follembuche* était présentée dans un spectacle comportant également *L'Île d'amour* de Camille Du Locle et Alfred Delehelle ainsi qu'une reprise du *Mariage aux lanternes*. Le critique anonyme de la *Revue et gazette musicale de Paris* juge que l'ouvrage de Delibes, tout en sacrifiant au caractère de folie et d'excentricité qui appartient à l'opéra-bouffe, se rapproche, par le nombre des personnages et la présence des chœurs, d'un véritable opéra-comique. Il note que les auteurs :

[...] ont fourni à M. Léo Delibes l'occasion d'écrire une des plus charmantes partitions que, celles d'Offenbach exceptées, on ait encore écrites pour les Bouffes-Parisiens. C'est vif, alerte, parfois gracieux, et toujours élégant ; on y chercherait vainement un morceau faible, depuis l'introduction [...] et la marche d'entrée de la noce, qui ne serait certes pas déplacée dans un cadre plus vaste, jusqu'à la jolie romance chantée par Mlle Mareschal ; au trio : *Entrez là*, un vrai petit bijou musical, et à la ronde de l'omelette, qui d'ici peu va devenir populaire¹².

« Un petit bijou musical », écrit A. Armand dans *La France musicale*, ajoutant : « On dirait une des pages d'Adam les mieux réussies » ; et de rappeler que Delibes est l'élève le plus brillant du « pauvre Adam », mort trois ans plus tôt¹³.

¹⁰ Même référence, p. 213.

¹¹ Même référence, p. 196.

¹² D., « Bouffes-Parisiens. (Ouverture de la salle des Champs-Élysées.) *L'Omelette à la Follembuche*, Opérette-bouffe en un acte de MM. Eugène Labiche et Marc Michel, musique de M. Léo Delibes. *L'Île d'amour*, Opérette en un acte, de M. Dulocle, musique de M. Delehelle. Reprise du *Mariage aux lanternes* », *Revue et gazette musicale de Paris*, 26 juin 1859 (26^e année, n° 24), p. 195. André Coquis (*Léo Delibes, sa vie et son œuvre*, Paris, Richard-Masse, 1957, p. 30-31) cite en outre une critique élogieuse de G. Héquet parue dans *L'Illustration* du 9 juillet 1859.

¹³ A. ARMAND, « Premières représentations. Bouffes-Parisiens. *L'Île d'amour*. Paroles de M. Dulocle, musique de M. Delehelle. *L'Omelette à la Follembuche*. Paroles de MM. Eugène

Henri de Curzon indique que *L'Omelette à la Follembuche* fut reprise plusieurs fois aux Bouffes-Parisiens ainsi qu'aux Fantaisies parisiennes en 1866¹⁴.

Ce n'est pas faire injure à la gloire de Labiche que de dire que *L'Omelette à la Follembuche* n'ajoute rien à celle-ci. On ne saurait dire de même de Delibes, car l'œuvre, indépendamment de son charme propre, annonce le Delibes néo-classique du *Roi l'a dit*. Delibes allait d'ailleurs rester dans le XVIII^e siècle avec son opéra-bouffe suivant, *Monsieur de Bonne-Étoile*, sur un livret du presque débutant Philippe Gille, créé, toujours chez Offenbach, en janvier 1860.

Même si *L'Omelette à la Follembuche* tendait vers l'opéra-comique, comme le remarquait le critique que l'on vient de citer, Labiche ne faisait ses vrais débuts dans le genre et le théâtre qui en porte le nom que six ans plus tard avec *Le Voyage en Chine*, écrit, cette fois, en collaboration avec François Bazin (1816-1878). Élève de Berton et d'Halévy, Grand prix de Rome en 1840, ce dernier s'était fait connaître avec *La Nuit de la Saint-Silvestre* en 1849 et surtout avec *Maître Pathelin*, opéra-comique en un acte, sur un livret d'Adolphe de Leuven et Langle (pseudonyme de Jean-Marie-Jérôme Fleuriot), représenté salle Favart en 1857. Delacour, le collaborateur de Labiche pour le livret du *Voyage en Chine*, de son vrai nom Alfred Charlemagne Lartigue (1815-1883), et médecin de son état, est défini par Jacques Robichez comme « l'un des quatre principaux collaborateurs de Labiche¹⁵ ». Il a notamment assisté ce dernier dans *La Cagnotte* et *Célimare le bien-aimé* ainsi que dans *Le Point de mire*, qui avait été créé devant la cour au théâtre du château de Compiègne l'année précédente.

La brève ouverture, qui a connu la popularité, commence par une petite marche en *ré* majeur, suivie, après une courte transition en mineur, par un *allegretto* endiablé dans la même tonalité, où est discrètement annoncé l'air « La Chine est un pays charmant » dont la reprise terminera l'ouvrage. Le rideau se lève sur un salon bourgeois à Bellevue, près de Meudon, chez les Pompéry. Berthe, la cadette des deux filles, tente en vain de tirer de sa tristesse Marie, son aînée, et l'encourage à chanter avec elle un air pseudo-napolitain (n° 1, Duo : « Qu'a-t-elle donc ? » et Chanson napolitaine : « Le ciel bleu se colore »). Leur mère les rejoint, et évoque le caractère têtu de Pompéry, qui est Breton : n'a-t-il pas failli se quereller avec Maurice Fréval, officier d'état-major dans la Garde nationale, insistant que ce dernier lui avait sauvé la vie (allusion intertextuelle évidente à un épisode bien connu du *Voyage de M. Perrichon*, créé quatre ans plus tôt).

Labiche et Marc Michel, musique de M. Léo Delibes », *La France musicale*, 12 juin 1859 (23^e année, n° 24), p. 266.

¹⁴ CURZON, *Léo Delibes*, p. 31.

¹⁵ Voir l'entrée qui lui est consacrée dans LABICHE, *Théâtre*, vol. 1, Dictionnaire, p. cxlv.

Justement Fréval fait son entrée, porteur de deux bouquets, tandis que Mme Pompéry, perplexe, se demande laquelle des deux filles a ses faveurs. Les jardiniers de Bellevue, célébrant la Saint Fiacre, viennent apporter des fleurs. Pompéry survient, furieux en raison d'une altercation qu'il vient d'avoir, dans sa voiture, avec un jeune homme conduisant un tilbury (n° 2, Marche et chœur : « C'est jour de fête » et Morceau d'ensemble : « Bien tranquille, rênes en main »). Pendant qu'on s'apprête pour le repas, Mme Pompéry, tout en se querellant avec son mari à propos de celle des filles que courtise Maurice, nous apprend qu'à Naples, Pompéry a fait casser des fiançailles imprudemment nouées par Marie. Ayant avoué à Pompéry qu'il aime Berthe, Maurice se voit accorder sa main, mais avec une condition : il faut d'abord que sa sœur aînée soit mariée. Or une lettre du notaire annonce la visite d'un riche prétendant pour Marie, Alidor de Rosenville. Celui-ci, outre qu'il déplaît à la jeune fille, est affligé d'un défaut : il bégaié. Par bonheur, ce défaut disparaît quand il chante, et c'est en chantant qu'il est présenté et invité à chanter un boléro (n° 3, Morceau d'ensemble : « Je vous présente ici ma femme » et Boléro : « Dans toutes les Espagnes »). Mais le bégaiement fait mauvais effet sur les jeunes filles, et Pompéry raccompagne Alidor au train, tout en l'encourageant à se faire soigner. Maurice, resté seul, reconnaît dans un nouveau venu un camarade de Sainte-Barbe, Henri de Kernoisan, officier de marine et Breton comme son nom l'indique, qui lui avoue être amoureux d'une des filles de la maison. Resté seul, il chante son amour pour Marie (n° 4, Récitatif et romance : « Ah ! je vais donc enfin la revoir »). La jeune femme, qui l'a vu par la fenêtre, le rejoint, et évoque leur mariage cassé à Naples, alors qu'il avait reçu l'ordre de rallier l'expédition de Chine – entendons la campagne conduite par l'armée française dans le delta du Mékong à partir de 1859 et qui avait abouti trois ans plus tard à la constitution, par le premier traité de Saïgon, de ce qu'on allait appeler la Cochinchine (n° 5, Duo : « Ah ! quelle amusante folie ! »). Tandis que les jardiniers reviennent présenter les fleurs, Pompéry indigné reconnaît en Henri le conducteur du tilbury et refuse avec indignation de lui accorder la main de sa fille (n° 6, Finale : « C'est jour de fête »).

