

Une soirée à l'Opéra-Comique au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle : un rituel bourgeois ?

Olivier BARA

Analyser le rituel de la soirée à l'Opéra-Comique¹ dans le cadre d'un colloque consacré à l'« art officiel » : voilà qui d'emblée donne sens, sur un mode implicite, à cette dernière expression. Soumis à une autorité reconnue, en l'occurrence l'État pour ce théâtre subventionné à caractère national, l'art officiel se caractériserait par la solennité ritualisée avec lequel il se consomme, ainsi que par un puissant et contraignant encadrement socio-culturel, voire politique. En d'autres termes, est dit « officiel » un art qui obéit à un ensemble de directives, de nature institutionnelle, formelle et esthétique, éventuellement idéologique, émanant d'un pouvoir étatique ; est également « officiel » l'art qui sacrifie, dans son exposition et sa réception, à des rites immuables : espaces, calendriers et horaires, comportements et *habitus* sociaux.

Une étude centrée sur une « soirée type » ne va pourtant pas sans difficultés. Cela présuppose d'abord une continuité durant tout le siècle, sur fond de ressemblance des affiches, des publics comme des espaces du rite. Or, l'histoire de l'Opéra-Comique au XIX^e siècle, peut-être du fait des origines foraines du genre, est faite autant de changements que de stagnation, de routine parfois désespérante que d'innovations soudaines – par lesquelles, tout à coup, l'Opéra-Comique rompt avec les pesanteurs et les redondances des formes artistiques « officielles » : il n'est que de rappeler la création de *Carmen*, de *Manon*, de *Louise*, de *Pelléas et Mélisande*, autant d'œuvres proprement géniales, venant en

¹ Opéra-Comique désigne, dans ces pages, l'institution ; opéra-comique le genre abrité par cette institution.

leur temps briser la gangue d'habitudes, artistiques et sociales, fossilisées². Aussi la « soirée » à l'Opéra-Comique ne peut-elle être cernée que par une approche ductile, attachée à typiser autant qu'à historiciser. Deuxième difficulté : la soirée à l'Opéra-Comique dépend autant de facteurs objectifs, saisissables dans la configuration des lieux, dans la composition de l'affiche, dans les horaires du spectacle, que d'éléments beaucoup plus subjectifs et comme tels évanescents : le rituel est tributaire de représentations symboliques qui en élaborent en aval le sens autant qu'elles en orientent en amont le déroulement. Si l'art « officiel », selon sa plus puissante connotation, est fait de conformisme, celui-ci consiste aussi pour le public à se mirer dans ses propres représentations, à imiter des comportements transformés en discours, relatés dans la presse, prescrits dans les guides ou décrits dans les romans. On ne saurait donc se contenter d'un simple relevé factuel pour envisager la construction de la « soirée à l'Opéra-Comique » comme image partagée et consommée (sous la forme de comportements) par l'imaginaire collectif d'une époque. Dernier écueil : ces discours produits par l'activité de l'Opéra-Comique au XIX^e siècle comme ces représentations n'insistent pas tant sur le caractère officiel du genre, même si ce dernier est souvent qualifié de « national », que sur sa nature dite « bourgeoise » : un glissement lexical et sémantique s'impose donc, qui revient à penser le caractère « officiel » du spectacle d'opéra-comique, à partir de la catégorie fortement connotée, donc piégée, du « bourgeois ».

Le kaléidoscope de l'affiche

Premier critère matériel et objectif : l'affiche, qui organise soir après soir le rite particulier de l'Opéra-Comique. Ce théâtre joue tous les jours, toute l'année, sauf pendant la Semaine sainte ou durant les fêtes religieuses comme la Toussaint, Noël ou la Pentecôte. Tel n'est pas le cas de l'Opéra, qui joue les lundi, mercredi, vendredi et parfois dimanche, et du Théâtre-Italien, dont les jours sont les mardi, jeudi et samedi, du 1^{er} octobre au 1^{er} avril³. Le public concerné par ces deux institutions est à l'évidence spécifique : une population absente de Paris l'été, possédant ses « jours » de spectacle, là où l'Opéra-Comique paraît moins sélectif, plus largement et continûment ouvert. Si l'on

² Nous renvoyons, pour une saisie intelligente, pertinemment illustrée, de l'histoire de l'opéra-comique et de ses métamorphoses, à l'ouvrage de Raphaëlle LEGRAND et Nicole WILD, *Regards sur l'opéra-comique. Trois siècles de vie théâtrale*, Paris : CNRS éditions, 2002. Voir aussi, de Nicole WILD & David CHARLTON, *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris. Répertoire 1762-1972*, Liège : Mardaga, 2005.

³ Ces données, prélevées pour l'année 1864, sont à peu près stables sur l'ensemble du siècle.

prend l'exemple de l'année 1820, on relève 338 soirs de représentation : les relâches ont lieu les 21 janvier (anniversaire du Roi), 14-22 février (deuil après l'assassinat du duc de Berry), 14 mars (inhumation du duc de Berry), 27 mars-2 avril (Semaine sainte), 21 mai (Pentecôte), 30 juin, 19, 23, 28 juillet (répétitions de *Corisandre* de Berton), 18 août (indisposition d'un chanteur), 25 août (Saint-Louis), 16 octobre (service de la Reine), 1^{er} novembre (Toussaint), 25 décembre (Noël). Chaque soir, le renouvellement dans la continuité est obtenu par la combinaison particulière de l'affiche, articulant deux à trois ouvrages d'un, deux ou trois actes.

