

De l'opérette classique à l'opérette d'actualité. Le spectacle musical des théâtres privés parisiens au temps de Rabaud et de Mârouf

Christophe MIRAMBEAU

L'opérette bouffe de type Offenbachien voit son règne achevé avec la chute de Sedan. La critique sociale, les satires du régime n'ont plus place dans l'opérette de la Troisième République : les goûts ont changé et la population préfère les sujets plus bourgeois. Charles Lecocq en a toute conscience lorsqu'il écrit au célèbre éditeur Gemmy Brandus¹, le 26 janvier 1871 : « Je ne sais si je me trompe ; mais je me figure qu'après la guerre, les goûts seront sensiblement modifiés, et que peut-être les obus prussiens auront tué l'opérette². » Aussi, pour reprendre la notation de Louis Schneider, Lecocq servit-il au public, « encore tout frissonnant des émotions, un heureux mélange de comique doux et de grâce pomponnée, élégante, qui eut le don de plaire³ ». L'opérette devient alors un substrat de l'opéra-comique des débuts, dont le style et la forme se comparent aisément à *La Dame blanche* de Boieldieu (1826) ou *Le Toréador* d'Adolphe Adam (1849)⁴. La vogue de ce nouveau type d'opérette aimable, peu satirique, conduit peu à peu le genre à la sclérose. Les sujets se standardisent, le traitement littéraire se banalise en une versification convenue, les situations se construisent selon des systèmes et les personnages répondent à des types fixes.

¹ Qui acheta, en 1850, tout le fonds des éditions Schlesinger et Troupenas, éditeurs notamment de toute l'œuvre de Meyerbeer, Rossini, des pièces pour piano de Liszt, etc.

² Cité par Louis SCHNEIDER, *Les Maîtres de l'opérette française*. Hervé. Charles Lecocq, Paris : Perrin et Cie, 1924.

³ Même référence.

⁴ Qu'on a du reste, et sans doute à tort, très vite taxé d'opérette.

La trouvaille des uns est immédiatement reproduite dans la nouvelle œuvre des autres et l'on peut établir le palmarès des « tics » de cette opérette dite classique⁵ sous deux titres :

a) Le fonds :

- sujets historiques ou exotiques (*La Fille de Madame Angot*, *Madame Favart*, *Le Grand Moghol*, *Le Talisman*, *La Fauvette du Temple*, etc.) ;
- sujets populaires/campagnards/grivois (*La Timbale d'argent*, *La Mascotte*, *La Famille Trouillat*, *Les Cloches de Corneville*, *Miss Hélyett*, etc.) ;
- sujets militaires aux couleurs patriotiques – conséquence directe de 1870 (*La Fille du tambour-major*, *Les 28 Jours de Clairette*, *Mamzelle Nitouche*, etc.) ;
- amours contrariées (nœud dramatique essentiel à toute opérette) ;
- développements d'intrigues par le moyen de substitutions d'épouses ou de sœurs, d'enfants abandonnés qui se révèlent de haute naissance (*Giroflé-Girofla*, *Les P'tites Michu*, *Le Jour et la Nuit*, *François les Bas-bleus*, etc.) ;
- développements d'intrigues par le moyen de personnages travestis (*Gillette de Narbonne*, *Les 28 Jours de Clairette*, *Le Petit Duc*, *Les Mousquetaires au couvent*, etc.).

b) La forme :

- opéra-comique en trois actes ou opéra bouffe hérité de la forme italienne, et non de l'« opéra bouffon » d'Offenbach ;
- construction et enchaînement de formes closes typiques de l'opéra-comique de la Restauration et de la Monarchie de Juillet : chœur d'ouverture, final d'acte incluant un air, ensembles, duo-bouffe, trio ou quatuor comique obligé, romance, ronde ou numéro de facture « populaire » incontournables ;
- personnages types : jeune premier « héroïque » (les barytons Martin Ange Pitou, Le Marquis de Corneville, Pippo, Florestan, Brissac, etc.), second rôle masculin de type « jeune premier comique » (les ténors Pomponnet, Grenicheux, Fritellini, Marasquin, etc.), jeune première soprano sentimentale (Clairette, Olivette, Germaine, etc.) et soprano travesti (Gillette, Clairette des *28 Jours*, etc.), second rôle féminin dugazon comique (Fiametta, Mlle Lange, Bathilde de Roussillon, Aurore, Manola, etc.), une