Au deuxième acte, au son d'une joyeuse valse, nous retrouvons les Pompéry dans le salon du casino de Cherbourg (n° 7, Chœur et morceau d'ensemble : « Ah ! quelle heureuse destinée ! »). Par coïncidence, Alidor est descendu au même hôtel : il explique comment il est presque parvenu à se corriger de son défaut en déclamant, à l'instar de Démosthène, avec des cailloux dans la bouche (n° 8, Ariette : « Six cailloux, cinq cailloux »). De plus, il s'offre à organiser une promenade en mer par ses relations avec le commandant du port. Resté seul, Pompéry est stupéfait de voir entrer Henri, à qui il refuse une nouvelle fois la main de Marie, tout en lui présentant Alidor comme prétendant de cette

dernière. Furieux, Henri menace Alidor de le tuer s'il s'approche de Marie. Un orage éclate, empêchant la promenade prévue. Pompéry, espérant ridiculiser Henri, le fait chanter en duo avec Marie pour distraire l'assistance (n° 9, Chœur et morceau d'ensemble : « Quel temps effroyable » et Duo : « Oui, mon cœur est à toi »). Furieux du succès remporté, Pompéry nargue le marin, qui répond en le défiant (n° 10, Duo : « Je suis Breton »). Sur ce, Pompéry provoque Henri en duel. Ce dernier tire parti de la situation en persuadant Marie qu'elle doit fuir avec lui (n° 11, Duetto : « Oui, dès ce soir, j'en ai l'espoir »). Alidor à son tour défie Henri, ce qui provoque un quiproquo, Marie croyant qu'Henri va se battre avec son père malgré sa promesse. Le retour d'Alidor, le bras en écharpe, la détrompe, et elle modifie la lettre de rupture que son père lui avait fait écrire. Mais les projets de fuite sont déjoués lorsque, par suite d'une manœuvre d'Alidor, Henri reçoit l'ordre de prendre la mer et de rejoindre son escadre en Chine (n° 12, Finale : « Grand Dieu ! qu'ai-je entendu ? »).

Au troisième acte, nous retrouvons les Pompéry, qui ont passé la nuit à bord, sur le pont d'un navire, dont les matelots chantent et boivent (n° 13, Chœur des matelots : « Voyons, la mer est belle » et Chœur du cidre : « Qu'il est bon, le cidre de Normandie ! » – morceau extérieur à l'action dont les critiques diront qu'il a été évidemment conçu par le compositeur pour entrer au répertoire des sociétés chorales). Bien qu'ayant manqué le lever du soleil, Pompéry vante la beauté de ce spectacle à Bonneteau, un notaire de Pontoise qui s'est agglutiné au groupe (n° 14, Couplets : « Quand le soleil sur notre monde »). Les dames, pour diverses raisons, ont passé une mauvaise nuit. Alidor, lui, a le pied marin, même si, anticipant d'une dizaine d'années le président Mac Mahon visitant les inondations de la Garonne – mais n'est-ce pas plutôt que les journalistes de 1875 étaient familiers du *Voyage en Chine* ? –, il n'a à dire sur la mer que les mots : « Que d'eau ! que d'eau ! » Pendant qu'on part visiter le navire, Marie, restée seule, se lamente sur ses rêves évanouis, quand Henri, qui était dissimulé dans un hamac, révèle sa présence (n° 15, Récitatif et air : « Il est parti ! Rêve d'amour et d'espérance » et Duo : « Cet instant qui me rend mon Henri »). Il a envoyé sa démission et s'est fait confier par un ami le commandement de la *Pintade*, le navire marchand où ils se trouvent, alors qu'ils s'imaginent tous à bord de la *Fulminante*. Et Henri d'annoncer au groupe qu'ils sont au large de Madère, en train de voguer vers la Chine, dont il leur vante les beautés (n° 16, Morceau d'ensemble : « En Chine ! en Chine ! » et Air : « La Chine est un pays charmant »). Les négociations entre les deux Bretons têtus s'engagent mal. Renvoyant les femmes, Pompéry propose à Alidor, qui a le mal de mer, et à Bonneteau de fomenter une mutinerie (n° 17, Chœur : « À bas le capitaine ! » et Couplets : « Pour bien fêter notre retour »). Henri, tirant prétexte de son autorité, fait passer les mutins en jugement et les condamne à mort. Cette

menace provoque un revirement chez Pompéry, qui fait préparer le contrat de mariage par le notaire, sur quoi Henri annonce qu'ils n'avaient jamais quitté la rade de Cherbourg (n° 18, Finale : « Tin ! tin ! tin ! Qu'ici l'allégresse »).

Contrairement à *L'Omelette à la Follembuche*, *Le Voyage en Chine* appartient à la grande maturité de Labiche – celle de *Célimare le bien-aimé* (1863), de *La Cagnotte*, de *Moi et du Point de mire* (les trois pièces datant de 1864) –, et c'est certainement l'un des opéras-comiques les plus amusants de la période, au point que les critiques avancent qu'il pourrait se passer de musique¹⁶. Le titre fait écho au *Voyage de M. Perrichon* et le personnage de Pompéry est, en plus loufoque encore, un portrait satirique du bon bourgeois satisfait de lui-même et cherchant à marier sa fille, ou plus exactement ses deux filles ; ses réflexions sur le lever du soleil en mer appartiennent au même registre que celles de Perrichon sur la Mer de glace. Les références intertextuelles ne se limitent d'ailleurs pas à Labiche. Le dernier acte, situé sur le pont d'un navire, est évidemment un clin d'œil au troisième acte de *L'Africaine* de Meyerbeer, spectacle dont tout le monde parlait en 1865, année de sa création à l'Opéra, le 28 avril. Quant à la Chine et à ses clochettes, il y a une allusion probable au *Cheval de bronze* d'Auber, qui, s'il datait de 1835, avait été remis au goût du jour en 1857 sous la forme d'un opéra-féerie. Faut-il voir aussi dans les origines régionales des deux principaux personnages une référence à la Bretagne du *Pardon de Ploërmel*, créé en 1859, et qui poursuivait salle Favart sa triomphale carrière ? Mais le cocasse de la pièce tient aussi à la désinvolture avec laquelle Labiche se joue des conventions du genre de l'opéra-comique, mettant en relief le passage du parlé au chanté plutôt qu'essayant de dissimuler son caractère artificiel : ainsi Alidor, au premier acte, est-il encouragé, pour se débarrasser de son bégaiement, à chanter son Boléro (autre allusion possible, les espagnolismes étant à la mode en raison de la nationalité de l'impératrice Eugénie) ; et au deuxième acte, le duo entre Marie et Henri est présenté comme une espèce d'épreuve de chant lors de laquelle le marin breton est supposé se ridiculiser (« Le duo des aveux, n'est-ce pas ? j'y tiens ! Hérisé de difficultés ! [...] À lui maintenant ; je m'attends à un déluge de couacs ») ; or il triomphe, et lorsqu'on exige un bis, au grand dam de Pompéry, il l'entame par une cadence qui, tel le héros du *Postillon de Longjumeau*, le fait monter jusqu'au contre-ré.