L'affiche de l'Opéra-Comique (théâtre Feydeau) : une semaine-type sous la première Restauration⁴ :

Lundi 20 février 1815 : *Le Nouveau Seigneur de village* (Boieldieu, 1 acte, 1813) ; *Une folie* (Méhul, 2 actes, 1802)

Mardi 21 : *La Fausse Magie* (Grétry, 2 actes, 1775) ; *Le Médecin turc* (Nicolo, 1 acte, 1803) ; *Les Deux Petits Savoyards* (Dalayrac, 1 acte, 1789)

Mercredi 22 : *Les Maris Garçons* (Berton, 1 acte, 1806) ; *Jean de Paris* (Boieldieu, 2 actes, 1812) ; *Le Tableau parlant* (Grétry, 1 acte, 1769)

Jeudi 23 : *Félix ou l'enfant trouvé* (Monsigny, 3 actes, 1777) ; *Joconde ou les Coureurs d'aventures* (Nicolo, 3 actes, 1814)

Vendredi 24 : *Maison à vendre* (Dalayrac, 1 acte, 1800) ; *Gulistan ou le Hulla de Samarcande* (Dalayrac, 3 actes, 1805)

Samedi 25 : *Ambroise ou Voilà ma journée* (Dalayrac, 1 acte, 1793) ; *Blaise et Babet* (Dezède, 2 actes, 1783) ; *Le Calife de Bagdad* (Boieldieu, 1 acte, 1800)

Dimanche 26 : *Le Roi et le fermier* (Monsigny, 3 actes, 1762) ; *Joconde* (Nicolo, 3 actes, 1814)

Une des combinaisons courantes – mais l'exemple ci-dessus montre qu'aucun systématisme ne s'impose – articule une « petite pièce » en un acte en guise de lever de rideau, et une pièce plus longue, de deux ou trois actes. Tel sera encore le cas, au début du XX^e siècle, pour les théâtres dits « de comédies » : un lever de rideau puis, à 9 heures, la pièce de résistance⁵. La petite pièce remplit une fonction à la fois préparatoire (coupure d'avec le temps social, installation dans la durée du divertissement) et dilatoire (laisser à un certain public d'habitues le

⁴ Source : Registres de l'Opéra-Comique, droits d'auteur, n° 187 (Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris).

⁵ Voir par exemple le *Guide des plaisirs à Paris*, Paris, 1908.

temps d'arriver) – assister à l'ensemble de la soirée peut sembler bien « bourgeois » quand le bon ton consiste à n'assister qu'à la grande pièce. Ce rite, toutefois, n'est qu'esquissé au début du XIX^e siècle, quand la composition de la soirée comme sa durée relèvent des principes de variété et de souplesse, quand deux pièces en 3 actes peuvent se suivre à l'affiche. La représentation commence ainsi entre 7 et 8 heures, plus rarement 6 heures et demie ; elle dure jusqu'à 6 heures lorsque les « grandes » pièces s'enchaînent. Tout dépend en réalité de la disponibilité des chanteurs de la troupe, du succès ou de l'insuccès des créations récentes, de la nécessité d'articuler pièces anciennes (productions à rentabiliser, tradition du répertoire à entretenir) et ouvrages nouveaux en vogue. L'observance du rite social semble donc secondaire par rapport aux contraintes d'un théâtre de troupe, de répertoire et de création, forcé de jouer quotidiennement. Cette organisation pèse assurément sur l'esthétique du genre : toute nouveauté est mesurée à l'aune des chefs-d'œuvre du passé toujours à l'affiche, tandis que les emplois de la troupe configurent par avance les personnages et les situations-types représentés en scène. La récurrence des formes comme leur relative simplicité sont enfin des conditions nécessaires de la rapide mémorisation des rôles par les interprètes entraînés dans le tourbillon incessant des représentations, appelés à chanter deux, parfois trois ouvrages différents le même soir.

Quelle évolution l'affiche de l'Opéra-Comique subit-elle au cours du siècle ? En dehors du renouvellement des titres, peu de changements affectent la composition des soirées. Deux autres sondages, effectués pour les années 1866 (autour de la création de *Mignon* d'Ambroise Thomas) et 1894 (au moment de la 1000^e du même *Mignon*), révèlent une relative continuité des pratiques d'une extrémité du siècle à l'autre. L'on découvre aussi qu'un répertoire ancien, aujourd'hui scandaleusement négligé était toujours bien présent à l'affiche plusieurs décennies après sa création.

*L'affiche de l'Opéra-Comique (Favart II) autour de la création de Mignon*⁶ :

Vendredi 16 novembre 1866 : 7 h 1/4, *Le Voyage en Chine* (Bazin, 3 actes, 1865) ; *Le Nouveau Seigneur de village* (Boieldieu, 1 acte, 1813)

Samedi 17 : 8 h, *Mignon* (Première ; Thomas, 3 actes, 5 tableaux)

Dimanche 18 : 6 h 3/4 : *Fra Diavolo* (Auber, 3 actes, 1830) ; *Le Pré-aux-clercs* (Hérold, 3 actes, 1832)

⁶ Source : annonce des spectacles dans le quotidien *Le Temps*.

Lundi 19 : 7 h : *Mignon*

Mardi 20 : 7 h 1/4 : *Le Voyage en Chine* ; *Le Nouveau Seigneur de village*

L'affiche de l'Opéra-Comique (ancien Théâtre-Lyrique, place du Châtelet) autour de la 1000^e de Mignon⁷ :

Samedi 12 mai 1894 : 7 h 3/4, *Lalla-Roukh* (David, 2 actes, 1862) ; *Le Portrait de Manon* (Massenet, 1 acte, 1894) ; *Cavalleria Rusticana* (Mascagni, 2 actes, 1892, version française)

Dimanche 13 : matinée *gratis* : *Mignon* (1000^e)

Lundi 14 : 8 h, *Mignon*

Mardi 15 : 8 h, Gala en l'honneur d'Ambroise Thomas

Un dernier sondage, effectué dans le premier tiers du XX^e siècle, fait en revanche apparaître un changement dans la composition de l'affiche, donc de la soirée d'Opéra-Comique, plus conforme à nos habitudes de spectateurs – une seule œuvre longue, ou deux courts ouvrages de part et d'autre d'un entracte. Rupture remarquable : les œuvres anciennes, celles du premier XIX^e siècle, *a fortiori* celles du XVIII^e, autrefois piliers du répertoire, chargées d'entretenir une mémoire du genre, disparaissent au profit des œuvres en traduction ou des ouvrages ayant fondé l'opéra-comique « moderne »⁸, souvent contre la tradition même du genre (une tradition faite de discontinuité dramatico-musicale et fondée sur la clôture des numéros privilégiant la forme « chanson »).