⁵ À titre indicatif, cette définition de cadre est tirée de l'analyse des ouvrages suivants, créés entre 1871 et 1898 : Lecocq : *Giroflé-Girofla*, *La Fille de Madame Angot*, *Le Petit Duc*, *Les Cent Vierges*, *La Camargo*, *Le Jour et la Nuit*, *Le Cœur et la Main*, *Le Grand Casimir* ; Varney : *Les Mousquetaires au couvent* ; Planquette : *Les Cloches de Corneville*, *Rip*, *Le Talisman* ; Audran : *Le Grand Moghol*, *La Mascotte*, *Les Noces d'Olivette*, *Gillette de Narbonne*, *La Petite mariée*, *La Poupée*, *L'Œuf rouge*, *Miss Hélyett* ; Offenbach : *La Diva*, *La Fille du tambour-major*, *Madame Favart*, *Madame l'Archiduc*, *La Jolie parfumeuse* ; Hervé : *La Marquise des rues*, *Mamzelle Nitouche* ; Firmin Bernicat : *François les Bas-bleus* ; Gaston Serpette : *La Branche cassée*, *La Dot de Brigitte*, *La Timbale d'argent* ; Léon Vasseur : *La Famille Trouillat ou la Rosière d'Honfleur*, *Le Voyage de Suzette* ; Messenger : *La Fauvette du Temple*, *les P'tites Michu*, *Véronique*, Victor Roger : *Les 28 Jours de Clairette*.

(parfois deux) basse bouffe (Larivaudière, Laurent XVII, Gaspard, Don Bolero, Mourzouk, etc.), une troisième chanteuse parfois « mûre » et surtout très bien disante – généralement une actrice mezzo dont le rôle comporte une chanson « à texte » (Ermerance de Champ d'Azur, Amaranthe, etc.).

Ces formats très vite conventionnels amènent le genre du théâtre lyrique léger à l'asphyxie : si l'on produit toujours beaucoup de nouveaux ouvrages de ce type, ils ne tiennent que peu de temps l'affiche.

Le vaudeville-opérette

Pourtant, la situation financière désastreuse de la majorité des directeurs de salles parisiennes après la chute de Sedan et le coût exponentiel des nouvelles productions ouvrent une voie nouvelle : le « vaudeville-opérette », parfois nommé « comédie-opérette ». La vieille forme du vaudeville est améliorée de chansons nouvelles qui respectent la formule à couplets inhérente à cette forme, et privilégie donc les parties dialoguées aux parties chantées. Quelques grandes réussites de ce nouveau genre, fils du vaudeville et de l'opérette, ont laissé un souvenir durable : *La Femme à Papa* d'Albert Millaud et Alfred Hennequin, musique d'Hervé, créée le 3 décembre 1879 aux Variétés ; *La Roussotte* de Meilhac et Halévy, Albert Millaud, musique d'Hervé, Lecocq, Marius Boulard, créée le 26 janvier 1881 aux Variétés – Ana Judic y lança cet immortel *Pi-ouït* ; *Lili* d'Albert Millaud, Alfred Hennequin et Ernest Blum, musique d'Hervé, créée le 10 janvier 1882 aux Variétés – comédie-opérette particulièrement réussie, qui n'est pas sans évoquer les futures *Trois Valses* du trio Lemarchand, Willemetz, O. Straus (21 avril 1937, Bouffes Parisiens) ; *La Lycéenne*, de Georges Feydeau et Gaston Serpette, créée le 23 décembre 1887 aux Nouveautés ; ou *La Demoiselle du Téléphone*, musique de Serpette pour une comédie d'Antony Mars et Antoine Desvallières, créée le 2 mai 1891 aux Nouveautés. Pour clore cette petite liste de comédies-opérettes marquantes de la fin du XIX^e siècle, citons encore l'éblouissante *Auberge du Tohu-Bohu*, vaudeville de Maurice Ordonneau, musique de Victor Roger, créée le 10 février 1897 aux Folies Dramatiques.

