

Aux origines de *La Vie parisienne*

Alexandre Dratwicki et Étienne Jardin

La plus célèbre opérette française est-elle née défigurée ?

La création de *La Vie parisienne* par la troupe du Palais-Royal, le 31 octobre 1866, s'effectue dans des conditions d'anxiété extrêmes si l'on en croit l'un des librettistes, Ludovic Halévy, que les répétitions rendaient « à peu près fou » (journal, 20 octobre 1866). Selon lui, les acteurs avaient condamné la pièce et s'exclamaient : « À quoi bon apprendre les deux derniers actes, il faudra baisser la toile au milieu du troisième. » Ces deux derniers actes – le quatrième et le cinquième, aujourd'hui souvent remplacés par un seul tableau aussi elliptique qu'expéditif – sont au cœur du conflit qui oppose les auteurs à des artistes dépassés par les ambitions de la partition. L'insuffisance vocale chronique de ces comédiens, et les conséquences qui en découlèrent, sera examinée plus loin en détail. Dans une lettre du 9 octobre 1866, Eugène Labiche – auteur fétiche du Palais-Royal dans les années 1860 – s'amuse de ces répétitions chaotiques où il s'agit « de transformer Lassouche en ténor [alors qu'] il soutient qu'il n'est qu'un baryton » (lettre à Alphonse Jolly, Souvigny, 9 octobre 1866), précisant que « [Gil-]Pèrès et Thierret cherchent encore leur note et ne sont pas sûrs de l'emploi chantant qu'ils doivent jouer. Ce théâtre est un vrai pétrin, les acteurs font des couacs et rendent leurs rôles ». Face aux difficultés, les librettistes cèdent et Halévy écrit, le 12 octobre 1866 : « Les deux derniers [actes] n'ont pas donné au théâtre ce que nous en attendions. Il faut les refaire et nous les refaisons. »

La hâte avec laquelle sont écrits les numéros de remplacement explique qu'ils ne donneront pas non plus entière satisfaction. Ils ont surtout le mérite d'être beaucoup plus courts et plus simples à chanter. De cette refonte résulte l'abandon de nombreux morceaux et la diminution considérable de l'importance de plusieurs rôles (en particulier celui d'Urbain). Les auteurs n'auront ensuite cessé de retoucher ces nouveaux actes IV et V, jugés déséquilibrés, et finalement de les fusionner lors de reprises à Vienne, Bruxelles et Paris, non sans proposer des avatars « en 4 actes et 5 tableaux » notamment. Au sujet de ces réécritures et des modifications musicales qu'elles engendrent, nous renvoyons le lecteur à la préface de l'édition critique de *La Vie parisienne* publiée en 2000 par Jean-Christophe Keck chez Boosey & Hawkes / Bote & Bock (publication ci-après désignée OEK).

Et si, à dire vrai, les deux actes jamais joués étaient les meilleurs de cette longue série de pages sans cesse remaniées ? Et si leur abandon – et celui de plusieurs morceaux dans les actes I à III – avait été une perte plus douloureuse qu'on ne l'imagine pour Offenbach et ses librettistes ? La quête de réponses à ces questions est aux origines de la minutieuse collecte de sources réalisée par Sébastien Troester (directeur des éditions musicales du Palazzetto Bru Zane) et de cette nouvelle version de *La Vie parisienne* qui en découle. Le présent enregistrement prouve que l'enquête fut fructueuse au-delà de tout espoir.



RÉFÉRENCES

Les pièces populaires du XIX^e siècle avaient pour habitude de faire circuler d'un ouvrage à l'autre des personnages, des anecdotes, des bons mots qui – parce qu'ils étaient connus de tous – servaient de références communes au public et facilitaient la compassion ou le rire collectif. *La Vie parisienne* use à plein de ce procédé et puise dans un pot commun culturel extrêmement large, en même temps qu'elle présente sur scène un nombre étonnant d'actualités.