L'affiche de l'Opéra-Comique (Favart III) au moment de la 2000^e de Carmen⁹ :

Dimanche 29 juin 1930 : 1 h 1/4 : *Werther* (Massenet, 4 actes, 5 tableaux, 1892) ; *Cavalleria Rusticana* (Mascagni, 2 actes, 1892, version française) ; 8 h : *Carmen* (2000^e)

Lundi 30 : soirée de gala, Ballets de Boris Kniazeff

Mardi 1^{er} juillet : *idem*

Mercredi 2 : *La Tosca* (Puccini, 3 actes, 1903, version française) ; *Cavalleria Rusticana*

⁷ Même référence.

⁸ Voir Jean-Christophe BRANGER, « *Manon* » de Jules Massenet, ou le crépuscule de l'opéra-comique, Metz : Serpenoise, 1999.

⁹ Source : annonce des spectacles du quotidien *Le Figaro*, 29 juin 1930, « semaine des théâtres subventionnés ».

Jeudi 3 : *Manon* (Massenet, 5 actes, 6 tableaux, 1884)

Vendredi 4 : *Les Contes d'Hoffmann* (Offenbach, 4 actes, 1881)

Samedi 5 : *M^{me} Butterfly* (Puccini, 3 actes, 1904, version française)

Avant cette entrée dans ce que nous nommons « modernité », la soirée à l'Opéra-Comique se fonde sur une logique kaléidoscopique de variété dans la permanence, de tournoiement des œuvres couplées à l'affiche, ramenant souvent à l'identique : au même ouvrage éclairé nouvellement par le voisinage d'une œuvre créée ou recréée, par l'interprétation d'un nouveau chanteur-acteur de la troupe, par une toile repeinte ou un décor inédit. Sans doute une telle permanence était-elle susceptible de fonder un rituel « officiel », c'est-à-dire, selon une définition possible de l'adjectif, « solennel » et « compassé », accordant une large place, au fil des pauses et des entractes (multipliés par l'éclatement même du programme), à la sociabilité, voire à la mondanité. Quelques nuances toutefois s'imposent : ces affiches à « géométrie » variable se retrouvent aussi dans les autres théâtres du XIX^e siècle, principaux ou secondaires ; elles ne sont aucunement l'apanage de l'Opéra-Comique ni des théâtres subventionnés (ou « officiels »). Le déroulement concret de la soirée en ce théâtre doit donc se reconstituer à partir d'autres sources.

Le spectacle de la salle

Les particularismes culturels et sociaux du public d'Opéra-Comique – est-il spécifique ? – sont malaisés à saisir, tant les sources sont fragiles et dispersées¹⁰. Ce public est assurément plus sage que le public des théâtres secondaires, notamment sur le Boulevard du Temple, l'Opéra-Comique ne donnant que très rarement lieu à des rapports de police. Surtout, contrairement à l'Opéra et au Théâtre-Italien, les spectateurs de l'Opéra-Comique n'ont que ponctuellement les honneurs de la représentation fictionnelle : la soirée à Favart, contrairement à la sortie à l'Opéra ou aux Italiens, n'est pas un *topos* romanesque puissant chez Balzac, Stendhal ou Sand¹¹. Est-ce le signe du caractère moyen, pour ne pas dire

¹⁰ Nous avons conscience de ne faire qu'effleurer, dans l'espace de cet article, bien des questions historiques et sociologiques. Les pistes explorées et les hypothèses esquissées méritent toutes des approfondissements et des compléments prenant en compte, notamment, le prix des places. L'on sait aussi que la configuration et la décoration des lieux déterminent le rituel social qui se déploie dans les théâtres. Voir Christophe CHARLE, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris : Albin Michel, 2008, en particulier la deuxième partie, « Sociétés en représentation(s) ».

¹¹ Voir *infra* « D'une image persistante ».

médiocre, du genre et de son public « sans qualités » dignes de construction symbolique ?

Les témoignages repérables dans la presse ou dans une littérature de témoignage (mémoires, fictions à fort caractère référentiel) renvoient l'image d'un public sage et réservé, adepte du sourire préféré au rire franc, habitué aux légers frissons plus qu'aux commotions mélodramatiques et aux pâmoisons lyriques. Le caractère exceptionnel du fou rire et des acclamations démonstratives est souligné par le critique Théophile Gautier, dans son compte rendu du *Brasseur de Preston* d'Adolphe Adam en 1838 ; la présence en scène du ténor-vedette Jean-Baptiste Chollet, créateur du *Postillon de Lonjumeau*, explique en grande partie cette joie inhabituelle dans le temple des plaisirs modestes :

C'était l'autre soir, au théâtre de la Bourse, des trépignements, des bravos, des bis et des chœurs de cannes qui prouvaient la profonde satisfaction des spectateurs. [...] Tout cela est semé de mots spirituels et de franches bouffonneries qui font rire aux éclats, chose rare à l'Opéra-Comique, qui ordinairement est aussi lamentable que l'*Ambigu-Comique* ou la *Gaîté*¹².

La participation chaleureuse des spectateurs à la pièce, devenue création collective, existe toutefois, selon la vieille et originelle tradition du vaudeville, de ses timbres connus de tous et volontiers repris en chœur dans la salle. Un compte rendu du *Solitaire* de Carafa, sous la Restauration, laisse deviner la présence vivante du public, bien discrète toutefois :

La ronde *Il sait tout, entend tout*, a produit son effet accoutumé ; à chaque reprise des *tutti*, le public répète tout bas, avec la jolie madame Pradher : *C'est le Solitaire, il voit tout*¹³.