Le Voyage en Chine a été l'un des grands succès de la période. « Enfin, voici revenus les beaux jours de l'Opéra-Comique, écrivait Daniel Stern, alias Marie d'Agoult, dans *La France musicale* du 17 décembre 1865. Que nous sommes

¹⁶ Voir par exemple Henri MORENO [Henri HEUGEL], « Opéra-Comique. *Le Voyage en Chine*, opéra-comique en trois actes, de MM. Labiche et Delacour, musique de F. Bazin », *Le Ménestrel*, 17 décembre 1865 (33^e année, n° 3), p. 18.

heureux d'avoir pu applaudir à cette pièce gaie et alerte, une partition sémillante, aux motifs brillants et pleins de verve¹⁷ ! » Selon Auguste Durand, qui se demande s'il ne s'agit pas d'un opéra-bouffe plutôt qu'un opéra-comique, « cette soirée n'a été qu'un long éclat de rire¹⁸ ». Dans *Le Ménestral*, Henri Moreno parle d'un « grand succès d'amusement et d'esprit¹⁹ ». Le rôle d'Henri a été créé par le ténor angevin Achille-Félix Montaubry (1826-1898), qui s'était notamment illustré en Nourredine à la première de *Lalla Roukh* en 1862 et serait plus tard le premier Robinson Crusoe dans l'opéra-bouffe d'Offenbach ; il avait également été le premier Bénédict dans l'opéra-comique de Berlioz à Baden-Baden en 1862. Marie-Alexandrine Cico (1841-1875), sa partenaire en Marie, l'avait été dans l'opéra-comique de Félicien David, dont elle avait créé le rôle-titre. À en juger par l'écriture vocale, qui contient des passages d'agilité (notamment à la fin du premier duo avec Henri, n° 5 de la partition), il s'agissait d'un soprano lyrique léger du type Caroline Miolan-Carvalho. Elle avait débuté aux Bouffes-Parisiens, où elle avait créé Minerve dans *Orphée aux Enfers*, ayant eu de plus, à l'époque, une liaison avec Offenbach²⁰. Le rôle de Pompéry était confié au baryton toulousain Joseph-Antoine-Charles Couderc (1810-1875), qui avait débuté sa carrière comme ténor (créant ainsi *Le Châlet* d'Adolphe Adam en 1834 et *Le Domino noir* d'Auber en 1837), puis s'était reconverti en baryton en 1850 ; dans cette nouvelle tessiture, il avait créé notamment le rôle de Shakespeare dans *Le Songe d'une nuit d'été* d'Ambroise Thomas en 1850, mais se spécialisait dans les rôles bouffes : Jean dans *Les Noces de Jeannette* (1853) et Maître Pathelin dans l'opéra-comique éponyme de Bazin en 1856²¹. Il s'y était taillé une popularité telle que sa voix a donné brièvement lieu à un « type » : dans la partition du *Voyage en Chine*, le rôle de Pompéry est en effet désigné comme un « Couderc ». Il semble y avoir remporté l'un des grands succès de sa carrière. « Jamais Couderc, écrit Daniel Stern, n'a été plus brillant de verve et de talent scénique. Et pourtant, à chaque création, on ne peut se lasser de l'admirer et de l'applaudir. Il est peu de comédiens dans les théâtres de genre qui puissent

¹⁷ Daniel STERN [Marie D'AGOULT], « Théâtre impérial de l'Opéra-Comique. Première représentation : *le Voyage en Chine*, opéra-comique en trois actes de MM. Labiche et Delacour, musique de M. François Bazin », *La France musicale*, 17 décembre 1865 (29^e année, n° 51), p. 398.

¹⁸ Auguste DURAND, « Théâtre impérial de l'Opéra-Comique. *Le Voyage en Chine*, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Labiche et Delacour, musique de M. François Bazin », *Revue et gazette musicale de Paris*, 17 décembre 1865 (32^e année, n° 51), p. 409.

¹⁹ MORENO, « Opéra-Comique. *Le Voyage en Chine* », p. 18.

²⁰ Voir YON, *Jacques Offenbach*, p. 214.

²¹ Voir Karl-Josef KUTSCH et Leo RIEMENS, *Grosses Sängerlexikon*, Munich : K.G. Saur, 2003, vol. 2, col. 929.

l'égaliser en souplesse, en naturel et en diction²². » Alidor, « jeune premier trial » selon la partition, était Charles-Louis Sainte-Foy (1817-1877), créateur de nombreux rôles à la salle Favart, notamment Corentin dans *Le Pardon de Ploërmel*. Lui aussi remporte un vif succès, et tant le Boléro du premier acte que l'air des cailloux du deuxième acte ont été bissés le soir de la première.

Après son succès à Paris, *Le Voyage en Chine* est monté dans de nombreux théâtres de province. À l'étranger, Loewenberg fait état de présentations à Liège et à Bruxelles en 1866, à Vienne (en allemand) dès avril 1866, ainsi qu'à Stockholm, tandis que Prague et Berlin accueillent l'ouvrage en 1867, toujours en allemand. À l'Opéra-Comique, il ne devait cependant pas se maintenir au répertoire et disparaissait de l'affiche en 1876²³. Des reprises sont signalées au Théâtre de la Renaissance en 1899 et au Trianon-Lyrique en 1906 et 1915.

Créé, toujours salle Favart, le 25 février 1867, *Le Fils du brigadier*, sans être un fiasco, n'allait pas, tant s'en faut, renouveler le succès du *Voyage en Chine*, et, malgré une générale apparemment prometteuse, n'allait pas passer le cap des vingt-deux représentations. Il s'agissait, comme le titre l'indique, d'un opéra-comique à thème militaire. Mais le public de 1867 n'était plus celui qui avait applaudi les cantinières et rataplans de *La Fille du régiment* en 1840 et de *L'Étoile du Nord* en 1854 ; quelques mois plus tard, il allait assurer le triomphe de *La Grande-Duchesse de Gérolstein* d'Offenbach qui tournait spirituellement ces conventions en ridicule, alors que Labiche et Victor Massé, sortis l'un et l'autre de leur élément, continuaient à les suivre, en quelque sorte, au premier degré.

