

L'opérette est-elle amenée à disparaître ?

Christiane Dupuy-Stutzmann

Un grand historien de la danse a dit : *« la France a ceci de particulier, qu'elle possède une terre féconde, une terre qui crée beaucoup de choses dans tous les domaines, mais qui contrairement aux autres, oublie son passé »*. Ce triste constat est également valable pour ce spectacle total qu'est l'opérette, dont l'influence universelle, née sur les bords de la Seine, a donné lieu à un répertoire immense. Le metteur en scène argentin Jérôme Savary décédé en 2013, disait à ce propos, *« la France est un pays bizarre qui condamne son opérette en ne la faisant plus représenter alors que lorsqu'on me demande de mettre en scène au Théâtre du Châtelet ou au Théâtre des Champs-Élysées « La Vie Parisienne » ou « La Périchole », la billetterie est littéralement prise d'assaut par le public parisien dès le 1^{er} jour d'ouverture de la location ! »*

Comme on peut le constater, le goût du public n'est nullement en cause ! Les amateurs d'opérette, certes plus nombreux parmi les seniors, réclament inlassablement le retour d'une programmation même restreinte ! L'argument de ses détracteurs consiste à faire passer l'opérette pour un genre dépassé qui ne serait plus du goût des jeunes générations alors qu'en réalité, c'est plutôt par ignorance de ce répertoire et parce qu'on ne le programme plus que les jeunes ne s'y intéressent plus ! Il est avéré que l'opérette n'est pratiquement plus programmée dans les saisons lyriques de nos théâtres français. Elle en était pourtant la reine il n'y a pas si longtemps et pouvait même être considérée comme l'élément qui réunissait le plus grand nombre de spectateurs par ses nombreux atouts. Elle permettait même aux directeurs de théâtres de réaliser d'excellentes recettes, notamment pour les fêtes de fin d'année où, traditionnellement, on emmenait les enfants qui raffolaient de ce divertissement. Toutes les tranches de la société y étaient représentées et la simplicité y était de rigueur ; on y venait en famille, le cœur joyeux !

Je peux, en tant que professeur d'art lyrique, vous confirmer que rien ne fait plus plaisir aux jeunes élèves chanteurs, que travailler des airs d'opérette ! Et si on ne parle plus de l'opérette en France, c'est parce que les théâtres, en la déprogrammant, n'en font plus la promotion dans leurs démarches à la recherche de nouveaux publics. Dans les années 60, plus de 50 théâtres, pour 33 aujourd'hui, offraient des saisons qui comprenaient, au moins, une vingtaine de spectacles lyriques tous genres confondus (opéra, opéra-comique et opérette) comme à Nancy où l'on donnait une douzaine d'opérettes dans la saison, jouées 5 à 6 fois, chiffre doublé pour les fêtes de fin d'année.

On nous parle maintenant de démocratisation de l'opéra ; il n'y a pas si longtemps, on y venait pour son plaisir et personne ne se disait impressionné de franchir le seuil imposant de ces grandes maisons, comme on le prétend aujourd'hui ! Tout était réuni dans un seul lieu, alors qu'actuellement, à Nancy, le théâtre parlé a sa propre scène, (la Manufacture), suppression des corps de ballet dans presque tous les théâtres en France même si à Nancy le Ballet est devenu national, il ne fait plus partie de la troupe : décision politique et financière, alors que c'est la règle en France, depuis le dix-septième siècle, grâce à Louis XIV, amoureux de la danse et excellent danseur lui-même, qui avait imposé à Lully d'ajouter des ballets dans ses opéras.

Car nous sommes, là-aussi, à l'origine de la création de l'opéra-ballet qui est une tradition chez nous où chaque opéra doit comprendre un ou plusieurs ballets au point que lorsque l'Opéra de Paris a commandé à Richard Wagner en 1861, son *Tannhäuser* en français, celui-ci n'ayant pas suivi la règle, fut contraint d'y intégrer au dernier moment, un ballet, sous peine de voir les Parisiens boudier son opéra !