Le temps du tapage volontiers provocateur et frondeur semble alors révolu, refoulé dans une époque identifiée avec le bouillonnement de la décennie révolutionnaire. Tel est le témoignage de 1798 laissé par Maurice Dupin et retranscrit par sa fille, George Sand, dans *Histoire de ma vie* ; il s'agit de la création du *Château de Monténéro* de Dalayrac :

Les décorations sont magnifiques. On a applaudi à tout rompre et demandé l'auteur ; moi, j'ai demandé à tue-tête le décorateur. À la fin d'une éternelle et assommante romance en cinq couplets, comme on applaudissait avec fureur au parterre et qu'on bâillait aux loges à se fendre la gueule, j'ai crié : *Bis*. Cette proposition a révolté les loges, et elles m'ont fait le plaisir de

¹² Feuilleton dramatique de *La Presse*, 5 novembre 1838.

¹³ *Journal de Paris*, 24 août 1822.

siffler pour moi, pendant que je me croisais les bras. Toutes les élégantes de Paris étaient là [...] ¹⁴.

Ce mélange social, jusqu'à la confrontation entre parterre et balcons, perdure-t-il au fil du siècle ? La littérature du XIX^e siècle offre peu de représentations d'une soirée complète à l'Opéra-Comique. Un rare et précieux exemple est offert par le roman de Paul Lacroix, *Vertu et Tempérament, histoire du temps de la Restauration*, dont l'action est située en 1820. Cette œuvre, publiée en 1832, met en scène un couple d'aristocrates liés aux carbonaristes. Un chapitre suit entièrement le déroulement d'un « soir de première » à l'Opéra-Comique, au Théâtre Feydeau, la création de *Corisandre ou la Rose magique* d'Ancelet et Saintine, musique de Berton, le 29 juillet 1820, un opéra-comique en trois actes qui ne connut que onze représentations en dépit d'une mise en scène et de décorations particulièrement soignées. Cet extrait est précieux car il réinsère l'opéra-comique dans son contexte socio-historique et culturel immédiat ; surtout, il rend compte concrètement du spectacle de la salle, dans sa matérialité sonore et sa densité visuelle. Le lecteur se laisse gagner par l'impression troublante de pénétrer dans ce Théâtre Feydeau qui abrita l'Opéra-Comique de 1801 à 1829 avant d'être détruit ; il se retrouve parmi les spectateurs d'une torride soirée de l'été 1820 :

Il faisait une effroyable chaleur, qui transformait en étuve la salle encombrée de monde ; car l'opéra-comique avait toujours la vogue dans la rue Feydeau, où Martin consolait de la retraite d'Elleviou les fidèles amateurs de Sedaine et de Favart, de Grétry et de Boieldieu : l'opéra-comique national luttait avec peine contre le dilettantisme étranger [...]. Le comte et la comtesse, accoudés face à face dans leur première loge, apportaient moins d'attention au spectacle qu'aux spectateurs, et promenaient à l'envi leurs lorgnettes du cintre au parterre, en échangeant de brèves observations parfois mêlées de bâillements. [...] [La comtesse] tenait dans sa main chargée de diamants, un grand éventail, qui bruissait en se déplaçant, elle observait en détail les visages et les toilettes, écoutait une ariette chantée par M^{me} Lemonnier ou Madame Gavaudan, saluait de loin une personne de connaissance, se récriait sur une étoffe ou une façon de robe, et baissait souvent ses regards vers la galerie. [...] Dans l'intervalle du second au troisième acte, pendant le bourdonnement des conversations particulières discutant l'arrêt de mort de la pièce, le piétinement des promeneurs dans les corridors, le murmure des éventails et les sifflements aigus des clefs forcées qu'allait rallier le lever du rideau, un entretien à haute

¹⁴ George SAND, *Histoire de ma vie*, lettre de Maurice Dupin à sa mère, Marie-Aurore de Saxe en octobre 1798, dans *Œuvres autobiographiques*, édition de Georges LUBIN, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1970, p. 190.

voix avait lieu à la galerie [...]. – Silence à la galerie ! cria tout d'une voix le parterre qui s'impatientait d'un tumulte que n'étouffaient pas les accords de l'orchestre ! Taisez-vous donc, là-haut ! à la porte ! Sortez¹⁵ !

L'Opéra-Comique apparaît dans ces lignes comme un genre encore aristocratique, du moins fréquenté par une partie de la noblesse sous la Restauration, déjà menacé toutefois par la concurrence du Théâtre-Italien, plus élitiste, réservé au « dilettantisme étranger ». Le genre de l'opéra-comique est identifié à son répertoire ancien, remontant au XVIII^e siècle (Favart, Sedaine, Grétry) et considéré comme théâtre « national » en opposition certes à l'opéra italien, mais aussi par manifestation en son sein d'un esprit « français » : une raison « française » dont l'expression serait l'alternance « raisonnable » du parler et du chanter ou la récurrence de formes musicales fixes et closes, sans débord ni excès (l'ariette chantée, selon l'extrait cité, par M^{me} Lemonnier ou M^{me} Gavaudan). L'opéra-comique offre enfin un spectacle partagé entre scène et salle, déchiré aussi entre un public mondain en auto-représentation, faisant des loges de l'Opéra-Comique un salon où l'on se croise, se toise et échange, et un public, situé au parterre dans l'extrait, désireux d'entendre et de voir – la scission était esquissée dans l'extrait d'*Histoire de ma vie* déjà cité. Se dessine, dans cette soirée d'opéra-comique réinventée par une fiction romanesque, une ligne de faille sociale et culturelle plaçant l'Opéra-Comique entre théâtre mondain et théâtre familial, entre théâtre d'éclats et théâtre de routine, entre rites aristocratiques et rituels bourgeois. L'histoire de l'institution, au XIX^e siècle, est faite d'une oscillation constante entre ces deux polarités, l'une l'emportant provisoirement sur l'autre au gré des créations, des directions nouvelles, des engagements d'artistes, des innovations dans la mise en scène ou des déménagements dans de nouvelles salles. Pourtant, selon les représentations dominantes, l'opéra-comique est vite confondu avec un art conformiste, modéré, stéréotypé.

Morales bourgeoises

En dépit de sa complexité sociologique¹⁶ et de ses oscillations esthétiques, l'opéra-comique se voit régulièrement défini par le discours critique comme

¹⁵ Paul LACROIX [« Bibliophile Jacob »], *Vertu et Tempérament, histoire du temps de la Restauration*, Paris : Renduel, 1832.