Le titre même de « Vie parisienne » était entré dans l'usage courant avec la publication par Balzac, en 1834, d'un recueil de romans intitulé *Scènes de la vie parisienne*. Mais, pour le citadin de 1866, la partition d'Offenbach renvoie surtout au magazine illustré créé par Marcelin en 1863, précisément intitulé *La Vie parisienne*, qui fut publié sans interruption jusqu'en 1970.

Le livret de Meilhac et Halévy puise quant à lui ses origines dans un grand nombre de succès à la mode. Il cite par exemple *Michel et Christine* (Scribe et Dupin, 1821), dont l'intrigue fut reprise dans *J'invite le colonel !*, comédie en un acte mêlée de couplets d'Eugène Labiche et Marc Michel, créée au Palais-Royal le 16 janvier 1860 et dans laquelle un certain Carbonnel chante sur l'air « Du haut des cieux, ta demeure dernière », couplet que se rappelleront les auteurs de *La Vie parisienne* lorsqu'ils doteront Gabrielle d'une entrée en « veuve du colonel ». L'intrigue reprend aussi quelques éléments de *La Clef de Métella*, comédie en un acte de Meilhac et Halévy, créée au théâtre du Vaudeville le 24 novembre 1862. C'est surtout le personnage de Gontran (car la Métella du titre n'apparaît pas dans la distribution de la pièce) qui anticipe celui que l'on retrouvera dans *La Vie parisienne*. Le caricatural Brésilien d'Offenbach tire probablement son existence du *Brésilien* des mêmes Meilhac et Halévy, comédie en un acte créée au Palais-Royal le 9 mai 1863, tandis que Gardefeu et Métella sont déjà partie prenante du *Photographe*, comédie-vaudeville en un acte des mêmes auteurs, créée le 24 décembre 1864 toujours sur la scène du Palais-Royal. On y trouve déjà un couple baron / baronne dont on se joue dans une situation théâtrale rappelant l'acte IV de 1866 (version de la création) d'Offenbach.



CLINS D'ŒIL À LA POLITIQUE

Bien entendu, *La Vie parisienne* épingle les déviances politiques du moment. Mais la censure veille à minimiser les caricatures trop virulentes, si bien que les auteurs ne se risquent pas aux excès. En conséquence, c'est moins de politique que de société dont il est question, et c'est avant

tout le rapport entre les strates de la population parisienne qui sont tournées à la dérision : Meilhac et Halévy confrontent l'aristocratie étrangère (les Gondremarck) à des serviteurs de tous bords grimés en personnalités du Paris Second Empire, dont les manières sont parodiées jusqu'au grotesque.

Politique nationale ou étrangère ne sont pourtant pas tout à fait exclues. La présence d'un chœur de Marseillais, la citation d'un chant provençal ou des indications de type « accent bordelais » cultivent par exemple les sempiternelles plaisanteries entre Paris et la province. C'est surtout vers l'Est et le Nord que se tournent les regards. La montée en puissance de la Prusse s'est en effet tout récemment accentuée à travers un récent conflit entre Danois et Prussiens. Le livret initial de Meilhac et Halévy renvoyait à cette seconde guerre du Schleswig (1864) qui s'était soldée par la capitulation du Danemark face à la Prusse et à l'Autriche, lesquelles se partageaient désormais la gestion des duchés de Schleswig, Saxe-Lauenbourg et Holstein. Le sujet devenant particulièrement sensible à la suite de cette annexion, l'examen du livret par la censure rature toutes les mentions du Danemark. Afin de conserver les rimes, « danois » se voit alors remplacé par « suédois » et le couple Gondremarck change ainsi de nationalité. Pourtant, le Baron ne se prive pas d'interroger Prosper et Urbain (qu'il prend pour de grands stratèges et politiciens du moment) au sujet de la « question scandinave », lors de la fête de l'acte III.