L'action du *Fils du brigadier* se situe en 1808 à Miranda, près de Burgos, pendant la campagne d'Espagne. L'ouverture en *mi* bémol, qui commence par une marche militaire et se poursuit par un allegretto également bien rythmé, donne le ton. Le premier acte se déroule dans le salon du colonel du régiment de lanciers. Catalina, son mari l'aubergiste Benito et Thérèse, l'institutrice chargée de parfaire l'éducation de la colonelle, ancienne cantinière au franc parler, admirent les uniformes et la musique (n° 1, Introduction : « Personne [encor] dans cette salle »). Courtisée par l'adjudant bavarois Bittermann, Thérèse est amoureuse d'un sous-lieutenant nommé Émile qu'elle a rencontré à Paris (n° 2, Couplets : « Au bal, au signal de la danse »). Ayant découvert qu'Émile est le fils

²² STERN, « Théâtre impérial de l'Opéra-Comique. Première représentation : *le Voyage en Chine* », p. 399.

²³ Voir Nicole WILD et David CHARLTON, *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris : répertoire 1762-1972*, Sprimont : Mardaga, 2005, p. 443. Selon ces deux auteurs, l'ouvrage devait primitivement s'intituler *Émile*.

du brigadier Cléopâtre, ainsi nommé en raison de l'obélisque qu'il s'est tatoué sur le bras durant la campagne d'Égypte, elle s'est chargée de leur correspondance ; dans sa dernière lettre, Émile confie à son père ses émois amoureux (n° 3, Duo : « Ici prenez place »). Cléopâtre, dont Bittermann est la bête noire et réciproquement, se moque de lui tout en le brochant (n° 4, Chanson : « Pour les briquets d'combat »). Promu lieutenant dans ce même régiment, Émile débarque et déclare son amour à Thérèse (n° 5, Romance : « Vous m'aimez à la vie »). À son père, il explique qu'étant son supérieur hiérarchique il doit tenir leur parenté secrète (n° 6, Duo : « Au régiment »). Catalina et Thérèse consolent le soldat Frédéric, que Benito soupçonne avec raison de tourner autour de sa femme (n° 7, Trio et air : « Pourquoi cet air désolé »). Bittermann, furieux d'un mauvais tour que lui a joué Cléopâtre, est sur le point d'envoyer tout le monde en salle de police quand on annonce opportunément la prise de Burgos (n° 8, Final : « Tous à la salle de police »).

Au deuxième acte, nous sommes dans le camp, où paysans et soldats célèbrent la victoire, tandis que Catalina chante une chanson (n° 9, Introduction et ronde : « Bombance et festin »). Forts de la protection de la colonelle, Émile et Thérèse demandent à Cléopâtre la permission de s'épouser (n° 10, Trio : « Ce n'est plus comme au régiment »). Bittermann, qui a lui aussi des desseins sur Thérèse, apprend de son oncle qu'il n'héritera que s'il trouve d'abord un mari à sa sœur (n° 11, Couplets : « Elle a vu le jour à Munich »). Lorsqu'on sonne la retraite, Cléopâtre, qui s'est enivré, refuse d'obéir à son fils et le frappe. Témoin de ce grave manquement à la discipline militaire, Bittermann fait arrêter le brigadier (n° 12, Final : « C'est la retraite »).

Au troisième acte, nous retrouvons Cléopâtre aux arrêts chez Benito, où Catalina est aux petits soins pour lui (n° 13, Trio et chanson : « Table bien servie »). Émile essaie en vain de faire comprendre à son père, qui ne se souvient de rien, qu'il va passer en conseil de guerre et risque, au minimum, le bagne (n° 14, Air : « Se tuer ! il l'a dit »). Pour sauver la situation, Thérèse accepte la main de Bittermann (n° 15, Duo : « Thérèse, vous ici ! »). Ce dernier offre donc de se charger lui-même devant le conseil de guerre (n° 16, Couplets : « Qui moi livrer à la justice »), mais Cléopâtre le rend furieux et fait échouer le projet. Cléopâtre finit par comprendre le mauvais pas où il se trouve et fait ses adieux (n° 17, Quintette : « Ô mon fils que j'adore »). Mais on apprend que Bittermann a été « cassé » pour inconduite et que l'affaire n'ira pas plus loin. Bittermann et Cléopâtre reviennent bras dessus, bras dessous (n° 18, Final : « Vivent le colonel et son conseil »).

Il est rare de dire qu'une pièce de Labiche a mal vieilli, mais c'est malheureusement ici le cas. Il y a longtemps que le mélange de sentimentalité et

de militarisme ne fait plus recette, et, correction politique mise à part, il est impossible de trouver drôle cet adjudant bavarois qui essaie de « caser » sa sœur boiteuse dont il vante les mérites dans des couplets en -ic et en -ac –le second évoquant irrésistiblement la légende de Kleinzach du premier acte des *Contes d'Hoffmann*²⁴. On peut également trouver plus ou moins drôles telles ou telles plaisanteries équivoques (mais qui n'en méritent pas moins d'être signalées) comme ce « Cléopâtre, je t'aime ! » lancé par le Bavarois au brigadier au deuxième acte alors qu'il tente de le recruter comme beau-frère éventuel.

Assez bien accueilli par le public – vingt-deux représentations interdisent de parler de four –, *Le Fils du brigadier* l'a mal été par la presse, qui selon un critique s'est « acharnée » contre l'ouvrage, s'en prenant tant à la dramaturgie qu'à la musique de Massé²⁵. Dans son compte rendu du *Moniteur universel*, Théophile Gautier reproche à la pièce d'appartenir à un genre mal défini : vaudeville, mélodrame, mimodrame du Cirque impérial ? Contrastant la forme surannée de ce type d'opéra-comique avec les efforts récents de Gounod et de Reyer (*Faust*, *Mireille*, *La Statue*) pour rapprocher le genre de celui du grand opéra, il déplore que Massé se soit laissé entraîner dans ce genre de « combinaisons qui font rétrograder le goût musical bien plus qu'elles ne l'avancent²⁶ ». Non moins sévère, Gustave Bertrand, dans *Le Ménestrel*, parle de « gros mélodrame coupé de gros comique », « peu favorable au tempérament d'artiste de M. Victor Massé » et dérivé de l'histoire proverbiale de l'enfant de la giberne « qui a traîné pendant si longtemps dans tous les almanachs militaires²⁷ ». Plus indulgent, Paul Bernard, dans la *Revue et gazette musicale*, reconnaît que l'œuvre est, sur le plan dramatique, « un peu lourde » et que la partition n'ajoutera rien à la gloire de Massé. Il aime le début de l'ouverture

²⁴ Notons toutefois que les couplets en -ac des *Contes d'Hoffmann* sont postérieurs et qu'ils n'ont pas d'équivalents dans le passage correspondant du drame fantastique de 1851 dont Barbier a tiré son livret : voir Jules BARBIER et Michel CARRÉ, *Les Contes d'Hoffmann*, drame fantastique en cinq actes, [Paris, 1851], p. 11.

²⁵ Voir AURÈLE, « Théâtre impérial de l'Opéra-Comique : *Le Fils du Brigadier*, opéra comique en trois actes, paroles de MM. Labiche et Delacour, musique de M. V. Massé », *Le Masque*, 21 mars 1867. L'identité de ce critique demeure mystérieuse, à moins qu'il s'agisse du parolier de quelques romances figurant au catalogue de la BnF. Il n'est pas fait mention de lui dans Christian GOUBAULT, *La Critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Genève, Paris : Slatkine, 1984.

²⁶ Théophile GAUTIER, « Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique : *Le Fils du Brigadier*, opéra-comique en trois actes de MM. Delacour et Labiche, musique de M. Victor Massé », *Le Moniteur universel*, 4 mars 1867.