Depuis une quinzaine d'années, les relations publiques de chaque théâtre développent de nombreuses actions permettant d'aller à la rencontre d'un « nouveau public ». Opérations portes ouvertes, conditions d'accès avantageuses (tarifs réduits, formules d'abonnements jeunes, etc.), accompagnement pédagogique auprès des enfants, séances de formation des enseignants qui les encadrent et invitation à la répétition générale. On ouvre les portes de l'opéra dans toutes sortes d'occasions : conférences, concerts apéritifs, concerts famille, concerts étudiants etc. Chaque année, 21 maisons d'opéra ouvrent leurs portes gratuitement ; la Réunion des Opéras de France (ROF), invite le public le temps d'un week-end pour la journée « Tous à l'Opéra » dans le cadre des *Journées Européennes de l'Opéra* qui rassemblent 25 pays et près d'une centaine d'opéras.

Le cinéma s'en est mêlé également avec « l'opéra au cinéma », les saisons à grands succès retransmises depuis le *Metropolitan Opera* de New-York, l'Opéra de Paris, la *Scala* de Milan, qui proposent des spectacles en direct comportant des distributions de premier ordre avec des abonnements très avantageux. Tout cela est très positif évidemment, mais où est donc passée l'opérette dans tout cela ? Il en est de même pour l'opéra-comique qui est pourtant, là encore, une spécificité française !

On peut constater que tous les théâtres s'appellent maintenant Opéra, comme à Nancy *Opéra National de Lorraine* qui s'appelait il n'y a pas si longtemps le *Grand-Théâtre*, ainsi qu'à Metz où il s'appelait le *Grand-Théâtre* pour devenir maintenant *l'Opéra-Théâtre de Metz-Métropole*, etc. En résumé, il n'y en a plus que pour l'opéra ! Et c'est une cantatrice d'opéra qui le constate, non pas à regret, mais seulement en déplorant le fait qu'une partie importante de notre patrimoine lyrique ait disparu de la programmation des scènes lyriques ! J'ajouterai également que l'opéra français se fait rare dans les programmations actuelles ! Un éditorialiste de *Diapason* disait dernièrement qu'il nous faudrait bientôt aller à Londres, Milan ou Vienne pour voir *Faust* ou *Manon* !

La mondialisation n'est pas seule en cause ; la mode et une certaine forme de standardisation sont sûrement responsables de cette situation qui nous conduit à nous aligner sur une programmation internationale, laquelle, évidemment, ne comprend pas les opérettes françaises et assez rarement nos opéras comiques, alors que, dans les autres pays, notamment en Autriche, en dehors de l'opéra, on fait la promotion de l'opérette viennoise pourtant copiée à partir de l'opérette française.

Venons-en maintenant à ses principales caractéristiques : l'opérette est un genre musical, mêlant comédie, chant et danse. Elle propose un spectacle intergénérationnel de pur bonheur. Tous les sentiments humains s'y déploient, depuis l'humour, le rire, jusqu'à la tristesse mais aussi la joie et surtout l'amour avec un grand A, qui lui assurent une séduction immédiate qui n'exclut pas un grand raffinement musical, elle est donc, avant tout, un divertissement. Elle alterne numéros chantés et dialogues, soit historiques ou mythologiques (comme dans *La belle Hélène*), se différenciant de l'opéra-comique par l'utilisation d'une musique dite « légère » (en opposition à la « musique dite savante ») et le fait qu'elle ait une fin le plus souvent heureuse.

De même que le terme de « musique légère » a pris pour une partie du public une connotation négative, celui d'opérette est souvent employé de nos jours, à tort, de façon générique. Célébrée partout dans le monde sous forme de *zarzuela*, d'opérette viennoise, de comédie musicale, le genre est pourtant né en France. C'est Mozart qui, le premier, a employé ce terme d'« opérette » pour la définir et se moquer des petites œuvres de son époque ! Pour lui « *l'Opérette est le sourire de l'opéra* », car disait-il « *je n'aime pas ceux qui ne rient jamais, ce ne sont pas des gens sérieux* ». Mais à part cette anecdote, le terme francisé désigne aujourd'hui un genre à part entière, qui n'a rien à envier au grand opéra.