Le personnage du Brésilien ne pouvait pas être dissocié – pour le public de 1866 – des événements qui agitaient alors l'Amérique du Sud, à savoir la question de l'intervention française au Mexique débutée en janvier 1862 et qui allait arriver à son terme en 1867. Dans un jeu de concurrence et d'expansion coloniale entre les pays européens, et dans le but de contrebalancer le pouvoir des jeunes États-Unis alors empêtrés dans la guerre de Sécession, la France envoie près de 40 000 hommes assiéger les places fortes du Mexique et s'emparer de la capitale. L'instabilité politique de cette invasion, sensible dès 1863, aboutira à un échec de l'occupation. Faut-il voir dans le personnage du Brésilien, qui raconte avoir fait deux allers-retours en Amérique du Sud pour dépenser à Paris

jusqu'au dernier denier « de ce que là-bas [au Brésil] » il a volé, l'allégorie de cet épisode ?



LE PARIS MODERNE

La Vie parisienne mentionne à profusion les éléments d'urbanisme de la Ville lumière. Le premier acte s'ouvre sur le décor de la gare Saint-Lazare, l'un des deux terminus de la ligne de l'Ouest dont le chœur énumère les étapes à la manière d'un *opera buffa* rossinien. Bien qu'une architecture primitive soit fonctionnelle dès 1837, le bâtiment est considérablement agrandi pour accueillir les voyageurs de l'Exposition universelle, et inauguré sous cette forme en juin 1867. En présentant un hall flambant neuf sur la scène du Palais-Royal dès octobre 1866, *La Vie parisienne* ne manque pas de tacler les retards pris par les concessionnaires des travaux.

Un autre bâtiment est au cœur des échanges entre les protagonistes du premier acte : le Grand-Hôtel, où sont censés dormir le Baron et la Baronne. Construits entre 1861 et 1862, toujours en préparation de l'Exposition universelle de 1867, le palace et son restaurant – le Café de la Paix – sont inaugurés par l'Impératrice Eugénie le 5 mai 1862. Le public de *La Vie parisienne* savait bien quels enjeux économiques se jouaient alors entre les grands exploitants français et étrangers, qui investissaient tous azimuts dans ce quartier destiné à devenir un haut lieu du luxe.

L'acte V se passe dans un autre bâtiment parisien alors à la mode, reconstitué partiellement sur la scène du Palais-Royal : le Café anglais. Inauguré en 1802, et d'abord fréquenté par les milieux modestes, il était devenu depuis 1855 le haut lieu du Tout-Paris argenté. Il faut dire que ses vingt-deux salons et cabinets particuliers permettaient de s'y retrouver secrètement, et bien des individus aux mœurs légères n'eurent qu'à louer la discrétion des majordomes. C'est de cela qu'il est question au lever de rideau du cinquième acte (chœur « Nous servons dans les cabinets ») puis, un peu plus tard, lorsque Métella détaille dans son grand

air la vie trépidante qu'on y mène, notamment dans « le Grand Seize », le plus couru des salons formant l'un des angles du premier étage.

Le musée de l'Artillerie qu'évoque Gardefeu lorsqu'il rapporte sa promenade au bois – et que le Baron souhaite visiter – occupe, à l'époque de l'écriture de *La Vie parisienne*, le cloître et les dépendances de l'Hôtel de l'Artillerie, place Saint-Thomas d'Aquin dans le 7^e arrondissement de Paris. Manufacture d'armes depuis la Révolution française puis laboratoire de chimie de Gay-Lussac et forge métallurgique appartenant à l'armée, le lieu sert aussi à entreposer des armes obsolètes dans la seconde moitié du XIX^e siècle, bientôt présentées au public, avant que la collection ne soit transférée au musée des Invalides en 1871. Mais c'est en fait au Bazar Bonne-Nouvelle que Gardefeu emmène le Baron. Construit sur cinq niveaux en 1836 au n^o 20 du boulevard Bonne-Nouvelle, c'est – en 1866 – l'un des ensembles commerciaux les plus modernes et les plus florissants de Paris, connu pour la moralité de son règlement intérieur qui en faisant le point de rencontre de l'aristocratie et de la bourgeoisie bien-pensante. On imagine alors la déception des époux danois qui aspiraient à s'encanailler.

