

# *Rire et sourire dans l'opéra-comique en France aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*

*Ouvrage coordonné par  
Charlotte LORiot  
avec la participation de  
Matthieu CAILLIEZ & Valérie BONCHE*

Pauline BEAUCÉ – Maria BIRBILI – Valérie BONCHE – Matthieu CAILLIEZ – Loïc CHAHINE  
David CHARLTON – Arnold JACOBSHAGEN – Thibaut JULIAN – Raphaëlle LEGRAND  
Stéphane LELIÈVRE – Bérengère DE L'ÉPINE – Charlotte LORiot  
Nathalie OTTO-WITWICKY – Thierry OZWALD – Benjamin PINTIAUX  
Françoise RUBELLIN – Denise SCANDAROLLI – Patrick TAÏEB

*Cet ouvrage est publié avec le soutien  
du Centre national du livre et de l'université de Paris-Sorbonne (Paris-IV)*

**collection Symétrie Recherche, 2015**

**Symétrie Recherche** est une collection à vocation scientifique accueillant des ouvrages de fond sur la musique. Dirigée par un comité scientifique présidé par Patrick Taïeb, elle se décline en plusieurs séries thématiques.

## **Symétrie**

30 rue Jean-Baptiste Say  
69001 Lyon, France  
contact@symetrie.com  
www.symetrie.com

**ISBN 978-2-36485-027-9**

dépôt légal : décembre 2015  
© Symétrie, 2015

## **Crédits**

illustration de couverture : Claude GILLOT (1673-1722), *Les Deux Carrosses* (scène de la comédie *La Foire Saint-Germain*), Paris, musée du Louvre © R.M.N. – Grand Palais (musée du Louvre)  
– Stéphane Maréchalle

conception et réalisation : Symétrie

impression et façonnage : Standartų spaustuvė, Vilnius, Lituanie  
www.standart.lt, info@standart.lt

opéras-comiques en vaudevilles) dans le livret imprimé. Or, à cet endroit, il n'est pas fait mention d'un air. Il est donc très probable que Grétry pastiche ici le style des vaudevilles :

En ces lieux je vois ré - u - nis Les ob - jets chers à ma ten - dres - se Vous  
dont je vais è - tre le fils Et vous ma char - man - te maî - tres - se Et nar - gue nar - gue  
des sou - cis À ma ber - gè - re j'ai l'art de plai - re Du res - te je m'en ris.

Les vaudevilles explicitement cités ne le sont d'ailleurs pas sans altération. Ainsi, l'air « J'en ferai la folie » tel que le présente Grétry ne ressemble qu'approximativement à celui que nous livrent les recueils de vaudevilles. L'exemple ci-dessous montre le premier vaudeville qui apparaît dans *Le Jugement de Midas*, indiqué par le titre « J'en ferai la folie », d'une part tel qu'il figure dans la partition de Grétry, et d'autre part tel qu'on le trouve dans les *Parodies du nouveau Théâtre-Italien*<sup>14</sup>. La comparaison montre immédiatement que Grétry semble avoir davantage retenu la structure de l'ensemble (la métrique, les répétitions) plus que le texte musical du vaudeville. Nous avons par ailleurs pu adapter les paroles du *Jugement* sur la musique du vaudeville (en bas) sans difficulté.

On dit que le ma - ri - a - ge Est u - ne fo - li - e, Que l'oi - seau pris dans la ca - ge Bien-tôt  
On dit que le ma - ri - a - ge Est u - ne fo - li - e, Que l'oi - seau pris dans la ca - ge Bien-tôt  
s'en en - nue. Mais de bon cœur je m'y sou - mets; Pour moi l'hy - men a des at -  
s'en en - nue. Mais de bon cœur je m'y sou - mets; Pour moi l'hy - men a des at -

14. Les deux éditions des *Parodies du nouveau Théâtre-Italien*, Paris : Briasson, 1731, t. II, air 233, et Briasson, 1738, t. III, air 95) donnent une version quasiment identique. Par ailleurs, le recueil compilé par Le Sage et d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent*, t. IV, Paris : Étienne Ganeau, 1724, air 62, donne également une version très semblable à celle-ci.