Dès sa création, elle a pour vocation, de faire rire et si on peut parfois y verser quelques larmes, c'est plutôt dans des situations de déceptions amoureuses sans grandes conséquences sur l'action. Et pour ceux qui pensent que l'opérette est un genre mineur, il faut préciser qu'on y croise souvent de subtiles (et moins subtiles) références ou pastiches du grand opéra, ainsi que des détournements fréquents de conventions reconnues, des références culturelles ou encore des parodies de la société comme c'est souvent le cas dans les œuvres d'Offenbach. L'amateur d'opérette se doit d'être cultivé et d'avoir un esprit critique, afin de pouvoir mieux profiter des allusions au second degré et d'en apprécier toutes les subtilités. Une opérette repose d'abord sur un bon livret, et de bons librettistes. Les numéros comiques – tenus parfois par des comédiens – remportent beaucoup de succès en traitant entre autres de l'actualité politique. Du point de vue artistique, une opérette spirituelle et réussie peut être bien plus instructive que certains opéras qui restent figés dans un moule conventionnel. Son répertoire est une base de culture pour le spectateur, un socle commun qui unit dans le divertissement et il faut toujours se rappeler que l'on va plus loin quand on sait d'où l'on vient.

Parlons maintenant de l'Autriche, qui est la destination phare des mélomanes de la musique classique (je vous rappelle que les deux grands pays producteurs d'opérettes sont la France et l'Autriche). Eh bien justement en Autriche, rien de comparable à ce triste constat ! Il faut savoir que la ville de Vienne qui compte une trentaine de salles de concerts et spectacles, enregistre 70 000 places louées chaque semaine pour la musique classique, dont l'opérette tient une part égale avec l'Opéra. J'en veux pour preuve le concert du Nouvel An, retransmis, depuis le *Musikverein* de Vienne, qui est diffusé à travers le monde pour une audience record estimée à 50 millions de personnes dans 90 pays et qui représente la plus grande audience mondiale de la télévision. La musique qui est jouée lors du concert est principalement celle de la dynastie Strauss (Johann Strauss, Johann Strauss II, Josef Strauss et Edouard Strauss).

C'est au détour d'une tournée à Vienne que Jacques Offenbach fit jouer ses œuvres qui rencontrent un succès éclatant dans les années 1860. Il fait alors la connaissance d'un certain Johann Strauss fils, qui fait le bonheur des Viennois avec la valse *Aimer, boire et chanter* résumant parfaitement l'esprit qui règne alors dans cette Vienne prospère, grâce à la stabilité économique de l'empire austro-hongrois où l'on danse, chante et rit... On dit qu'Offenbach aurait soufflé à J. Strauss : « *Vous devriez écrire des opérettes M. Strauss* », ce qui fut fait dix ans plus tard, puisqu'il va composer une quinzaine d'opérettes dont la célèbre *Chauve-Souris*, d'après la pièce de Meilhac et Halévy, *Le réveillon*. À Vienne, on se précipite sur ce nouveau divertissement et une dizaine de scènes vont donner ce répertoire. De nombreuses opérettes viennoises sont la copie des opérettes françaises, à ceci près qu'elles sont moins drôles et moins satiriques et surtout de styles beaucoup moins variés.



Si l'opérette française s'est exportée en Angleterre, tout comme à Vienne, on prend modèle sur les nôtres et les délicates opérettes de Gilbert & Sullivan sont régulièrement données au Savoy de Londres. Je n'oublie pas la *zarzuela* en Espagne, qui est l'équivalent de notre opérette ou de notre opéra-comique et qui fait partie du patrimoine espagnol régulièrement représenté dans le pays, et auquel les Espagnols sont très attachés. Quant aux « comédies musicales » américaines, très prisées par les touristes, les théâtres de Broadway à New-York en produisent plus de 25 actuellement, jouées dans chacun des 40 grands théâtres professionnels, de 500 places et plus, le plus souvent situés dans le *Theater District* de Manhattan. Mais il est temps maintenant de revenir aux sources.

Comment est née l'Opérette ?

En 1600, l'opéra, dès son origine en Italie, donne naissance au drame antique. Plus tard, l'*opera seria* italien propose, en plus du sujet principal, de petites scènes comiques, jouées à l'entracte devant le rideau. Ces *intermezzi* reçoivent un tel succès que les compositeurs doués de l'ingéniosité de l'esprit italien, s'empressent d'écrire des œuvres comiques que l'on appela *opera buffa* dont le genre dura pendant tout un siècle. Puis, l'*opera buffa* italien fit place, en France, à l'opéra-comique, un genre essentiellement français. Et pourtant, si l'opérette est née en France à partir de l'opéra-comique, pour contourner en quelque sorte la censure et le rejet des grands spectacles bourgeois, elle se différencie de l'*opera buffa* italien qui, comme la *commedia dell'arte*, s'est plutôt inspiré d'une tradition de divertissement plutôt que de satire.