Parmi les détails plus pointus que mentionne le livret, Meilhac et Halévy évoquent furtivement le « canon du Palais-Royal », au moment où le cha peau de Prosper explose entre ses mains à l'acte III. Il s'agit d'une référence au petit canon que l'on trouve encore dans le jardin qui jouxte le théâtre du Palais-Royal et qui, entre 1786 et 1911, indiquait midi aux habitants du quartier et aux badauds venus régler leur montre.

Aux côtés de l'urbanisme, les évocations de la vie culturelle abondent tout au long de la partition. Les deux plus importantes sont évoquées dans le trio « du guide » au premier acte. La Baronne dit d'abord vouloir applaudir « la Patti dans *Don Pasquale* ». Elle devait avoir eu vent par les gazettes du Danemark du succès de la jeune cantatrice italienne. Dans un même élan, la Baronne espère pouvoir aussi entendre « Thérèse dans *Le Sapeur* ». L'idole des cafés-concerts avait adopté ce nom de scène en 1863 et devint l'égérie de L'Alcazar et du théâtre de la Porte-Saint-Martin, où elle cultivait un répertoire de chansons populaires.

Certains regrettèrent qu'elles se cantonnent aux sujets lestes et non moraux. *Rien n'est sacré pour un sapeur* était l'une de ses chansons fétiches, créée à L'Alcazar d'hiver en 1864. Entre la Patti et Thérèse, les goûts musicaux de la Baronne sont parfaitement représentatifs de ceux de la haute bourgeoisie de l'époque.

À l'acte V de *La Vie parisienne* primitive, plusieurs citations du *Don Giovanni* de Mozart font mouche, d'autant que la première est soulignée par une réplique de M^{me} de Quimper-Karadec : « Un peu de Mozart, ça ne peut pas faire de mal ! » Il s'agit là d'un autre un écho à l'actualité du temps. En effet, deux reprises simultanées de *Don Giovanni* (en français) venaient d'avoir lieu au printemps 1866 : l'une sur la scène de l'Opéra, l'autre sur celle du Théâtre-Lyrique, laquelle respectait davantage l'œuvre d'origine. Les dilettantes en étaient encore à débattre des mérites de l'une ou l'autre production, et il est plaisant qu'Offenbach, qu'on appelait « le Mozart des Champs-Élysées », ait voulu que le théâtre du Palais-Royal résonnât lui aussi des mélodies du séducteur mozartien, et tant qu'à faire sans parole, pour n'avoir pas à trancher entre le français et l'italien.

L'hommage au compositeur viennois va même plus loin : comme on l'entendra, la fin de l'acte V originel propose un charivari progressif qui superpose quatre pianos et trois chœurs – en scène ou en coulisse – qu'interrompt la « ronde » finale. Or, de même que Mozart, dans *Don Giovanni*, s'est plu à se citer en piochant quelques mélodies de ses propres *Nozze di Figaro*, Offenbach puise pêle-mêle dans *Orphée aux Enfers* (1858) et dans *La Belle Hélène* (1864) le matériau de ce charivari, auquel il mêle *Rien n'est sacré pour un sapeur* de Louis Houssot et Auguste de Villebichot (1864). Cette superposition de points sonores multiples rappelle – en version parodique – la scène du bal de *Don Giovanni* où Mozart entremêle la rythmique de trois orchestres jouant valse, contredanse et menuet simultanément.