¹⁶ Cet article mériterait d'être complété par un travail de dépouillement systématique des listes d'abonnés dans les registres de l'Opéra-Comique. Cette enquête a été partiellement menée, pour une période limitée, dans mon ouvrage *Le Théâtre de l'Opéra-Comique. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim-Zurich-New York : Georg Olms Verlag, 2001, p. 185-206.

théâtre et art non pas « officiels » mais « bourgeois », selon une triple acception sociale, morale et culturelle de l'adjectif. Une forte identification se trouve postulée par ces textes entre la nature dramatique et musicale du spectacle, la composition de la soirée théâtrale et l'horizon d'attente d'un public particulier, comblé et jamais dérangé dans ses goûts et ses habitudes. Entre la monarchie de Juillet et le Second Empire, alors que Scribe et Auber confèrent au genre une forme canonique, la soirée d'opéra-comique se constitue en modèle du mode d'être « bourgeois » – appellation négative formée à partir d'une série d'exclusions, par opposition implicite à « populaire », ou « artiste », ou « aristocratique » et « distingué », ou encore, bien plus tard dans le siècle, à « avant-garde ». Ces définitions en creux, par la négative, permettent de contourner la saisie sociologiquement précise d'un groupe « bourgeois » en reconfiguration permanente, rapidement et incessamment grossie « de tous les éléments qui échappent au travail manuel¹⁷ ». Les origines urbaines et foraines de l'opéra-comique, né dans le contexte des foires commerciales parisiennes, son étrangeté relative à la culture mythologique ou biblique, son usage de la langue française, l'importance de ses dialogues parlés permettant de suivre une action que n'interrompt pas trop longtemps le morceau chanté : voilà autant d'éléments constitutifs faisant de la soirée à l'Opéra-Comique (au moins jusqu'au dernier quart du XIX^e siècle) le lieu et le moyen d'une prise de conscience de soi comme classe émergente et dominante par un public dit « bourgeois » – une bourgeoisie mobile et extensible à laquelle le spectacle d'opéra-comique, outil de reconnaissance, conférerait son identité culturelle.

Telle est en partie l'équation posée par Berlioz en 1835, dans un compte rendu de *Zampa*, très sévère pour la musique d'Hérold :

Sa musique ressemble fort à ces produits industriels confectionnés à Paris d'après des procédés inventés ailleurs et légèrement modifiés ; c'est de la musique parisienne. Voilà la raison de son succès auprès du public de l'Opéra-Comique, qui représente à notre avis la moyenne classe des habitants de la capitale, tandis qu'elle obtient si peu de crédit parmi les amateurs ou artistes qu'un goût plus délicat, une organisation plus complète, un raisonnement plus exercé distinguent éminemment de la multitude¹⁸.

¹⁷ G. DE BERTIER DE SAUVIGNY, *La Restauration*, Paris : Flammarion, 1974 [1955], p. 247.

¹⁸ Feuilleton du *Journal des débats*, 27 septembre 1835, repris dans Hector BERLIOZ, *Critique musicale*, édition de Marie-Hélène COUDROY-SAGHAÏ, Paris : Buchet-Chastel, 1998, t. II, p. 289.

L'art de l'opéra-comique est ici, presque *essentiellement*, urbain, parisien, industriel, dénué de toute originalité et d'idiosyncrasie : dans le langage romantique qui est celui de Berlioz, « bourgeois » se définit par opposition à « artiste », autrement dit créatif, puissamment original, relevant d'une aristocratie de l'esprit. Dans le contexte du romantisme de 1830¹⁹, et de son opposition au matérialisme d'une nouvelle société industrielle et financière, l'Opéra-Comique, institution auparavant identifiée à la vieille aristocratie autant qu'à la nouvelle classe montante, se métamorphose au gré des représentations symboliques dominantes en temple des morales bourgeoises. Selon une identification promise à un bel avenir, contestable dans son simplisme même, le genre moyen de l'opéra-comique, entre théâtre et opéra, entre comédie et drame, entre vaudeville et grand opéra, correspondrait socialement et culturellement à la classe moyenne des grandes villes. Semblable définition se retrouve, au début du Second Empire, dans un Almanach de 1853 :

Aux pompes et aux magnificences de l'Opéra, elle [la critique] préfère les grâces pimpantes de l'Opéra-Comique, où la comédie et le chant, le drame et l'idylle, la chanson grivoise et le duo amoureux vivent et règnent dans un perpétuel contentement des belles voix, des frais visages, des jeunesses vaillantes ; c'est le théâtre par excellence de ce qu'on appelle le bourgeois. Le bourgeois y mène en toute sécurité sa femme et sa fille, et ces dames applaudissent également *la Croix de Marie* et *les Rendez-vous bourgeois*, *Giralda* et *Bonsoir, Monsieur Pantalon*²⁰.

Une inflexion de nature morale se dessine ici : l'opéra-comique apparaît dans ces lignes comme un théâtre des familles, où le rituel de la soirée inclut le sexe féminin comme la jeune fille à marier, sans danger potentiel pour les chastes esprits. L'opposition donnant corps et sens à l'appellation « bourgeois » s'établit ici contre d'autres théâtres, tel le Palais-Royal, fréquenté aussi, socialement, par la bourgeoisie, mais échappant, éthiquement et culturellement, par les sous-entendus un peu lestes de son répertoire vaudevillesque, à la bonne et saine morale dite « bourgeoise ».

¹⁹ Je me permets de renvoyer à mon article « Les Romantiques et l'opéra-comique : Berlioz, Gautier, Nerval », *Lieux littéraires/La Revue*, n° 6, décembre 2002, « Aspects de la critique musicale au XIX^e siècle », p. 75-91.

²⁰ *Almanach de la littérature, du théâtre et des Beaux-Arts* (Pagnerre, 1853). Cet almanach est en partie rédigé par Jules Janin – est-ce le cas des lignes ici reproduites ? *La Croix de Marie* est un ouvrage de Lockroy, Dennery et Aimé Maillart (1852) ; *Les Rendez-vous bourgeois* est le célèbre opéra en un acte de Hoffman et Nicolo, créé en 1807 et présent à l'affiche durant presque la totalité du siècle ; *Giralda* est signé Scribe et Adam en 1850 ; *Monsieur Pantalon* a été créé par Lockroy et Grisar en 1851.