L'opérette de café-concert

Parallèlement, l'abrogation du privilège, en 1864, est l'événement majeur qui permet aux nombreux music-halls et cafés-concerts de Paris et de province de présenter des petits actes, opérettes en un acte, mais mesurés à l'aune musicale et textuelle des habitudes de la chanson de café-concert, quand l'opérette des théâtres moins populaires était volontairement plus « musicale ». Les opérettes « de café-concert » servent le plus souvent de lever de rideau à la revue. C'est

dans ce cadre-là que perdure le style parodique cher à Offenbach et à Hervé (qui du reste ne dédaigne pas fournir des actes aux music-halls qui lui en font commande : l'Eldorado, les Folies-Bergère, etc.), ce qui conserve à l'opérette son caractère initial de bouffonnerie chantée impertinente et irrespectueuse. Parodies et sujets « antiques » se côtoient, de l'Alcazar à l'Eldorado, en passant par le Moulin Rouge, le Tertulia (renommé plus tard Les Folies Montholon) ou le Concert Européen de la place de Clichy. Parmi les titres les plus évocateurs de ce style bon enfant, moqueur et parfois grivois, et signés de compositeurs parfaitement estimables dont on retrouve le nom à l'affiche d'œuvres et d'établissements plus directement spécialisés dans le théâtre musical léger, on citera : *Ali-Pot d'Rhum* (Ghédé/Firmin Bernicat, 17 décembre 1869, Eldorado) ; *Le Fils de Madame Angot* (Dorfeuil/Lecocq, 25 septembre 1873, Gaité Montparnasse) ; *Balazim-Boum-Boum* (Fraigneau/Victor Roger, 23 mars 1888, Eldorado) ; *Ramollot et Juliette* (H. Pop/Fautrier, 9 septembre 1892, La Cigale) ; *Phrynette* (Fernand Beissier/Justin Clérice, 28 janvier 1895, Parisiana) ; *Mademoiselle Louloutte* (Victor Roger, 29 septembre 1896, Moulin Rouge) ; *Un déjeuner sur l'herbe* (Bénédicte Trompette/Edmond Missa, 2 juillet 1897, Olympia), etc. La demande est suffisamment large pour permettre aux jeunes auteurs et musiciens de s'exprimer et de faire leurs preuves. Beaucoup ne dépasseront pas la notoriété du quartier qui vit leur création, tel Frédéric Demarquette, auteur d'un *Dagobert et son Vélocipède*, qui triompha aux Folies Saint-Antoine en septembre 1868. D'autres musiciens – parmi lesquels on citera Justin Clérice, Firmin Bernicat, Francis Chassaigne, Louis Ganne, Edmond Missa, Louis Varney, Edmond Diet - connaîtront des carrières bien plus importantes. Les « possibilités » d'opérette cohabitent et s'influencent modestement les unes les autres au hasard des parcours professionnels des auteurs et des influences subies à l'occasion de leurs premières créations.

Retour aux sources

Avec le nouveau siècle, l'opérette classique affiche une perte de vitesse considérable. Mais apparaît Claude Terrasse (1867-1923) : certainement la figure musicale de théâtre musical affichée dans les théâtres musicaux privés la plus importante d'avant la Grande Guerre. On le dit le fils d'Offenbach — et, à coup sûr, son successeur.