LA CRÉATION

Au lendemain de la création, le 31 octobre 1866, la presse se fait l'écho d'un triomphe incontestable, tout en émettant quelques doutes. Parmi les sujets récurrents dans les comptes rendus, les compétences vocales des acteurs de la troupe sont régulièrement commentées : « Maintenant, cherchons-nous des chanteurs dans cette troupe du Palais-Royal, étonnée d'une semblable prétention ? Pourquoi pas ? » lit-on dans la *Revue et Gazette musicale*. Le journaliste s'extasie sur la capacité d'Offenbach à « tirer un merveilleux parti même des voix les plus réfractaires. Qui se serait attendu à subir la représentation d'une œuvre lyrique interprétée par Hyacinthe, Lassouche, Priston, Gil-Pérès et tutti quanti, sans un notable dommage pour des oreilles sensibles ou pour des nerfs impressionnables ? Et pourtant ce miracle, Offenbach vient de l'accomplir ». Le *Journal des débats* partage cette opinion, quoiqu'il la formule de manière plus ironique : « [Offenbach] a fait de Brasseur un ténor, d'Hyacinthe un baryton, de Gil-Pérès une basse ; il a fait de Lassouche un Lablache, un Garcia de Priston, une Viardot de M^{lle} Honorine, une Cabel de M^{lle} Zulma Bouffar, une Sontag de M^{lle} Massin » (19 novembre). À l'inverse, *La Liberté* signale qu'hormis Zulma Bouffar, « personne ne chante [au Palais-Royal] et ne paraît se douter qu'il y ait à chanter quoi que ce soit qui ressemble à de la musique ». Qu'à cela ne tienne, après tout, puisque l'enjeu est de faire rire : *Le Figaro* préfère souligner que le compositeur « a accompli un véritable tour de force en transformant en *tenori*, *bassi* et *soprani* une réunion de spirituels *cascadeurs* » et n'insiste pas sur les insuffisances de certains, sauf peut-être de Lassouche, qui « n'a pas été à sa hauteur ordinaire comme chanteur ; il lui a fallu déployer un grand art pour triompher de sa voix momentanément rebelle ».

Ce Lassouche (1828-1915) mérite qu'on s'y arrête un instant car son rôle est sans doute le plus retouché dans les diverses sources musicales. Lorsque Labiche raconte qu'Offenbach tente d'en faire un ténor alors qu'il n'est que baryton, il met le doigt sur une dissension particulièrement forte entre le compositeur et son interprète. Plusieurs manuscrits

retrouvés au département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France montrent effectivement d'importantes modifications au crayon de la ligne vocale du rôle d'Urbain – dont Lassouche était chargé – qui aboutissent à des suppressions pures et simples de différents morceaux le concernant (son air « du chapeau », le trio « diplomatique », le trio « des ronflements », etc.). Cet artiste ne se fait d'ailleurs aucune gloire de la création de *La Vie parisienne* dans ses *Mémoires anecdotiques*, publiées bien plus tard, et dans lesquelles il ne mentionne jamais ni l'ouvrage ni sa collaboration avec Offenbach.



QUEL GENRE ?

La Vie parisienne est présentée, dans le livret édité chez Michel Lévy, comme une « pièce en 5 actes mêlée de chant », ce qui en souligne le caractère hybride et sa destination spécifique pour la troupe du Palais-Royal, rompue au vaudeville et au théâtre déclamé. « Car, au fond, qu'est-ce que *La Vie parisienne* ? une comédie ? une opérette ? un vaudeville ? Rien de tout cela. Ce n'est pas même une pièce. Un semblant d'intrigue va se noyant dans un océan de détails à côté », tel est l'avis du *Tintamarre* publié le 11 novembre. L'évocation du vaudeville trouve cependant des échos dans les colonnes de la *Revue et Gazette musicale* et dans celles du *Journal des marchandes de modes* : la première considère qu'« avec Offenbach, la musique envahit peu à peu toutes nos scènes de vaudeville, et le genre mixte inauguré par les Bouffes-Parisiens achève de détrôner *La Clef du Caveau* », tandis que le second estime que la partition fusionne vaudeville et opéra-bouffe en un agrégat inusité (« c'est un mélange des deux genres à la fois »). Selon *Le Ménestrel* – qui ajoute à la cacophonie terminologique – l'ouvrage est tout autre chose : « Tout simplement ce qu'on nomme une revue de fin d'année ».

Plus important peut-être que le genre volontairement imprécis que revendique l'ouvrage, c'est l'originalité du sujet qui frappe. Car, si la

bouffonnerie recycle les meilleures recettes musicales et théâtrales de *Barbe-bleue* ou de *La Belle Hélène*, cette fois le sujet concerne au premier chef les spectateurs : c'est le monde contemporain qui est directement projeté sur scène. Ce « naturalisme citadin » d'opérette n'est pas alors si couurant, car il revêtait au mieux les atours de la paysannerie grotesque. Or, en ce mois d'octobre 1866, c'est Paris tout entier qui s'entasse sur la scène exigüe du Palais-Royal, au point qu'il faut agrandir la fosse d'orchestre et supprimer plusieurs rangs du parterre au grand dam du directeur.