Après l'inflexion sociologique et esthétique donnée par Berlioz, puis l'insistance éthique apportée par l'almanach de 1853, des critères culturels et philosophiques entrent dans la définition ouverte et mouvante du genre « bourgeois ». Cette fois, la sacro-sainte fin heureuse de l'opéra-comique en fixe l'orientation médiocre : le terme du rituel, le tomber de rideau, la délivrance finale des esprits et la satisfaction des consciences distingueraient la vision du monde, résolument optimiste, du public moyen. Deux critiques de 1866 visant *Mignon* d'Ambroise Thomas et la transformation de la source goethéenne par les librettistes Michel Carré et Jules Barbier, pointent le scandale littéraire d'un dénouement – heureux, trop heureux :

Ne pouvait-on s'en tenir là et nous épargner la petite *sauterie* du dénouement ? ô tarentelle ! ô Italie d'Opéra-Comique ! Nous sommes dans un théâtre et chez un public où les auteurs devaient commettre le sacrilège de ressusciter Mignon. Le succès de l'ouvrage était à ce prix, il fallait passer par cette profanation. Mais comme directeurs, auteurs, compositeurs et chanteurs ambitionnaient un succès exceptionnel, on a poussé la profanation jusqu'à l'ineptie, en mariant Mignon à Wilhelm avec la permission de Philine²¹.

Mignon « aspire au ciel » d'après la gravure d'Ary Scheffer, et le public de l'Opéra-Comique étant un bourgeois paisible et sensible qui n'aime pas voir mourir les gens après son dîner, elle épouse, au dénouement, Wilhelm Meister, après avoir été reconnue pour sa fille légitime par le vieux joueur de harpe [...] – Mignon mariée ! je ne sais pour elle de fin plus tragique. Elle y perd sa poésie, sa fatalité, son mystère, c'est-à-dire sa vie idéale²².

On notera les connotations religieuses ou spiritualistes du vocabulaire employé par les deux critiques : à rebours du « mystère » et de l'« idéal », dans un geste « sacrilège », le dénouement d'opéra-comique impose l'ordre moral familial autant qu'une vision anti-tragique, optimiste et confiante, du monde. Le bon sens supplante la poésie ; toute perte est conjurée par le spectacle des heureuses unions finales. Telle serait l'origine de la légèreté d'un répertoire destiné à effleurer les sens et caresser les esprits sans troubler les consciences : dans l'horizon d'attente d'un public en quête d'un divertissement de bon goût, raffiné mais accessible. Une équivalence peut dès lors être posée entre art « parisien » et « musique légère », cela à travers une opposition entre opéra-comique et grand opéra ou opéra romantique germanique :

²¹ *Le Figaro*, 19 novembre 1866 (Benoît Jouvin).

²² *La Presse*, 26 novembre 1866 (Paul de Saint-Victor) :

Opéra-Comique. Le théâtre lyrique affectionné des Parisiens, – gens qui, comme on sait, aiment la musique légère et facile, à leur image. À la bonne heure, les airs d'Adam, d'Auber, de Boieldieu et d'Hérold ! cela se retient, cela se fredonne, – c'est du vaudeville ! Mais ne leur parlez pas, aux Parisiens, des grands morceaux, du *Prophète* ou du *Tannhäuser* : c'est trop fort pour eux²³.

La vie élégante autour de 1900

Quelques nuances une nouvelle fois s'imposent dans cette vision relevant du cliché socio-culturel. D'une part, la diversité et la mobilité mêmes du genre de l'opéra-comique interdisent toute conclusion définitive, surtout lorsque celle-ci recourt à une épithète trop commode (« bourgeois »), qui sert depuis longtemps (depuis le romantisme de 1830) à circonvenir et à refouler un répertoire d'avance condamné – méconnu dans ses lois, ses moyens et ses finalités propres comme dans son génie particulier. D'autre part, cet enfermement méconnaît les capacités d'évolution du genre, sa puissance d'adaptation à un contexte artistique, à des conditions de création ou de réception nouvelles.

Au tournant du siècle, le discours sur l'opéra-comique se modifie assez profondément : la soirée au Théâtre Favart obéit désormais, sous la Troisième République, à de nouveaux rituels, pouvant appartenir à la « haute société » et relever de la mondanité la plus huppée. Certes, des précautions s'imposent encore : il convient de rappeler la perpétuation des *gratis* qui attirent à l'Opéra-Comique un public plus « populaire », que l'augmentation du prix des places de spectacle depuis la fin du Second Empire a chassé même des mauvaises places des grands théâtres du centre de Paris. La matinée organisée le dimanche 13 mai 1894, pour la 1 000^e de *Mignon*, est ainsi un *gratis*. Néanmoins, autour de 1900, certains soirs permettent à l'Opéra-Comique de rivaliser avec les théâtres les plus sélects où il est loisible de frayer avec le Tout-Paris. Ces prescriptions vestimentaires d'un guide pratique de 1900 sont éclairantes :

Le soir : Pour les dames, toilette claire, élégante, décolletée, si le dîner est de cérémonie, ou s'il s'agit d'assister au spectacle, dans une loge de l'Opéra, du Français ou de l'Opéra-Comique. Les jours d'Abonnement surtout (v. *Théâtres*), il est de rigueur d'être mis avec élégance. Gants blancs longs ou courts ; souliers vernis ou de satins. [...]

L'Opéra-Comique interprète les grandes œuvres musicales avec dialogue et les drames lyriques. [...] Pour les femmes élégantes, les représentations

²³ *Les Plaisirs de Paris : guide pratique et illustré* par Alfred Delvau, Paris, A. Faure, 1867, p. 152.

théâtrales sont surtout des fêtes et à l'opéra, au Français, le spectacle est aussi bien dans la salle que sur la scène²⁴.