<b><i>Alceste</i> (3 actes), la scène est dans la ville de Phères en Thessalie</b>	<b><i>Céleste</i> (3 actes), la scène est dans la ville de Thessalie</b>	<b><i>La Bonne Femme ou Le Phénix</i> (2 actes), le théâtre représente un hameau ; sur la droite est une caserne désignée par un drapeau fiché dans la muraille</b>
Admète, roi de Thessalie	Damète, roi de Thessalie	René
Alceste, épouse d'Admète	Céleste, épouse de Damète	Mathurine [épouse de René]
Apollon, protecteur de la maison d'Admète	Apollon	Arlequin [en habit d'officier]
Le grand prêtre d'Apollon	Grand prêtre d'Apollon	Un devin [berger]
Évandre, un des chefs du peuple de Phères	Avendre, officier de Damète	Nicette [nièce de René] Guillot [frère de Nicette]
Hercule	Bascule	Barbarigo [cousin de Nicette et Guillot]
Une divinité infernale	Démons	Soldats
Deux enfants d'Admète et d'Alceste	Deux enfants de Damète et de Céleste	[Enfants cités, mais n'apparaissant pas]
Peuple de Phères	Peuple ou Cour de Thessalie	Paysans et paysannes

Tableau 3. Liste comparée des personnages présents dans *Alceste* et ses parodies.

## L'EMPORTÉ

Air : *Sous le nom de l'amitié*

Rendez-bous à mon ardeur.  
L'amour qui me débore,  
L'amour qui me débore,  
Mérite moins dé rigueur :  
Hélas ! Jé bous adore !  
N'affligez plus mon cœur.  
Rendez-bous à mon ardeur<sup>23</sup>.

Les dramaturges emploient le langage familier, voire paysan, ou à l'image de ce dernier exemple, jouent sur l'imitation approximative d'accents régionaux.

La critique prend plusieurs formes au sein des parodies dramatiques : du commentaire métalectique au travestissement et à la dégradation des personnages ; elle dépend encore du type d'œuvre ciblée et du contexte de création de la parodie. Les quatre pièces étudiées proposent un panel intéressant des pratiques critiques dans la parodie d'opéra à la fin du siècle. *Momie*, créée en société puis reprise à la cour dans une nouvelle version, comporte peu d'éléments critiques comparé aux pièces données à la Comédie-Italienne et en province. Il est intéressant de remarquer que lors d'une reprise en 1795 au Théâtre du Vaudeville, le texte de *Momie* est retouché : une main anonyme (peut-être celle de Despréaux lui-même ou alors celles de Piis et Barré, parodistes et fondateurs de

23. *Arlequin bohémienne* (I, 8).

on retrouvera chez Lecocq le rôle à manteau du Podestat (Rodolpho) dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle, dans *La Petite Mariée* (1875), opéra bouffe en 3 actes sur un livret de Van Loo et Leterrier (qui seront les librettistes de Chabrier pour *L'Étoile* en 1877).

## La critique

La critique de l'époque accueille avec bonhomie cette « bouffonnerie » : Paul Smith estime que « les auteurs ont parsemé ce canevas forain de joyeux bons mots et d'excellents jeux de scène<sup>11</sup> », Jean Lovy, parlant du *libretto*, approuve « ses situations tragi-comiques [qui] sont des plus favorables au développement musical<sup>12</sup>. »

Cependant, *Le Docteur Miracle* est aujourd'hui jugé plutôt sévèrement par certains, à l'instar de Rémy Stricker :

Petit opéra-bouffe dans le genre italien, sans aucune originalité d'action : un tuteur [sic], un amoureux qui se déguise pour pénétrer auprès de sa belle ; fureur du tuteur qui les surprend ; faux contrat et pardon final. Tous les lieux communs usés jusqu'à la corde, mais des vers habilement coupés pour le musicien<sup>13</sup>.