²⁷ Gustave BERTRAND, « Opéra-Comique : *Le Fils du Brigadier*, opéra-comique en trois actes de MM. Labiche et Delacour, musique de M. Victor Massé. – Vaudeville : *Les Brebis galeuses*, comédie de M. Théodore Barrière. – Nouvelles », *Le Ménestrel*, 3 mars 1867 (34^e année, n^o 14), p. 107. Rappelons qu'un enfant de giberne est né des amours d'un soldat et d'une cantinière.

mais en trouve la fin « vulgaire ». Les morceaux qui lui semblent mériter des éloges sont le rondeau-bouffe de Frédéric (n° 7), accompagné par des gammes chromatiques descendantes « d'un effet très-pittoresque », l'air de Catalina au troisième acte (« invocation au vin et au cigare »), le second air de Bittermann (le n° 16, avec son refrain : « Les Allemands/ Sont bons enfants/ Et pas méchants ») et la romance de Cléopâtre (n° 17) « avec accompagnement de cor anglais, dont la péroraison en morceau d'ensemble est d'un effet grandiose²⁸ ». Marie Escudier, dans *La France musicale*, trouve lui aussi que cet air est le seul qui soit digne du Massé des *Noces de Jeannette* et de *Galathée*. Il estime que le premier acte est musicalement le meilleur, bien que les ressemblances avec *La Fille du régiment* lui paraissent excessives ; il juge par ailleurs que les ensembles « n'ont pas un bien grand intérêt » et que « toute l'artillerie instrumentale » a parfois tendance à couvrir les voix²⁹.

Pourtant, la distribution de 1867 était de qualité. Le rôle d'Émile était confié à Montaubry, dont la voix a néanmoins paru usée ; Escudier nous apprend que Victor Capoul était pressenti pour lui succéder. Autre transfuge du *Voyage en Chine*, Sainte-Foy est très applaudi en Bittermann. Conçu pour Couderc, qui ne put le chanter en raison de la maladie, celui de Cléopâtre avait été appris en hâte par Eugène Crosti (1833-1909), qui avait précédemment pris part aux créations du *Capitaine Henriot* de Gevaert (1864) et de la *Zilda* de Flotow (1866)³⁰. Catalina, rôle de demi-caractère, était le soprano Caroline Girard (1830-18??), créatrice en 1857 de la Jacqueline du *Médecin malgré lui* de Gounod, et qui la même année serait Chevette dans *La Grand' Tante* de Massenet³¹. L'étoile de la distribution, en Thérèse, est cependant Marie Roze (1846-1926). Elle a fait ses débuts à l'Opéra-Comique deux ans plus tôt et est à l'aube d'une brillante carrière internationale ; c'est pour elle que Massenet écrira en 1884, à l'occasion

²⁸ Paul BERNARD, « Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique. *Le Fils du Brigadier*, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Eugène Labiche et Delacour, musique de M. Victor Massé », *Revue et gazette musicale de Paris*, 3 mars 1867 (34^e année, n° 9), p. 66-67.

²⁹ Marie ESCUDIER, « Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique : *Le Fils du Brigadier*, trois actes de MM. Labiche et Delacour, musique de M. V. Massé », *La France musicale*, 3 mars 1867 (31^e année, n° 9), p. 62. L'ouvrage de Massé a récemment trouvé un défenseur en Robert Letellier, qui reconnaît que les plaisanteries du livret ne sont pas toujours du meilleur goût, mais ajoute : « The music is full of motifs, ingenious and well-coloured. The overture is charming: it would be difficult to render the military formulas and banalities of retreat in a more poetic way » (Robert Ignatius LETELLIER, *Opéra-Comique: A Sourcebook*, Newcastle-Upon-Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2010, p. 518).

³⁰ Voir KUTSCH et RIEMENS, *Grosses Sängerlexikon*, vol. 2, col. 956.

³¹ Voir même référence, vol. 3, col. 1741.

de la création londonienne de son opéra-comique, la *Gavotte* chantée du tableau du Cours-la-Reine de *Manon*³².

Le demi-échec du *Fils du brigadier* n'a guère affecté la carrière de Labiche, lequel connaît un « succès inouï³³ » quelques mois plus tard avec *La Grammaire*, créée le 26 juillet au Palais-Royal, en pleine exposition, et dont le triomphe sera consacré par des représentations à la cour impériale. Il n'en va pas de même de Massé, déjà péniblement affecté par le fiasco de *Fior d'Aliza*, d'après Lamartine, l'année précédente, et qui ne retrouvera le succès, en tout cas pour un nouvel ouvrage, que neuf ans plus tard avec *Paul et Virginie* (1876).

Le dernier collaborateur de Labiche à la salle Favart, le Nîmois Ferdinand Poise, n'était pas un débutant en 1868, même si Ernest Reyer commence sa recension du *Journal des débats* en notant que « jusqu'à présent [il] n'a pas fait grand bruit dans le monde³⁴ ». Né en 1828, il avait connu le succès au Théâtre-Lyrique avec *Bonsoir voisin* (1853), succès confirmé avec *Les Charmeurs* (1855). Toutefois, il n'avait pas encore passé le test de l'opéra-comique en trois actes : *Le Roi Don Pèdre*, ouvrage de ses débuts à Favart en 1857, sur un livret d'Eugène Cormon et d'Eugène Grangé, n'en comportait que deux. On peut dire en outre qu'il n'avait pas encore trouvé la manière qui devait lui assurer sa vraie place dans l'histoire du genre, les comédies d'après Marivaux (*La Surprise de l'amour*, 1877), Molière (*L'Amour médecin*, 1880) et d'Allainval (*Joli Gilles*, 1884) qu'il signerait avec Charles Monselet. *Le Corricolo* est donc une œuvre intermédiaire entre les premières et celles de sa grande maturité.

Rappelons, pour commencer, qu'un corricolo est une voiture légère, que Gautier décrit comme « une sorte de cabriolet ou plutôt de strapontin posé sur un brancard entre deux grandes roues peintes en rouge³⁵ » ; il est particulièrement associé à Naples et à ses environs : c'est d'ailleurs le titre choisi par Alexandre Dumas en 1842 pour ses souvenirs de voyage dans le royaume des Deux-Siciles³⁶. À l'instar de Gautier, qui trouve absurde d'imaginer les héros bien nés de Labiche voyageant sur un véhicule aussi inconfortable, Henri

³² Voir Jean-Christophe BRANGER, *Manon de Jules Massenet ou le crépuscule de l'opéra-comique*, Metz : Serpenoise, 1999, p. 90-92.

³³ La formule est de Jacques Robichez dans son introduction à la pièce, dans LABICHE, *Théâtre*, vol. II, p. 487.

³⁴ Ernest REYER, « *Le Corricolo* », *Journal des débats*, 6 décembre 1868, cité d'après Sabine TEULON-LARDIC, *Ferdinand Poise (1828-1892). Contribution à l'étude de l'opéra-comique*, thèse de doctorat inédite, université de Paris IV, 2002, p. 655.

³⁵ Théophile GAUTIER, « *Le Corricolo*, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Labiche et Delacour, musique de Mr. Poise, Opéra-Comique, décembre 1868 », *Le Moniteur universel*, 7 décembre 1868.