Si l'Opéra-Comique est d'abord cité par ce guide parmi les lieux élégants de la capitale, avec l'Opéra et le Français, il disparaît étrangement lorsqu'il s'agit d'énumérer les salles où l'on se montre. Il n'en demeure pas moins que dans les années d'avant-guerre, la troisième Salle Favart ne donne plus lieu aux discours condescendants d'une élite artistique ou culturelle. C'est là le résultat des profondes réformes entamées par la direction de Carvalho en 1876-1887 puis 1891-1897, et poursuivies par Albert Carré de 1898 à 1913 (puis de 1918 à 1925). Durant cette période, guides touristiques et journaux replacent l'Opéra-Comique au premier rang des lieux de plaisir raffiné pour une clientèle mêlée, réservée certains soirs aux classes économiquement et culturellement les plus privilégiées :

Les dames sont admises à l'orchestre sans chapeau. Spectacles du 1^{er} septembre au 30 juin. Matinées à 1 h 1/2, les dimanches et jours de fêtes. Le foyer de ce théâtre tout neuf est merveilleusement décoré par Olivier Merson, Maignan, Gervex, Raphaël Collin. C'est une des curiosités de Paris. Les anciennes comme les nouvelles pièces sont ici remises en scène avec un luxe de décors et une précision de détails jamais vus jusqu'ici, grâce aux soins d'Albert Carré. Jours selects (abonnement) : le jeudi et le samedi²⁵.

La haute société se réunit à l'Opéra-Comique les mardis, jeudis et samedis soir. Ce théâtre est son théâtre préféré. Il a remplacé les Italiens de Ventadour. C'est une mode qui, depuis plus de vingt ans, s'est affirmée de plus en plus, d'avoir sa loge à l'Opéra-Comique un soir d'abonnement. Les représentations sans cesse variées, le soin donné à la mise en scène des œuvres, la curiosité éveillée par la distribution toujours renouvelée des ouvrages, l'intimité si charmante de ce joli théâtre où, comme dans un salon, les abonnés se retrouvent à jour fixe, voisinant de loge à loge, ont peu à peu réuni les mardis, jeudis et samedis, à l'Opéra-Comique, tout le monde élégant, amateur de bonne musique. À côté de la société habituelle, une autre clientèle s'est formée – clientèle non moins élégante – qui, attachée pendant la semaine à son labeur quotidien, n'a que le dimanche pour se distraire²⁶.

²⁴ *Paris Exposition, guide pratique du visiteur de Paris et de l'Exposition*, Paris, Hachette, 1900, p. 26.

²⁵ *Guide des plaisirs à Paris*, Paris, 1908, p. 87.

²⁶ *Le Figaro*, 21 septembre 1921.

Dans le contexte nouveau créé, après la libéralisation des théâtres en 1864, par la fermeture du Théâtre-Lyrique en 1878, entraîné aussi par la force créatrice des théâtres d'avant-garde comme le Théâtre-Libre ou l'Œuvre, l'Opéra-Comique s'est ouvert progressivement aux répertoires étrangers, a repris une partie du répertoire de l'ancien Théâtre-Lyrique, tel *Roméo et Juliette* de Gounod, première œuvre sans texte parlé donnée à l'Opéra-Comique en 1873. Albert Carré impose aussi bien la mort finale de Mireille dans l'opéra de Gounod (dans la version de 1901) que le « roman musical » naturaliste *Louise* de Charpentier en 1900, ou le *Pelléas et Mélisande* de Debussy en 1902. La modernité du nouveau répertoire bâti par Carré, sa haute tenue musicale, vocale et visuelle, son caractère novateur éloignent assurément l'Opéra-Comique, pour un temps, d'un « art officiel » convenu et conservateur – que seul un regard rétrospectif faussé ou myope peut uniformément, sans attention pour une histoire fine du genre et de l'institution, appliquer à l'opéra-comique. Notons enfin que les conditions du rite ont changé dans un Opéra-Comique (Favart III, depuis 1898) qui ne joue plus toute l'année, où le système des abonnements favorise l'élection de jours où les élégances s'affichent, sans chasser pour autant, les autres soirs, le public moins « choisi ». Chez Proust, dans *À la recherche du temps perdu*, n'est-ce pas dans une baignoire de l'Opéra-Comique que le narrateur rencontre pour la première fois la duchesse de Guermantes, comme cela est rappelé dans *La Fugitive* ?

D'une image persistante

Les (rares) représentations littéraires des soirées à l'Opéra-Comique ne sauraient être tenues comme simples témoignages des pratiques culturelles directement interprétables en termes sociologiques. La littérature forge aussi, par ses représentations, des comportements : elle confère aux lecteurs-spectateurs une conscience réflexive de leurs modes de vie culturels. Sortir à l'Opéra-Comique, c'est aussi se mettre en représentation, et élaborer une identité sociale qui passe par l'imitation ou le détournement de codes construits sur un mode symbolique. Les représentations de l'Opéra-Comique, de son public et de ses rites, tendent à imposer, dans les imaginaires, les comportements et les mémoires, le mode d'être « bourgeois » et sa consommation supposée superficielle des plaisirs théâtraux et musicaux. Là se trouve assurément – dans la puissance prescriptive de la littérature comme dans son pouvoir d'offuscation – l'origine de nos regards déformants portés sur une institution et un répertoire ramenés à la catégorie simple du « bourgeois ». Dans la conjonction de faits socio-culturels et de représentations symboliques s'est

construit au fil du XIX^e siècle le tropisme dit « bourgeois » d'un genre pourtant complexe et mouvant.