## La pièce

Pour procéder à une analyse dramaturgique de la pièce nous avons adopté le point de vue d'Offenbach : « L'opéra comique, en effet, qu'est-ce autre chose que le vaudeville chanté<sup>14</sup> ? »

### Du vaudeville...

Indéniablement, au vu du tableau analytique de la page suivante, la facture de la pièce relève de deux modèles théâtraux : le vaudeville et la farce. L'animation des douze scènes est structurée – de l'exposition au dénouement – par une alternance soigneusement rythmée de péripéties, crises, quiproquos, coups de théâtre. C'est là répondre aux exigences de la « pièce bien faite » selon Scribe. Outre l'unité de lieu (le salon bourgeois), l'unité de temps (du matin au soir avec la scène 7 dévolue au déjeuner), le titre du spectacle est justifié dans les scènes extrêmes.

Pourtant, l'influence du vaudeville contemporain de Labiche – *Le Chapeau de paille d'Italie* date de 1851 – se fait sentir. C'est bien la bourgeoisie du Second Empire qui est mise en scène : la jeune belle-mère avisée (Véronique trois fois veuve avant son mariage avec Le Podestat), une jeune fille plutôt délurée (scène 8, Laurette et son sens virevoltant du devoir), un prosaïsme affiché (scène 7, le destin de l'omelette, tour à tour adorable ou exécrable). La réversibilité des événements, les absurdités de langage telles que « les

11. Paul SMITH, *Revue et Gazette musicale de Paris*, 12 avril 1857.

12. Jean LOVY, *Le Ménestrel*, 17 avril 1857.

13. Rémy STRICKER, *Georges Bizet : 1838-1875*, collection N.R.F. biographies, Paris : Gallimard, 1999, p. 27.

14. OFFENBACH, *Lettres à Henri Meilhac et Ludovic Halévy*, p. 268.

# Rire et sourire dans *Fra Diavolo* (1830) de Scribe et Auber

Matthieu CAILLIEZ

## Introduction

Créé à l'Opéra-Comique le 28 janvier 1830, *Fra Diavolo* ou *L'Hôtellerie de Terracine*, opéra-comique en trois actes sur un livret d'Eugène Scribe et une musique de Daniel-François-Esprit Auber, connut pas moins de 909 représentations au théâtre de l'Opéra-Comique jusqu'en 1911<sup>1</sup>. Ce succès dépassa rapidement les frontières de l'hexagone puisque *Fra Diavolo* fut, et de loin, le plus joué des opéra-comiques d'Auber en Allemagne et en Italie. On compte ainsi 71 éditions du livret dans la langue de Goethe et 15 éditions du livret dans la langue de Dante. Deux ans après la création de *La Muette de Portici* du même duo Scribe-Auber à l'Opéra de Paris, une œuvre souvent considérée comme le premier grand opéra historique et le précurseur des opéras de Meyerbeer, les deux auteurs restèrent fidèles dans *Fra Diavolo* à une tradition comique. Cette fidélité à une tradition comique du genre ne va pas forcément de soi dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Philippe Vendrix<sup>2</sup>, dans son article « L'opéra comique sans rire », et Olivier Bara<sup>3</sup>, dans son ouvrage *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration*, remarquent justement que l'alternance du parler et du chanter ne présume en rien du ton de l'œuvre : « L'opéra-comique relève par son nom même d'une aberration car il n'est pas nécessairement comique<sup>4</sup>. » De grands succès du genre tels que *La Dame blanche* de Boieldieu créée en 1825 ou *Zampa* d'Hérold créé en 1831 relèvent de cette nouvelle esthétique où le comique ne joue plus un rôle de premier plan. Cette évolution de l'opéra-comique culminera dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle avec des œuvres telles que *Carmen* de Bizet.