³⁶ Le livre a connu de nombreuses rééditions et figure dans la série *Impressions de voyage*.

Moreno, dans *Le Ménestrel*, et A. Desprez, dans *La Réforme musicale*, pourront souligner l'absurdité qu'il y a à le transplanter en Lombardie-Vénétie, où se situe l'action de l'opéra-comique³⁷.

Après une ouverture de type pot-pourri, le rideau se lève sur la cour d'une auberge en Italie, où paysans et paysannes célèbrent un jour de fête tout en se moquant de la querelle qui brouille momentanément l'aubergiste Ninetta et son fiancé Matteï ; Caroline de Lussan, qui survient avec son valet Plantureux, qu'elle fait passer pour son oncle général, les réconcilie (n° 1, Introduction : « Eh ! lon lan là ! c'est jour de fête³⁸ ! » et Couplets : « Un baiser par-ci, par-là ! »). Ninetta apprend à Plantureux que Caroline a perdu, en se promenant, une jarretière avec une agrafe de diamant ; or celle-ci a été trouvée dans la montagne par un nouveau venu nommé Gaston de Nerville, qui insiste pour la remettre lui-même à sa propriétaire, nonobstant les objurgations de Ninetta (n° 2, Couplets : « Ainsi, parce qu'elle est jolie »). Gaston, mis en présence de Caroline, insiste malicieusement pour qu'elle lui décrive l'objet perdu, et lui raconte avoir rêvé être fait membre de l'ordre de la Jarretière (n° 3, Duo : « Eh bien ! dépeignez-moi la chose »). Caroline explique qu'elle se rend à Venise à la poursuite de son mari peintre ; ses soupçons d'infidélité se confirment quand Gaston, qui connaît ce dernier, raconte qu'il lui a ravi les faveurs d'une cantatrice surnommée la Fioretta. Sans révéler son identité, Caroline parvient à se faire remettre la lettre que son mari a confiée à Gaston pour la lui remettre, et qui ravive encore ses soupçons (n° 4, Air : « Ô gentille et mignonne lettre ! »). Or Hector lui-même survient, en route pour Milan où se produit la Fioretta, et raconte à Gaston, dans un air avec accompagnement de grelots, son voyage en *corricolo* (n° 5, Air : « Entendez le joyeux grelot »). Gaston lui annonce qu'il est tombé amoureux d'une inconnue, dont Hector s'aperçoit qu'elle est sa femme (n° 6, Duetto : « Ta, ta, ta, je devine ! »). Mais Caroline prétend ne pas reconnaître son mari, même lorsqu'Hector essaie d'évoquer de tendres souvenirs de leur passé (n° 7, Quatuor et Mélodie : « La voilà... la voilà... »). Seuls, les époux ont une explication. Pour empêcher sa femme de partir pour Venise, Hector s'empare d'une des roues de sa voiture, mais Gaston lui rend la pareille et Caroline et lui s'enfuient en *corricolo*, à la grande hilarité des paysans (n° 8, Finale : « Entendez le joyeux grelot »).

³⁷ Henri MORENO, « Opéra-Comique : *le Corricolo*, opéra-comique en trois actes de MM. Labiche et Delacour, musique de M. Ferdinand Poise. – Vaudeville : *Miss Multon, le Petit Voyage et Autour du lac*. – Porte-Saint-Martin : reprise de *la Dame de Monsoreau* », *Le Ménestrel*, 6 décembre 1868 (36^e année, n° 1), p. 4 ; A. DESPREZ, « Théâtre impérial de l'Opéra-Comique : *Le Corricolo* », *La Réforme musicale*, 6 décembre 1868 (voir TEULON-LARDIC, *Ferdinand Poise*, p. 201).

³⁸ Vu l'absence de partition publiée, les morceaux sont ici reconstitués d'après le livret paru en 1868 à la Librairie dramatique, Paris.

Le deuxième acte se déroule à Bergame devant la maison du Podestat. Les paysans célèbrent la fête de Saint François, tandis que le Podestat, suivi du trésorier, se lamente sur les mauvaises rentrées financières (n° 9, Introduction et Duetto : « Comme à la fête de Noël »). Quand arrivent Caroline, Gaston et Plantureux, le Podestat les interroge et prétend leur faire payer toutes les taxes possibles (n° 10, Sextuor bouffe : « Quelques mots d'interrogatoire »). Hector survient, ayant fait le voyage à cheval ; il est lui aussi accueilli par le Podestat, auquel il demande l'assistance de la puissance publique pour récupérer sa femme (n° 11, Air : « Ah ! n'est-ce pas, c'est étonnant »). Caroline, qui a tout entendu du balcon de l'hôtellerie, se gausse de son mari (n° 12, Nocturne : « Bel oiseau, fauvette blanche »). Gaston revient avec des musiciens afin de donner une sérénade à Caroline, qu'il présente à Hector comme sa fiancée³⁹. Quand le Podestat arrive avec son escouade, Caroline prétend être la Fiorella et le démontre en chantant devant tous une ariette (n° 12, Sérénade, ensemble et ariette : « Dans mon cœur tout était sombre »). Mais le Podestat, dont le neveu s'est ruiné pour la cantatrice, la fait arrêter ainsi que Gaston, Plantureux et Ninetta, qu'Hector, se faisant passer pour impresario, prétend être membres de sa troupe de chanteurs d'opéra (n° 13, Finale : « Que va-t-il nous dire ? »).

Le troisième acte se déroule sur la plate-forme du château-fort où sont incarcérés les prétendus comédiens. Privée de son fiancé, Ninetta se désole, consolée par Caroline (n° 14, Duetto : « Hélas ! malgré moi je pense »). Le Podestat dénonce les femmes « qui enlacent la jeunesse dans leurs replis tortueux » (n° 15, Couplets : « Est-il, par hasard, un pauvre jeune homme »). Puis il procède à une confrontation avec ses prisonniers où tout s'embrouille à plaisir. Resté seul avec sa femme, Hector finit par implorer son pardon (n° 16, Duo : « Ne raillez pas ainsi »). Cependant, les habitants de Bergame, friands d'opéra, veulent que la troupe se produise, et le Podestat exige une représentation de la *Minerva* et contraint les faux chanteurs à répéter. On improvise dans la plus grande fantaisie sur *Il pleut, il pleut bergère* (n° 17 : Quintette et Variations). L'imbroglio se complique encore : fuite avortée, arrestations, menace de mariage, lettre de Venise annonçant que le fils du Doge s'est enfui avec la Fioretta, et aveu général, après quoi Hector et sa femme annoncent qu'ils regagnent la France, et l'œuvre se termine sur une reprise de l'air du corricolo.