L'opérette renoue avec ses origines de fille de l'opéra-comique et du « Mozart des Champs-Élysées » ; le genre attire à lui des auteurs dramatiques de premier ordre comme des compositeurs plus savants que ceux habituellement sous commandite d'opérettes de café-concert. Robert de Flers et Gaston de Caillavet, Franc-Nohain, Miguel de Zamacoïs, puis Tristan Bernard seront les premiers

auteurs dramatiques de la Belle Époque à se ré-intéresser à ce genre réputé moribond et vulgaire. Claude Terrasse, Rodolphe Berger, Édouard Mathé, Félix Fourdrain, Marcel Lattès, Charles Cu villier seront les premiers compositeurs de la jeune école de musique française à se lancer dans l'opérette par goût pour ces nouvelles possibilités de théâtre musical à développer⁶.

C'est à ce moment qu'on assiste à un renouveau de la parodie mythologique ou historique. L'opéra-bouffe d'Offenbach, ses moqueries caustiques et mordantes, se voient réinventés par ces auteurs dont le style sait associer avec talent et habileté le savant et le recherché – l'esprit brillant du vaudeville d'auteurs qui ne se satisfont pas de l'humour ou de situations convenues et la musique dite savante et recherchée – avec des caractères plus triviaux et populaires – les formules langagières et habitudes verbales populaires et les styles issus de la chanson de café-concert.

C'est ainsi que naît l'« opérette d'auteur », telle la triade *Les Travaux d'Hercule*, *Le Sire de Vergy*, *Monsieur de la Palisse* de Flers, Caillavet et Terrasse, sans oublier l'extravagant *Eglé ou L'Enfant de la vache*, la comédie « adamique⁷ » *Son p'tit frère* d'André Barde et Charles Cu villier, *L'Agence Léa* de Miguel Zamacois⁸, musique d'Édouard Mathé, Justin Clérice et Rodolphe Berger, *Le Chien d'Alcibiade* d'Édouard Mathé, *Le Trou d'Almanzor* de Rip et Wilned, créé au Théâtre des Capucines qui s'est spécialisé dans ce nouvel avatar du genre. Les formats varient depuis le personnel artistique nécessaire à l'exécution d'un opéra-comique jusqu'à la pièce à trois ou cinq personnages et un seul piano — telle *La Fiancée du scaphandrier* de Franc-Nohain et Claude Terrasse.

De la revue et de l'actualité

L'opérette-vaudeville, quant à elle, se trouve supplantée par les levers de rideau en forme d'opérette de café-concert - avec ce que cela implique en termes de style et de tenue - élargie à des ouvrages en trois actes. Avec le soutien du public, qui ne s'y trompe pas. La nouveauté n'est pas dans les répétitions conventionnelles des maîtres du genre - Lecocq, Planquette et Audran – et de

⁶ Encore une fois, la disparition du privilège qui permettait aux cafés-concerts de présenter des œuvres scéniques chantées a ouvert le marché de la composition, jusque-là tenu par les théâtres *privilégiés*, peu enclins à commander des ouvrages nouveaux aux jeunes auteurs. En dehors des circuits officiels, la seule possibilité d'existence était, outre les leçons et autres charges du type organiste ou maître de chapelle, à l'instar d'Hervé, de se faire jouer aux Bouffes Parisiens – le théâtre d'Offenbach – où aux Folies Dramatiques, deux théâtres privés ayant obtenus les autorisations ministérielles nécessaires pour jouer de petits actes chantés à deux ou trois personnages. L'offre n'en demeurait pas moins réduite...

⁷ Pour reprendre l'expression de Kurt Gänzl.