Qu'est-ce que l'opéra bouffe ? Tout comme l'opéra-comique et l'opérette, l'opéra bouffe présente une succession de scènes chantées et de dialogues parlés. Mais, alors que l'opéra-comique peut traiter de sujets « sérieux » et l'opérette d'histoires plutôt sentimentales, l'opéra bouffe est uniquement « bouffon », parodique ou satirique, de nature légère et sarcastique. L'opérette n'est pas du tout comparable au *Singspiel* germanique proche de l'opéra-comique, dont les intrigues fantastiques sont dénuées de tout esprit satirique, (comme *La Flûte Enchantée*). Elle ne peut pas se comparer à la *zarzuela* espagnole, née dans le folklore et les fiestas aristocratiques de Madrid. Enfin, elle n'est pas non plus un « mini-opéra » Bien sûr, elle pâtit sans doute de ce suffixe assez péjoratif – *ette* – dont l'origine moqueuse du terme, laisse à penser que l'opérette serait une forme mineure et moins brillante que l'opéra ! Il n'en est rien car les deux genres sont bien distincts. L'opérette, fille de l'opéra-comique, est l'héritière d'une tradition populaire – celle des foires parisiennes et des vaudevilles – et s'est construite au XIX^e siècle, contre un certain élitisme et le sérieux des grands opéras, mais nullement dans une tentative d'imitation.

À l'origine, dans un premier élan de libéralisation, les compositeurs, librettistes et directeurs de théâtres populaires doivent jongler avec les règlements pendant de longues années pour combattre la censure et les expulsions incessantes qui ont rythmé la vie musicale française. Et ce combat fut long. Le maître du contournement auquel on doit la paternité du genre, fut certainement Hervé, personnage haut en couleur, auteur de ce qui est considéré comme la première opérette : *Don Quichotte et Sancho Pança*. Compositeur, organiste, chef d'orchestre, décorateur et machiniste, Hervé se défoule en improvisant des spectacles pour les aliénés de l'asile de la Salpêtrière. Il se dira lui-même l'inventeur d'un genre « loufoque, burlesque, échevelé, endiablé, cocasse, hilare, saugrenu ». Il va donner naissance à la vraie opérette, cette fille qui, disait-il, « *répudiant une famille piquée de noblesse, retournait, cotillons courts et souliers plats, à ses roturières origines* ». Il prend ensuite la direction, en 1854, des Folies-Mayer – un café-concert du faubourg du Temple – qui deviendra le Théâtre des Folies-Nouvelles, où furent données les premières opérettes parisiennes avec des ouvrages loufoques comme *L'Oeil crevé* (1867), *Le Petit Faust* (1869) (parodie du *Faust* de Gounod) *Chilpéric* (1868) et *Mam'zelle Nitouche* (1883).

Et l'idée fait mouche puisqu'en 1855, celui qui va bouleverser le genre est un jeune allemand, talentueux musicien qui compose dès l'âge de 9 ans, du nom (ou pseudonyme) de

Jacques Offenbach, venu à Paris pour y étudier le violoncelle; il va s'emparer des scènes parisiennes en créant son théâtre des « Bouffes-Parisiens » afin d'y faire représenter ses propres œuvres. Offenbach lance alors : « *Je me suis dit que l'opéra-comique cessait d'être l'opéra-comique ; que la musique vraiment bouffe, fine, spirituelle, que la musique qui vit, s'oubliait peu à peu, et que les compositeurs travaillant pour la salle Favart ne faisaient plus que de petits grands opéras* ». Reprenant la Baraque Lacaze au Carré Marigny, il va y créer, avec les mêmes contraintes administratives qu'Hervé, de petites pièces en un acte à trois ou quatre personnages, comme *Les deux Aveugles* (1855), et aussi farfelues que *Oyayaye, ou la Reine des îles*. En 1857, aux Bouffes-Parisiens, il ose rajouter dans *Croquefer*, un guerrier, du nom de *Mousse-à-mort*, qui a eu la langue coupée au combat et qui aboie son rôle, ce qui met le public en joie.