D'une tenue infiniment supérieure au *Fils du brigadier*, la pièce de Labiche et Delacour, sans égaler *Le Voyage en Chine* sur le plan de la dramaturgie, l'évoque par son caractère de farce, qui confine fréquemment au loufoque. Le paroxysme

³⁹ Cette sérénade – hommage peut-être délibéré au compositeur bergamasque – rappelle à Reyer celle de *Don Pasquale* de Donizetti, « Com'è gentil » (voir REYER, « *Le Corricolo* »).

en est atteint au troisième acte avec la représentation désopilante de l'opéra pseudo-mythologique improvisé par les faux chanteurs. Rarement Labiche s'est approché de si près du monde de Meilhac et Halévy, et un personnage comme le Podestat, avec ses côtés à la fois bouffons et sinistres, peut faire songer, *mutatis mutandis*, au Vice-Roi de *La Périchole*, qui date de la même année. Par ailleurs, l'intrigue est riche en éléments intertextuels qui ne pouvaient que stimuler l'imagination du compositeur. Ainsi, le côté « opéra dans l'opéra », venant doubler une mésentente, suivie d'une réconciliation entre deux époux, n'est évidemment pas sans évoquer *Le Postillon de Longjumeau* d'Adam, auquel peuvent également faire songer les grelots accompagnant l'air du *Corricolo*. Les aubergistes fiancés peuvent évoquer le couple Girot-Nicette du *Pré-aux-clerics*. Quant aux variations sur *Il pleut, il pleut bergère* – unique exemple de ce type de forme chez Poise, selon Sabine Teulon-Lardic⁴⁰ –, tout en étant parfaitement en situation (sommé de chanter, Plantureux se lance dans la première chanson qui lui passe par la tête), elle se situe dans la filiation évidente de deux grands compositeurs d'opéra-comique : Boieldieu, avec les fameuses variations sur *Au clair de la lune* des *Voitures versées*, et Adam (élève de Boieldieu et maître de Poise, comme il avait été celui de Delibes) avec celles sur *Ah vous dirai-je maman* du *Toréador* ; le rapprochement avec ce dernier ouvrage vient d'autant plus naturellement à l'esprit qu'Ernest Mocker, son créateur, assurait la mise en scène du *Corricolo*, comme il avait assuré celles du *Voyage en Chine* et du *Fils du brigadier*⁴¹. Bergame, comme plusieurs critiques l'ont relevé, est la patrie d'Arlequin et de Colombine : situé au XVIII^e siècle, auquel renvoie indirectement *Il pleut, il pleut bergère*, l'opéra annonce donc, par ce côté, le Poise de *La Surprise de l'amour* et de *Joli Gilles*.

La vedette du *Corricolo*, à laquelle les variations sur la chanson de Fabre d'Églantine permettent de briller de tout son éclat, est le soprano belge Marie Cabel (1827-1885), qui, après avoir créé à l'Opéra-Comique, entre autres nombreux rôles, la Manon Lescaut d'Auber (1856) et Dinorah du *Pardon de Ploërmel* de Meyerbeer (1859), y a fait son retour en 1864, créant, deux ans plus tard, le rôle de Philine dans *Mignon* d'Ambroise Thomas. À 40 ans, selon Escudier, elle « n'a jamais eu plus de charme, plus de jeunesse, plus de fraîcheur et plus d'élégance⁴² ». Ninetta est sa compatriote anversoise Marie Heilbronn (1851-1886), qui a débuté l'année précédente, à 16 ans, dans *La Grand' Tante* de

⁴⁰ TEULON-LARDIC, *Ferdinand Poise*, p. 129.

⁴¹ Le nom de Mocker figure sur la page de titre des trois livrets.

⁴² Marie ESCUDIER, « Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique : *Le Corricolo*, opéra comique en trois actes de MM. Labiche et Delacour, musique de M. Poise », *La France musicale*, 6 décembre 1868 (32^e année, n^o 49), p. 382.

Massenet et, seize ans plus tard, sera sa première Manon⁴³. Le rôle d'Hector de Lussan est tenu par le baryton nantais Auguste-Armand Barré (1838-1885), qui, au Théâtre-Lyrique, a chanté Don Giovanni et créé les rôles de Mercutio dans *Roméo et Juliette* de Gounod et du duc de Rothsay dans *La Jolie fille de Perth* de Bizet. Grand favori du public de la salle Favart, il y sera par la suite le premier de Thou dans *Cinq-Mars* de Gounod et le premier Frédéric de *Lakmé*⁴⁴. Le rôle de ténor échoit, pour ses débuts salle Favart, à un certain Laurent, venu des Folies-Parisiennes, qui s'y serait montré plutôt ordinaire⁴⁵. À Victor Prilleux (1814 ?-1876 ?), la basse qui incarnait Benito dans *Le Fils du brigadier*, revient celui de Plantureux. Et l'on retrouve à nouveau Sainte-Foy, « étourdissant de verve » selon Escudier, dans le rôle du Podestat⁴⁶.

La critique a fait, dans l'ensemble, meilleur accueil au *Corricolo* qu'au *Fils du brigadier*. Paul Bernard y retrouve « la griffe des vaudevillistes », tout en notant que l'action ne progresse guère et que le comique du rôle du Podestat est quelque peu suranné. Dans la musique, qui lui semble « taillée à grands coups de ciseaux dans une étoffe riche et brillante », il voit l'empreinte d'Adam, mais relève « un peu de faiblesse de facture » et « une orchestration bien faite mais sans recherche⁴⁷ ». Les meilleurs morceaux lui paraissent être la romance d'Hector au premier acte et le sextuor bouffe du deuxième.

Dans *La France musicale*, Marie Escudier, après avoir noté que Poise dispose parmi le public de la salle Favart d'un gros capital de sympathie, estime que « la pièce est plutôt un gai vaudeville qu'un libretto d'opéra comique » et la musique de Poise lui paraît avoir « les qualités et les défauts du libretto » : « Elle est légère, spirituelle parfois, facile toujours ; les motifs mélodiques ne sont pas tous d'une égale distinction ni d'une excessive originalité, mais ils vous saisissent à l'instant même où ils arrivent jusqu'à votre oreille, qui s'en empare et les retient sans peine⁴⁸. » Le style « superficiel et correct » de Poise lui fait dire que « c'est du Paul de Kock en musique, avec une dose modérée de l'Alexandre Dumas père » mais qu'il le préfère néanmoins de beaucoup à celui d'Offenbach⁴⁹. Le

⁴³ Voir KUTSCH et RIEMENS, *Grosses Sängerlexikon*, vol. 4, col. 2010.

⁴⁴ Même référence, vol. 1, col. 259.

⁴⁵ C'est du moins ce que laisse entendre Paul BERNARD, « Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique : *Le Corricolo*, opéra-comique en trois actes de MM. Labiche et Delacour, musique de M. Ferdinand Poise », *Revue et gazette musicale de Paris*, 6 décembre 1868 (35^e année, n° 49), p. 386. Henri Moreno n'est pas si négatif.

⁴⁶ Voir ESCUDIER, « Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique : *Le Corricolo*, opéra comique en trois actes de MM. Labiche et Delacour, musique de M. Poise », p. 382.

⁴⁷ BERNARD, « Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique : *Le Corricolo*, opéra-comique en trois actes de MM. Labiche et Delacour, musique de M. Ferdinand Poise », p. 385-386.

⁴⁸ ESCUDIER, « Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique : *Le Corricolo*, opéra comique en trois actes de MM. Labiche et Delacour, musique de M. Poise », p. 381.

⁴⁹ Même référence, p. 382.

premier acte lui paraît « touffu de musique » ; il en retient le Quatuor, qui lui rappelle Adam. Il lui préfère le deuxième, où il aime le chœur et les couplets du Podestat et plus encore le sextuor bouffe. Ce sextuor a, semble-t-il, été universellement goûté. Henri Moreno y voit un hommage à Rossini (dont la mort, le 13 novembre 1868, a précédé de quelques jours la création du *Corricolo*). Tout en trouvant l'action trop touffue, le même critique aime la partition, « écrite d'un style aimable, léger, ce qui n'empêche pas le soin le plus achevé », et qui lui paraît être « de l'opéra-comique le plus fin et le plus galant ». Gautier est lui aussi plein d'éloges pour la musique :

M. Poise a eu le bon goût de ne pas remuer les tonnerres de l'orchestre pour accompagner cette action légère et fantasque. Il a écrit sur son livret une musique proportionnée, facile en apparence ; mais plus recherchée et plus travaillée qu'elle n'en a l'air. M. Poise a une simplicité ingénieuse, compliquée d'un peu d'archaïsme⁵⁰.