UN SUCCÈS PROLONGÉ

Mon cher ami, Tu as sans aucun doute appris le grand succès du Palais-Royal, *La Vie parisienne* ; c'est insensé, c'est genre Charenton, cela n'a aucune forme comme pièce, mais c'est amusant, grotesque, bouffon et spirituel. Il y a là un succès de trois mois qui va retarder notre petite pièce.

(Lettre de Labiche à Jolly, 9 novembre 1866)

D'octobre 1866 à l'été 1867, les représentations s'enchaînent sans que jamais le rythme ne faiblisse. Labiche, qui patiente pour que soit créé l'un de ses ouvrages, se désespère chaque semaine auprès de son ami Alphonse Jolly : « *La Vie parisienne* fait toujours des recettes folles (4200 fr) et naturellement le théâtre ne se presse pas de renouveler son répertoire. Je crains que le succès ne se prolonge jusqu'au mois de mars et ne se trouve ravi-vé à cette époque par l'exposition » (lettre du 16 décembre 1866) ; « Les pluies ont fait remonter les recettes de *La Vie parisienne* et ajoute à cela l'annonce, sur l'affiche, des dernières représentations et tu comprendras cette recrudescence. Enfin on fait 3400 et 3500, mais voici le soleil et les recettes ne tarderont pas à redescendre. Mais le baromètre baisse de nouveau et alors les recettes remonteront. Cela peut durer comme cela jusqu'à la fin du monde » (18 mai 1867) ; « Rien de nouveau au Palais-Royal, on annonce tous les jours les dernières de *La Vie parisienne* et comme la

pluie est revenue, on fait invariablement plus de 3000 fr » (22 mai 1867) ; « Mon cher ami, je reçois une lettre de Léon Dormeuil qui m'annonce que les recettes de *La Vie parisienne* sont remontées avec le mauvais temps, à 2800 et 2900 et qu'il lui est impossible en présence de pareilles recettes de changer son affiche » (18 juillet 1867), etc. La version coupée – bien que revue à la hâte et passablement incohérente – s'impose donc par ses recettes. Et le succès aura fait oublier à ses auteurs les ambitions initiales qu'ils nourrissaient pour l'œuvre.

En septembre 1873, à l'occasion de la reprise de *La Vie parisienne* au théâtre des Variétés, la réécriture de l'opéra-bouffe (en 4 actes) ira encore dans une autre direction.



Ce parcours des vicissitudes de la création de *La Vie parisienne* explique bien des coupures et modifications réalisées dans les semaines qui précèdent la création. On a longtemps cru perdus – les a-t-on jamais cherchés méthodiquement ? – les nombreux numéros retranchés pendant les répétitions. Les circonstances quasi désastreuses de sa mise à l'étude ont motivé à elles seules ce projet éditorial et discographique : si quelques semaines à peine avant la première, Offenbach entreprend *in extremis* la composition d'un acte IV entièrement différent, ainsi que la refonte en conséquence de l'acte V déjà conçu, c'est que lui et ses librettistes furent contraints et forcés de changer de pied. Peut-être la musique abandonnée en cours de route n'était-elle pas si mauvaise, peut-être même était-elle excellente ? Comment s'en assurer sans le travail entrepris aujourd'hui ? Curiosité, intuition de la relativité en toutes choses, désir de découvertes musicales enfin, autant d'élans qui nous poussent irrésistiblement à vouloir entendre et faire entendre cette musique pour la première fois.



Illustration du livret de *La Vie parisienne* par Hadol, 1875.
Collection Jérôme Collomb.

Illustration by Hadol for the libretto of *La Vie parisienne*, 1875.
Jérôme Collomb Collection.