- 
1. Voir Alfred LOEWENBERG, *Annals of Opera, 1597-1940: Compiled From the Original Sources*, vol. I, introduction de Edward J. DENT, Genève : Societas Bibliographica, 2<sup>e</sup> édition, 1955, p. 723.
  2. Voir Philippe VENDRIX, « L'opéra-comique sans rire », *Die Opéra Comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert: Bericht über den internationalen Kongress Frankfurt 1994*, sous la direction de Herbert SCHNEIDER & Nicole WILD, collection Musikwissenschaftliche Publikationen, Hildesheim – New York : Olms, 1997, p. 31-41.
  3. Voir Olivier BARA, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration : enquête autour d'un genre moyen*, collection Musikwissenschaftliche Publikationen, Hildesheim – New York : Olms, 2001.
  4. Même référence, p. 9.

*Figaro* ? Rappelons-nous le texte du finale du premier acte de l'opéra de Mozart : Chérubin quitte Suzanne et la Comtesse pour rejoindre la troupe des soldats (« *Tra guerrieri, poffar Bacco !* »), il est envoyé « *Alla vittoria, alla gloria militar* ». Et il devra se contenter, à la place du fandango auquel il est habitué, d'une marche dans la boue au son des tromblons et des canons. Or qu'advient-il du pauvre Genovefo, à la fin du premier acte du *Maestro* ? Il doit lui aussi oublier sa bien-aimée pour endurer « mille maux sous la tente » ; il doit devenir un « intrépide guerrier », répondre à « l'appel de la gloire », et « demander à la victoire / Et ses périls et ses lauriers<sup>43</sup> » (I, 13).

Mais le XVIII<sup>e</sup> siècle de Luce est aussi français, et Paula, la gardienne de troupeau qui laisse s'égarer ses moutons parce qu'elle rêve à son amour absent, et qui chante la romance suivante pourrait être l'héroïne d'un opéra-comique de Dalayrac ou Monsigny :

Tout me rappelle son image,  
Quand le matin l'aube reluit  
Au bord des eaux et sous l'ombrage,  
Le soir quand le soleil s'enfuit.  
Qu'il est doux et qu'il a l'air tendre,  
Dans ses beaux yeux, ah ! quel pouvoir,  
Ah ! quel pouvoir !  
J'aime à l'entendre ;  
Absent, je veux le voir.  
Dans la prairie,  
Ma rêverie  
Me suit toujours.  
Mon cœur m'enivre,  
Laissez-moi vivre,  
Oui, vivre pour mes amours<sup>44</sup>.

La velléité de déserteur que manifeste le jeune héros à la fin de l'œuvre peut d'ailleurs également s'interpréter comme un possible souvenir du *Déserteur* de Sedaine, que Monsigny avait mis en musique en 1769.

L'écriture musicale quelque peu archaïsante de Luce-Varlet correspond-elle à un choix artistique, une volonté réelle de renouer avec les codes esthétiques du siècle passé, ou bien s'agit-il plutôt d'une nécessité faite vertu ? On peut sans doute penser qu'elle relève moins d'une incapacité à s'affranchir d'une esthétique désuète, que d'un hommage sincère au XVIII<sup>e</sup> siècle ; un XVIII<sup>e</sup> siècle idéalisé, appréhendé comme un âge d'or de la musique, ou, en tout cas, de l'opéra-comique.

Certes, cette admiration pour le XVIII<sup>e</sup> siècle n'a pas empêché d'autres compositeurs de proposer des langages musicaux beaucoup plus modernes (de Berlioz, avec *Béatrice et Bénédict*, à la *Manon* de Massenet) ; et sans doute les œuvres de Luce-Varlet

43. C'est le chœur qui chante. Guy Gosselin note par ailleurs que la musique de Luce prend parfois des accents mozartiens : voir GOSSELIN, *L'Âge d'or de la vie musicale*, p. 98.

44. *Le Maestro ou La Renommée*, I, 8.