À la fin de sa recension, Gautier prédit que l'ouvrage de Poise « restera au répertoire de l'Opéra-Comique ». Tel semble aussi être l'avis d'Escudier, qui souhaite au *Corricolo* « une course brillante et rapide », et de Paul Bernard, qui à la fin de sa recension propose plaisamment aux librettistes et au compositeur de poursuivre leur collaboration par un opéra ferroviaire – allusion probable à la comédie-vaudeville *Les Chemins de fer*, que Labiche et Delatour avaient fait représenter l'année précédente. Pourtant, *Le Corricolo* disparaissait de l'affiche après seulement douze représentations et il n'est pas sûr qu'il ait été repris ailleurs⁵¹. Quant à la partition, curieusement, elle n'a même pas été gravée⁵².

Le critique Aurèle, l'un des rares que le livret du *Fils du brigadier* ait enthousiasmés, écrivait, dans *Le Masque*, que Labiche et Delacour avaient effectué dans l'opéra-comique « comme une révolution ».

Ils ont remplacé le genre un peu vieilli de Scribe. À une action de convention pure, à des pantins toujours poudrés et guindés, ils ont

⁵⁰ GAUTIER, « *Le Corricolo*, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Labiche et Delacour, musique de Mr. Poise, Opéra-Comique, décembre 1868 ».

⁵¹ L'œuvre ne figure pas dans Alfred LOEWENBERG, *Annals of Opera, 1597-1940*, Totowa : Rowman and Littlefield, 1978. Wild et Charlton (*Théâtre de l'Opéra-Comique*, p. 202) ne donnent pas le nombre de représentations : le chiffre est fourni par Teulon-Lardic (*Ferdinand Poise*, p. 209).

⁵² Voir même référence, p. 511. On peut consulter la partition orchestrale manuscrite, où manque le troisième acte, au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France, sous la cote Ms 7109 (1-2). Du troisième acte, ne survivent, conservés au même département, que des fragments manuscrits des variations sur *Il pleut, il pleut bergère* (F-Pn, L 19 626).

substitué des personnages vivant de la vie de tous les jours, parlant avec une verve endiablée, se démenant dans un monde imaginaire, si l'on veut, mais non pas invraisemblable, et y transportant les petites ambitions, les petites jalousies et les petites friponneries que nous coudoyons à chaque pas.

Contrairement à Scribe, qui « se sacrifiait presque toujours au musicien », Labiche et son collaborateur :

[...] sont et veulent rester eux-mêmes, et n'entendent pas renoncer aux qualités charmantes qui ont fait leurs succès, à cette puissance de comique, à ces observations de détail, à ces peintures de *visu*, des mœurs bourgeoises, et surtout à ces expressions pittoresques qui pétillent dans le dialogue et l'éclairent comme des fusées⁵³.

Force est néanmoins de constater que la révolution n'a pas eu lieu et que le modèle décrit par Aurèle – un type d'opéra-comique franchement comique, sur un sujet original et non une adaptation, faisant appel à des dramaturges chevronnés, évoquant plus l'opérette que l'opéra-comique, annonçant même la future comédie musicale – n'a pas pris. Reyer, dont l'esthétique personnelle, qu'il avait illustrée au Théâtre-Lyrique avec *Maître Wolfram* et *La Statue*, était aux antipodes de celle-ci, déclare même abruptement que Labiche et Delacour « se sont trompés de porte en frappant à celle de l'Opéra-Comique⁵⁴ ».

Remontons une dizaine d'années plus tôt et rappelons-nous l'annonce par Offenbach de son concours d'opérette, qu'allaient remporter ex aequo Bizet et Lecocq pour *Le Docteur Miracle*. Ce que reprochait, dans cette espèce de manifeste, Offenbach à la salle Favart, alors dirigée par Émile Perrin, c'est, pour citer Jean-Claude Yon, une « dérive vers le grand opéra », et il visait particulièrement *L'Étoile du Nord* de Meyerbeer⁵⁵. Or, pour Offenbach, l'opéra-comique, qu'il ne distingue d'ailleurs pas de l'opérette, est un genre qui doit faire rire, et il a cette formule remarquable : « L'opéra-comique, en effet, qu'est-ce autre chose que le vaudeville chanté⁵⁶ ? » La dérive dont se plaignait Offenbach, il en voyait la cause dans « les livrets qui, au lieu de rester gais, vifs, gracieux, se sont transformés en poèmes d'opéra, ont assombri leur couleur, distendu leur cadre et embrouillé la fable dramatique ». Pour restaurer l'opéra-comique, il fallait donc, selon lui, s'éloigner des « sujets pompeux » ; et le salut viendrait des librettistes. Qu'Offenbach, en 1856, ait recruté Labiche, le plus grand vaudevilliste du siècle, pour collaborer avec Delibes dans son théâtre

⁵³ AURÈLE, « Théâtre impérial de l'Opéra-Comique : *Le Fils du Brigadier*, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Labiche et Delacour, musique de M. V. Massé ».

⁵⁴ REYER, « *Le Corricolo* », dans TEULON-LARDIC, *Ferdinand Poise*, p. 656.

⁵⁵ Voir YON, *Jacques Offenbach*, p. 179.

⁵⁶ Jacques OFFENBACH, « Concours pour une opérette en un acte », *Le Figaro*, 17 juillet 1856 ; voir YON, *Jacques Offenbach*, p. 179.

semblait être une application directe de son programme. Et lorsque Gautier s'en prend au livret du *Fils du brigadier* et lui oppose ceux de Gounod et de Reyer – non pas vaudevilles originaux mais sujets adaptés de grands classiques de la littérature (Goethe, Mistral, *Les Mille et Une nuits*) –, il semble répondre, par-dessus la tête de Labiche, à la critique d'Offenbach. Du bref passage de Labiche par l'opéra-comique, on retiendra donc qu'il a été l'un des acteurs de cette controverse qui, en fin de compte, devait aboutir à la disparition du genre et au triomphe de l'opérette et de la comédie musicale.

Si *Le Voyage en Chine* reste l'un des grands succès de la période, et ne mérite certainement pas l'oubli dans lequel il est tombé, c'est probablement que Labiche avait trouvé en Bazin, compositeur à la muse aussi modeste que stylée, un partenaire idéal que les personnalités délicates, mais plus individuelles, de Massé et de Poise ne pouvaient égaler sur ce terrain⁵⁷. Toutefois il n'est pas interdit non plus de trouver encore supérieure la collaboration de Labiche et de Delibes et de regretter qu'elle n'ait produit que ce « petit bijou musical » qu'est *L'Omelette à la Follembuche*.

© Vincent GIROUD

⁵⁷ Reyer (« *Le Corricolo* ») caractérise Bazin comme « un musicien sobre, discret, désireux de ne pas briller aux dépens de ses collaborateurs ».