Petit à petit, Offenbach contourne les règlements jusqu'à ce que Napoléon III, conseillé par Morny, libère les théâtres en 1864. Libéré désormais des contraintes administratives, il peut alors donner sa mesure avec les grandes opérettes qui donneront au genre ses lettres de noblesse. Composées parfois de deux personnages (pour de courts ouvrages présentés en ouverture de rideau) elles peuvent atteindre une trentaine de rôles, voire beaucoup plus, dans les « opérettes-féeries » (et « à machinerie ») présentées à la Gaîté-Lyrique, au Châtelet ou à la Porte-Saint-Martin. Avec un talent certain, il sait utiliser à la fois l'air, le couplet, la chanson et la danse. Parmi les plus célèbres, citons deux satires visant la société et la cour du second Empire : *Orphée aux Enfers* (1858) et *La Belle Hélène* (1864). Et si *La vie parisienne*, *Barbe-Bleue* (1866), *La Grande Duchesse de Gérolstein* (1867) et *La Périhole* (1868) sont de petits bijoux, il ne faut pas oublier qu'il en écrira encore plus d'une centaine d'autres ! Si Offenbach est indissociable de la société de son époque, il faut cependant reconnaître que ses succès sont dus, évidemment, à son talent de compositeur mais tout autant à celui de ses formidables librettistes Henri Meilhac et Ludovic Halévy dont les envolées irrévérencieuses et éblouissantes en font les maîtres absolus du sous-entendu et de la dénonciation ; Jupiter ne chante-t-il pas dans *Orphée* : « *Sauvons les apparences au moins ! Sauvons les apparences ! Tout est là !* »



REVUE HUMORISTIQUE DES THEATRES. Dessins de DARJOU.
avril 1865

L'opérette va alors de la parodie d'opéra à la mythologie, en passant par la satire parfois féroce, soulignée par une musique pétillante parfois tragi-comique qui se moque des grandes œuvres lyriques, mais toujours dans un esprit « typiquement français » tout en restant dans la plus grande prudence tant la censure sévit encore au XIX^e siècle. Offenbach qui trouvait l'opéra-comique trop sentimental voulut renouer avec le style « bouffe ». Il fit une œuvre parodique et satirique qui séduisit rapidement les élus du Second Empire, avides de frivolités et de gaieté, ce qui fit dire à Saint-Saëns sans enthousiasme et « *Paris devint ivre !* »

Sous le règne de Napoléon III, la bouffonnerie lyrique était un besoin de l'esprit parisien, Paris comptait alors une dizaine de salles vouées à l'opérette ; outre les Bouffes-Parisiens et les Variétés chères à Offenbach, il y avait le Théâtre des Champs-Élysées, les Folies-Marigny, le Théâtre La Fayette, l'Alcazar l'été et les Folies Saint-Germain. Le genre est multiple et ses qualificatifs sont tout aussi variés : les appellations des ouvrages qualifiés *d'opérettes-bouffes*, *opéras-bouffons*, *opérettes-féeries*, *opérettes-vaudevilles*, *folies*, *bouffonneries musicales*, et autres excentricités musicales, pouvant se décliner à l'infini. On peut voir des titres aussi loufoques qu'in vraisemblables tels qu'une « asphyxie musicale » pour *Deux sous de charbon* de Léo Delibes, une « anthropophagie musicale » pour *Vent-du-Soir*, ou une « chinoiserie musicale » pour *Ba-Ta-Clan*, (tous deux d'Offenbach).

On peut néanmoins noter que le qualificatif d'opéra-comique sera utilisé plus tard par certains compositeurs tels Charles Lecocq, Robert Planquette et ensuite André Messager pour définir des ouvrages moins « comiques ». Quant à Offenbach, qui fixera les canons du genre, il préfère le terme d'« opéra bouffe » car, contrairement à une idée reçue, la plupart de ses œuvres les plus connues comme *La Belle Hélène*, *La Vie parisienne* ou *La Périchole*, elles ne sont pas des opérettes, mais des opéras bouffes.