La littérature romantique, nourrie par des écrivains davantage sensibles à l'opéra italien, a élaboré cette identification jusqu'à lui conférer la force du réel. Stendhal ne confie-t-il pas, dans ses *Souvenirs d'égotisme* écrits en 1832 : « M^{me} Longueville me donna un jour sa loge au théâtre Feydeau. Par bonheur, je n'y menai personne. Je m'enfuis au bout d'un quart d'heure, faisant des grimaces ridicules et faisant vœu de ne par rentrer à Feydeau de deux ans : j'ai tenu ce serment²⁷. » ? Quant à Gautier, dans *Les Jeunes-France, romans goguenards*, composés avant son entrée dans l'écriture de la critique dramatique (en 1833), il explore le désenchantement romantique de ses « Jeunes France » en ces termes : « Je crois tant ils étaient désespérés et embarrassés d'eux-mêmes, qu'ils n'eussent pas refusé des billets d'Opéra-Comique ou de Vaudeville²⁸ » – les deux genres se construisent bien vers 1830 en refuges des plaisirs « bourgeois » (médiocres) opposés aux véritables émotions artistiques. Il en va de même dans l'univers balzacien de *La Comédie humaine* : Lucien de Rubempré, avec ses modestes moyens d'étudiant, parvient à se rendre au Théâtre-Français et à l'Opéra-Comique, tandis qu'Eugène de Rastignac ne vise, parmi les signes de la réussite sociale, qu'une loge aux Italiens. La fréquentation de l'Opéra-Comique vaut même assignation intellectuelle et culturelle pour le personnage balzacien de Camusot de Marville, dans *Le Cousin Pons* (1847) ; médiocre suiveur, moutonnier, Camusot est l'homme de la répétition et de l'acquiescement, nourri d'évidences – d'abord de l'évidence d'être, par quoi se définit la conscience bourgeoise :

Le président Camusot de Marville, petit homme gros, devenu solennel depuis son avancement en la cour, admirait Cicéron, préférait l'Opéra-Comique aux Italiens, comparait les acteurs les uns aux autres, suivait la foule pas à pas, répétait comme de lui les articles du journal ministériel, et en opinant, il paraphrasait les idées du conseiller après lequel il parlait²⁹.

Au début du XX^e siècle, en dépit des métamorphoses esthétiques et formelles de l'opéra-comique, ces images construites par la littérature perdurent. Chez Marcel Proust, malgré la belle rencontre à l'Opéra-Comique avec la duchesse de

²⁷ STENDHAL, *Souvenirs d'égotisme*, édition de Béatrice DIDIER, Paris : Gallimard, « Folio », 1983, p. 96.

²⁸ Théophile GAUTIER, *Les Jeunes-France. Romans goguenards*, « Le bol de punch », Paris : édition des autres, 1979, p. 217.

²⁹ Honoré DE BALZAC, *Le Cousin Pons*, dans *La Comédie humaine*, édition de Pierre CITRON, Paris, Le Seuil, t. V, 1966.

Guermantes, la fréquentation du Théâtre Favart – ou pire : le désir impérieux de s'y rendre – signale chez Odette une permanence et une résistance de son être, propres à chagriner Swann dans son amour dévorant et assimilateur :

Ou bien les Verdurin devaient l'emmenner à l'Opéra-Comique voir *Une nuit de Cléopâtre* et Swann lisait dans les yeux d'Odette cet effroi qu'il lui demandât de n'y pas aller, que naguère il n'aurait pu se retenir de baiser au passage sur le visage de sa maîtresse, et qui maintenant l'exaspérait. « Ce n'est pas de la colère, pourtant, se disait-il à lui-même, que j'éprouve en voyant l'envie qu'elle a d'aller picorer dans cette musique stercoraire. C'est du chagrin, non pas certes pour moi, mais pour elle ; du chagrin de voir qu'après avoir vécu plus de six mois au contact quotidien avec moi, elle n'a pas su devenir assez une autre pour éliminer spontanément Victor Massé³⁰ ! »

Ce marquage identitaire du personnage romanesque par contact prolongé avec les réalités scéniques et musicales de l'opéra-comique jugées trop élémentaires, se retrouve chez Paul Nizan, dans un roman publié en 1933 dont la fiction est située (pour l'extrait cité) vers 1880. Antoine Bloyé est le fils d'un ouvrier et d'une femme de ménage, dont le roman suit la modeste et dérisoire ascension sociale sous la Troisième République. Passé par les Arts et métiers, Bloyé devient machiniste au dépôt de Paris. La sortie à l'Opéra-Comique vaut chez lui à la fois élection, accès à la vie parisienne boulevardière, et stigmatisation – trace d'un manque à être culturel et intellectuel, marque persistante d'une origine populaire qui le condamne aux plaisirs de la petite et moyenne bourgeoisie :

Toutes les semaines, la bande des amis allait à l'entrée des Grands Boulevards dîner aux Quatre Sergents de La Rochelle ; ils prenaient dans les théâtres des places de balcon et ils avaient mis pour ces soirs de fête des chapeaux hauts de forme qu'ils payaient cinq francs. Ils connaissaient les répertoires de l'Ambigu, de l'Opéra-Comique, du Châtelet. Manon chantait devant le chevalier des Grieux, pâle comme un jeune prêtre débauché [...] ³¹.

Face aux scènes et aux salles de la distinction³² et de l'élection sociales, dans le roman de la France républicaine en voie de démocratisation, les scènes fictionnelles de sorties à l'Opéra-Comique sont chargées de dire l'impossible ou incomplète élévation vers une esthétique « savante » d'un pan de la population. Une nouvelle fois, l'opéra-comique se trouve instrumentalisé à des fins qui

³⁰ Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann* (1913), dans *À la recherche du temps perdu*, édition d'André Alain MORELLO, Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 1987, p. 245. *Une nuit de Cléopâtre* est un opéra-comique de Victor Massé (Favart II, 1885).

³¹ Paul NIZAN, *Antoine Bloyé* (1933), Paris : Grasset, 2005, p. 92-93.

³² Voir Pierre BOURDIEU, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Minuit, 1979.

dépassent ses propres enjeux : de 1830 à 1930, la soirée à l'Opéra-Comique ne parvient guère à se libérer de représentations qu'elle a certes contribué à générer, mais qui en retour en ont figé pour nous les contours et le sens. Art « officiel » régi par des impératifs institutionnels et figé dans la convention, art « bourgeois » anti-artistique (selon l'étalon romantique), répétitif, esthétiquement et éthiquement frileux, l'opéra-comique est sans doute cela ; mais une connaissance fine de son répertoire révèle qu'il ne fut aucunement un genre « sans qualité(s) ».

© Olivier BARA