⁸ 31 janvier 1902, Théâtre des Capucines.

leurs zéloteurs, lesquels, cherchant à être légitimés, ne tendent qu'à cette suprême récompense : entendre critique et public s'exclamer : « Mais c'est un vrai opéra-comique ! » Elle est dans l'usage de formes modernes et de sujets dans l'air du temps, influencés par des apports étrangers (les opérettes anglo-saxonnes importées à Paris par la grâce de l'Entente cordiale et de l'anglomanie française récurrente). La comédie y est d'une grande importance, en part égale avec les épisodes chantés, et l'esprit en est la qualité majeure. Comédies chantées écrites par des revuistes, tels Pierre-Léon Flers⁹, Paul Gavault, Michel Carré, Rip, Hugues Delorme, Jacques Bousquet, elles contiennent des traits de fine observation et de parodie cinglante des mœurs du temps, sur des musiques très simples, facilement accessibles et populaires. Ainsi en est-il, pour ne citer qu'un exemple, de *Messalinette*, de Pierre-Léon Flers, sur une musique de Rodolphe Berger, créée à la Scala¹⁰ le 12 février 1902¹¹, et dont le rôle titre fut créé par Marguerite Deval. C'est ce type d'ouvrage qui donne le coup de fouet nécessaire à la possible rénovation du « genre opérette » traditionnel en passe de devenir caduc.

⁹ Souvent appelé à tort « Paul-Louis » Flers...

¹⁰ Le music-hall parisien, et non le théâtre d'opéra milanais.

¹¹ Et dont l'histoire, pour son rapport direct avec le style de l'opérette d'actualité, invention et « griffe » Willemetz à partir de *Dédé*, mérite d'être relatée : Au Club des Excités, on ne badine pas avec la discipline : les *clubmen* n'autoriseraient jamais que leurs loufiats soient des hommes ; seules sont admises à cette haute fonction les Valettes de Pied (des « *bunnies* » avant l'heure...). Fêtards et viveurs de tous âges – mais d'une seule condition : la plus fortunée – sont la fine fleur de ce havre du bonheur masculin. Harakiri, diplomate japonais, est l'amant de Messalinette. Il sait qu'elle le trompe abondamment (au moins trois fois par jour), puisqu'il est expert à la surprendre au beau milieu de ses ébats, mais il n'y voit aucun inconvénient – du moment qu'il ne lit pas sur le visage de la jeune femme les stigmates du plaisir.

Polycrate, autre *clubman* débauché, prend le pari, avec les autres membres du club, de faire le tour du demi-monde en 80 nuits. Pari tenu.

Chez Maxim's, la fête bat son plein. Soupeurs et petites femmes s'en donnent à cœur joie quand paraît Messalinette, épanouie, venue fêter son « dîner de centième » – de centième amant, naturellement.

Tout aussi naturellement, Polycrate paraît. Messalinette se donne à lui. Et, ô surprise, elle connaît l'extase. Renversée par Polycrate autant que par cette découverte, elle déclare son amour à son amant qui n'en peut mais. L'amour n'était pas prévu au programme, et Messalinette lui est indifférente. Elle n'est que l'un des « étapes » de son tour du demi-monde...

À son tour, Harakiri et les *clubmen* se rendent chez Maxim's. Prétexte à chansons et à divertissement de revue : on part visiter la collection du Vicomte, autre *clubman*.

Dans les coulisses du Club des Excités, Polycrate, muflé à souhait, tente de se rendre définitivement odieux aux yeux de Messalinette. Mais, surprise : elle adore qu'on la maltraite et qu'on l'insulte ! Polycrate parvient à l'effet inverse de celui qu'il tentait d'obtenir : plus il la malmène, et plus elle est folle amoureuse de lui ! Bien entendu, après quelques péripéties mineures, tout rentrera dans l'ordre, Harakiri « cédera » de très bonne grâce Messalinette à Polycrate et le couple vivra l'amour. L'histoire ne dit pas de qui seront leurs enfants...