Jacques Offenbach, se plaçant dans la droite ligne de Rossini, va régner en maître sur les théâtres du « boulevard » durant tout le Second Empire. Mais la guerre de 1870 a changé le goût du public et l'opérette après avoir triomphé au Théâtre des Bouffes-Parisiens (fondé par Offenbach) perdit de son humour et de son entrain avec la chute du Second Empire. Elle devint « bien sage », d'après Édouard. Lalo, à mi-chemin entre la chanson et la grande musique et se rapprocha de l'opéra-comique du XIX^e siècle, faisant désormais figure de divertissement bourgeois amusant ou attendrissant, en même temps que de refuge pour ceux qui n'appréciaient pas la gravité dramatique en vogue par ailleurs.

Parlons maintenant des épigones

Un certain nombre de « petits maîtres » vont s'engouffrer dans le sillage d'Offenbach. Non sans talent, d'ailleurs : ils ont tous une formation classique ; ce qui leur manque surtout, c'est le rythme, pas seulement celui de la musique, mais celui de la pièce, et un bon livret. Mais ces successeurs furent parfois moins heureux et l'opérette française perdit petit-à-petit son caractère parodique pour se rapprocher à nouveau de l'opéra-comique. Le compositeur de l'après-guerre de 1870 est Charles Lecocq qui prit la suite d'Offenbach, qu'il égala même grâce à son talent et à son esprit.

La guerre a changé le goût du public : on veut de la gaieté, certes, mais sentimentale et morale. Lecocq est l'homme de la situation : partitions musicales bien construites et sens de la mélodie. Il aura la chance de profiter d'un excellent livret de Clairville, situé à l'époque du Directoire, qui donnera l'excellente *Fille de Madame Angot* (1872). Et avec Meilhac et Halévy, il trouvera le ton d'un *Petit duc* (1878), d'une très grande élégance d'écriture. Si l'opérette a été concurrencée au XX^e siècle par le music-hall, le cinéma et les comédies musicales, d'autres chefs-d'œuvre ont bien vu le jour après le règne d'Offenbach ! Édmond Audran laissera une *Mascotte* (1880) ; Robert Planquette deviendra célèbre grâce à ses *Cloches de Corneville* (1877). Sur les trente-cinq opérettes de Louis Varney, seuls *Les Mousquetaires au couvent* (1880) sont restés célèbres ainsi que les *28 Jours de Clairette* (1892) de Victor Roger. D'autres compositeurs passeront également à la postérité.

À la fin du dix-neuvième siècle, dans les années 1880, l'opérette est devenue une distraction de choix, particulièrement à Paris, devenu le rendez-vous incontournable des riches voyageurs du

monde entier venus s'y divertir. On vient aussi pour y admirer les reines de l'opérette, connues sous le nom de divettes (dont Edmée Favart fut l'une des plus célèbres) qui étaient admirées et courtisées pour leur beauté, mais on a oublié qu'elles étaient surtout des artistes vocales de premier ordre. Et curieusement, le XX^e siècle sera celui des vedettes masculines ou du couple principal : on peut citer de nombreux chanteurs tels que Richard Tauber en Autriche, Michel Dens et Luis Mariano en France, et pour les couples, Marcel Merkès et Paulette Merval ainsi que les canadiens Pierrette Alarie et Léopold Simoneau.

En Autriche et en Allemagne, seuls les chanteurs d'opéra interprètent les rôles principaux car l'opérette viennoise est une opérette « à voix ». Ce qui n'est pas toujours le cas en France où le caractère est en général plus léger et surtout moins orchestré. Le chanteur d'opérette n'est pas un chanteur de second ordre comme certains le prétendent à tort, car certains airs nécessitent autant de technique et de santé vocale que ceux du répertoire d'opéra. Dans l'Opérette, le chanteur doit posséder le physique du rôle et se doit également d'être un bon comédien, savoir dire un texte, et savoir danser, surtout dans l'opérette viennoise- où la valse est indissociable du genre. Il doit parfois savoir faire rire, or, comme l'a dit le maître de la comédie : « *C'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens* », nous dit Molière.