Naturellement, l'opérette de café-concert de consommation courante perdure – en guise de lever de rideau des revues, telles *Les Petites entravées* de Willemetz et Jane Vieu pour le théâtre des Fantaisies en 1911 – tout comme les formulations de type « opérette classique » – telles *Le Chevalier d'Éon* d'Armand Sylvestre et Rodolphe Berger en 1908. Mais elles furent souvent aussi vite oubliées que créées¹², au profit de l'opérette viennoise qui déferle sur la France à partir de 1908. Et sans doute ne furent-elles pas, bien souvent, oubliées sans raison...

L'exemple quasi exclusif de l'usage de « l'actualité » dans l'opérette demeure, jusqu'alors, cette *Vie Parisienne* de Meilhac, Halévy et Offenbach, qui ont tiré un opéra-bouffe en cinq actes du sujet en vogue dans l'actualité française et internationale de cette année 1865 : l'exposition universelle. L'œuvre se joua en même temps que l'Exposition ouvrit ses portes. Mais c'est là la plus fameuse exception.

En effet, l'opérette, dans son histoire, n'a généralement traité le quotidien que sous son angle pittoresque. Si l'action *Des croqueuses de pommes* de Louis Deffès¹³, créées en 1868 aux Folies Dramatiques, se situe la même année, le sujet exploite le pittoresque à la Labiche du Parisien perdu dans la Normandie profonde – un autre monde. La *Messalinette*, déjà citée, propose le tour du demi-monde en deux actes : bien que l'opérette aborde un sujet contemporain, il n'en demeure pas moins pittoresque encore, et éloigné de la réalité quotidienne de beaucoup de spectateurs. *Les Transatlantiques* de 1911 (Abel Hermant et Franc Nohain, musique de Claude Terrasse) sont d'une actualité tout aussi exotique. Timides propositions cependant : *Chonchette* (1902), un autre acte de Flers et Caillavet et Claude Terrasse évolue dans le cadre d'une lingerie... *Rose Mousse*, dernière œuvre de Charles Lecocq, petit acte créé au Théâtre des Capucines, développe une gentille histoire d'amour dans un restaurant, autour d'un imbroglio de lettres adressées à une charmante petite modiste de 1904, etc.

Le quotidien est naturellement le sujet de prédilection du genre de la « revue », qui habille avec fantaisie la banalité et les événements courants de causticité, d'esprit, et parfois de moquerie. Avec plumes et strass dans les grands music-

¹² On pourra regretter l'oubli dans lequel est tombé l'un de ces ouvrages dont la création précède de peu celle de *Mârouf* — une perle exceptionnelle et savoureuse en tous points dans laquelle triompha la jeune Yvonne Printemps, en travesti : *Les Contes de Perrault*, livret d'Arthur Bernède – le célèbre feuilletoniste à qui l'on doit *Fantomas*, *Irma Vep* et *Judex* – et Paul de Choudens, musique de Félix Fourdrain, qui furent créés le 27 décembre 1913 à la Gaité Lyrique.

¹³ L'inoubliable auteur de l'hymne de la Ville rose, *La Toulousaine*. Louis Deffès fut un compositeur apprécié d'opérettes et d'opéras-comiques – dont le livret de l'un d'eux, *Le Café du Roi*, est dû à Henri Meilhac et fut créé Salle Favart – avant de devenir le directeur du Conservatoire de Musique de Toulouse.