À l'aube de la belle époque, en 1900, un style nouveau, qualifié de « Classique » voit le jour avec André Messager qui, après avoir écrit *Les P'tites Michu* (1897) écrira son chef d'œuvre *Véronique* (1898). Élève de l'école Niedermeyer, fin, cultivé, excellent musicien, Messager sera aussi bien le chef d'orchestre qui révélera le *Pelléas et Mélisande* de Debussy et dirigera les opéras de Wagner, qu'un compositeur de ballades pour l'opéra et un auteur d'opérettes.

À Vienne, Johann Strauss fils, qui vient de remporter un immense succès avec *La Chauve-Souris*, utilise, à côté de la valse, les rythmes piquants de la musique hongroise, dont le meilleur représentant est Franz Lehar qui remporte, lui aussi, un grand succès en 1925 avec sa célèbre *Veuve Joyeuse*. Dominée par la valse, l'opérette viennoise qui atteint son apogée, triomphe à travers le monde grâce à ses grandes dimensions qui en font des spectacles semblables au « grand opéra ». À Paris, les théâtres de la Renaissance, des Bouffes-Parisiens, des Fantaisies-Parisiennes, des Nouveautés, des Menus-Plaisirs, des Folies-Dramatiques, des Variétés et du Nouveau-Théâtre, ont tous accueilli avec enthousiasme l'opérette viennoise.

Elle subira cependant, elle aussi, sa décadence pour aboutir finalement à l'*Opérette-Revue*. Quant à la comédie musicale, elle naît, en Amérique, à la fin du XIX^e siècle, reprenant des extraits d'œuvres allemandes. Héritière des opérettes françaises, s'inspirant plutôt des revues burlesques et du music-hall, dont les sujets ne sont d'ailleurs pas forcément joyeux, elle se caractérise par de nombreux passages dansés, un mélange de chansons et de dialogues parlés.

Dès après la Première Guerre mondiale, l'opérette est concurrencée par le music-hall, le cinéma et les comédies musicales. Heureusement, cette période fut de courte durée ; le peuple français s'oriente de nouveau vers des œuvres telles que les opérettes d'André Messager et Reynaldo Hahn qui marquent un retour net à la tradition de l'opérette classique. Citons par exemple *Ciboulette* (1923) de Reynaldo Hahn et surtout dans la période de l'après-guerre *Monsieur Beaucaire* (1919) d'André Messager qui écrit toujours dans le style classique. Suivront encore *Passionnément* (1926), *Coups de roulis* (1928) qui porteront toutes la marque élégante d'un musicien de grande classe. La partition de *Monsieur Beaucaire*, comme toutes celles de Messager, mériterait pourtant davantage de considération. Créée avec succès à Birmingham en 1919 sur un livret en langue anglaise, applaudie ensuite 221 fois à Londres et 143 fois à New-York, cette opérette romantique attendit 1925 pour être traduite et représentée à Paris au Théâtre Marigny, puis à la Gaité-Lyrique avant de faire enfin son entrée Salle Favart en 1954 avec Denise Duval et Jacques Jansen. Depuis rien ou presque...

Le renouveau de l'opérette durant les années folles, donne naissance à un nouveau style dont la France a besoin pour retrouver la joie de vivre. Son meilleur représentant en est Christiné qui fait un triomphe avec *Phi-Phi* et *Dédé* dont la légèreté parisienne du ton grivois et osé, redonnent enfin le sourire à la France brisée. Par ailleurs, de très belles pages sont écrites par Maurice Yvain, avec, entre autres, ses célèbres *Chanson gitane* et *Pas sur la bouche...* Une nouveauté va cependant remporter un grand succès dans les années 1930, jusqu'à l'après-guerre, c'est la naissance de *l'opérette marseillaise*.

En effet, Marseille, est l'unique ville de France à avoir donné son nom à ce style de musique, en dehors de notre hymne national. C'est la trilogie de Marcel Pagnol, en 1930, *Marius*, *Fanny* et *César*, qui va inspirer leur lancement. Le genre débute, grâce à Vincent Scotto à qui l'on prête la composition de 60 opérettes, mais Georges Sellers (compositeur), Henri Alibert (chanteur, producteur et auteur) et beaucoup d'autres sont les véritables créateurs et représentants de ces fameuses opérettes marseillaises.