halls, avec gaîté et ironie et raffinements textuels au théâtre privé, dont les revues sont typiques de « l'esprit de Paris ». Opérette et revue se rapprochent bientôt à l'occasion de la création du succès parisien de 1912 — un succès tel qu'il sera affiché à Londres en 1916¹⁴ : *Les Fils Touffe sont à Paris*. Cette opérette-revue en trois actes, créée au théâtre Femina¹⁵, est due à trois plumes bien connues des spectateurs parisiens : Rip et Bousquet pour le livret, Fernand Malet pour la musique¹⁶. C'est la première apparition du réel contemporain — voire naturaliste — sur une scène d'opérette. Les fils Touffe (Paul Ardot et Trévoux) sont deux jeunes gens qui vivent avec Mme Touffe (Mérindol) et leur père (Blanche) à Gonneville, sans aucune autre fantaisie ni variété que de coucher avec la bonne, Anna (Jane Marnac). Munis de la bénédiction paternelle, et d'un chèque conséquent, ils décident de connaître la vie de Paris. Ils entrent ainsi en relation avec les têtes de turc favorites des revuistes de 1912 : Primerose¹⁷, Caillaux¹⁸, Jules Lemaître, Nini Cardinal¹⁹, Abel Hermant²⁰, Antoine²¹, Prince²², Max Dearly²³, etc. Ils souhaitent ensuite connaître une grande cocotte : c'est Anna. Enfin, pour changer, ils veulent découvrir « le monde » et sont conduits chez une marquise : encore et toujours Anna. Les auteurs ont confronté leurs personnages à des situations, certes traitées sur un mode hautement comique, mais parfaitement plausibles du quotidien : l'inauguration d'un monument sur la grand place de Gonneville, une danseuse qui se met en grève pour avoir du pain, et un « jaune » (incarné par René Koval, future vedette de la troupe des Bouffes), un propriétaire réduit à la mendicité, un souper dans un restaurant de Montmartre, d'un calme sinistre, où des filles jouent les *babies* jusqu'à l'aube, etc.

¹⁴ La comédie de Rip et Bousquet sera adaptée en anglais par George Grossmith et Fred Thompson pour le *book* et par Clifford Grey pour les *lyrics* sous le titre : *Bing Boys are here* et sera créée le 19 avril 1916 à l'ancien Alhambra Theatre, emplacement sur lequel se situe maintenant l'Odeon, sur Leicester Square. L'ouvrage reprend le même sujet que l'original français, mais les « Bing Boys » veulent ici connaître la vie londonienne. La musique de Fernand Malet sera remplacée par celle de Nat. D. Ayer et Philip Braham. Les firmes phonographiques Columbia et His Master's Voice en gravèrent 18 extraits sur cylindre.

¹⁵ Le 10 avril 1912.

¹⁶ Fernand Malet sera le compositeur et arrangeur de certains tableaux et le chef d'orchestre des revues du Casino de Paris sous la direction de Léon Voltera.

¹⁷ Référence à la comédie homonyme de Flers et Caillavet, bien sûr.

¹⁸ Celui de l'« Affaire »...

¹⁹ Celle des *Petites Cardinal*, le fameux roman de Ludovic Halévy dont Willemetz et Paul Brach tireront la comédie musicale avec une musique signée Arthur Honegger et Jacques Ibert.

²⁰ Qui est, outre le romancier et auteur dramatique que l'on sait, le directeur du *Figaro*.

²¹ Non pas le coiffeur, mais le fondateur du Théâtre-Libre.

²² L'acteur plus connu par la suite sous le nom de Prince-Rigadin

²³ Le créateur de *La Valse chaloupée*, en 1908, aux côtés de Mistinguett au Moulin Rouge et grande vedette de l'époque de la troupe de Fernand Samuel au théâtre des Variétés.

La Grande Guerre verra les sujets contemporains fleurir sur les scènes d'opérette : pour la réouverture des théâtres, en janvier 1915, le Palais-Royal propose une opérette tout à fait d'actualité de H. Maurice Jacquet, intitulée *Le Poilu* (avec Yvonne Printemps), qui devient le succès de la saison d'hiver. Puis, le 3 avril 1915, Gustave Goublier fait jouer *Mamzelle Boy-scout* à La Renaissance, avant de triompher en novembre suivant avec l'immortelle *Cocarde de Mimi-Pinson*. Félix Foudrain, quant à lui, verra triompher *Les Maris de Ginette* le 18 novembre 1916 à l'Apollo.

C'est au lendemain de l'Armistice que naîtra l'« opérette moderne », au confluent du vaudeville, du Boulevard, de l'opérette et du Jazz — le XX^e siècle commence.

© Christophe MIRAMBEAU