Henri Alibert (Chanteur vedette) et Vincent Scotto sur les planches de Mogador, de Bobino ou de l'Empire relancent donc le genre « marseillais ». Avec *la Revue marseillaise* au Moulin de la chanson en 1932, *Au pays du Soleil* ouvre le bal, suivi de *Trois de la Marine* (1933), *Un de la Canebière* (1935), *Les Gangsters du Château d'If* (1936), *Le Roi des Galéjournes* (1938) et *Les Gauchos de Marseille* (1945) etc. Leurs auteurs, cibleront des histoires d'amours et de galéjade, sous le ciel bleu de Provence, où légèreté et bonne humeur sont de mise ! Toutes les grandes vedettes de music-hall (acteurs et chanteurs) de l'époque vont s'y précipiter ! De Reda Caire, à Darcelys, Alibert, Albert Préjean puis, Fernand Sardou, Ginette Garcin etc.

Mais à l'aube des années 50, le phénomène Francis Lopez envahit la capitale. Après la Seconde Guerre mondiale, Francis Lopez, déjà reconnu comme compositeur de chansons à succès, présente à Paris sa première opérette, *La Belle de Cadix*. La vedette en est un jeune chanteur inconnu, à la voix éblouissante et au charme fou, Luis Mariano. Une cinquantaine de



représentations étaient prévues, mais la pièce qui remporte un immense succès tiendra l'affiche pendant presque deux ans. *La Belle de Cadix* marque le début de la collaboration du trio formé par Raymond Vincy, Francis Lopez et Luis Mariano, qui va dominer l'opérette pendant plus de vingt ans et accumuler les succès sur la scène du Théâtre du Châtelet. Francis Lopez, en dehors de son incontestable talent, doit une grande partie de son succès à sa vedette Luis Mariano. Quant au Théâtre Mogador, il devra son succès au couple Alain Merkès / Paulette Merval qui en seront les ambassadeurs. Au Châtelet, pendant une dizaine d'années, les triomphes s'enchaînent et les œuvres à grand spectacle portent le genre à son apogée durant les années 50 : les plus grandes vedettes telles que Georges Guétary, Bourvil, Annie Cordy, André Dassary, Jean Richard et Tino Rossi s'y succéderont. Tout comme à Paris, dans tous les théâtres français, ces opérettes feront salle comble !

Cependant, les années 60 marquent la fin à Paris de ce vedettariat qui attirait les foules. La mode des « yyé », dont les rythmes supplantent la mélodie, enchantent la jeunesse qui danse

inlassablement sur ces musiques venues des États-Unis. L'opérette recommence alors sa descente. Son déclin s'amorce dans les années 60/70, où l'on voit apparaître un certain mépris pour la musique dite « légère » et l'opérette marque une nouvelle crise, tandis que le rock s'impose et que la mode, chez les jeunes générations, est à la comédie musicale américaine.

Ce sera ensuite l'opéra-rock, qui est une comédie musicale à laquelle on ajoute du rock comme dans l'Opéra-rock « Mozart » puis la comédie musicale à la française, telle *Notre-Dame de Paris* qui a remporté un énorme succès à Paris comme à Londres. Mais la Gaîté-Lyrique ferme, Mogador cherche un nouveau souffle, et le Châtelet est en faillite après la mort de Marcel Lamy, son grand directeur qui fut également directeur du Grand-Théâtre de Nancy.

Mais alors pourquoi ce désamour ? Que s'est-il donc passé ?

Or, après réflexion, je suis tentée de vous donner une explication qui n'engage que moi concernant l'oubli dans lequel est tombé l'opérette : un phénomène s'est produit dans les années 80 en France, c'est l'arrivée ou le retour de la musique baroque – c'est-à-dire celle des XVII^e et XVIII^e siècles – qui a monopolisé la scène lyrique parisienne dès ses débuts ! Aucune capitale européenne n'a osé programmer un tel nombre d'opéras baroques, y compris des œuvres rares ! Le baroque est devenu en 30 ans, une véritable institution ! De l'opéra à la danse, rien n'arrête la folie des musiques anciennes. Ce nouveau divertissement aurait-il remplacé, tout au moins en partie, celui qu'occupait l'Opérette ? L'exotisme et le rêve dégagés dans ce style retrouvé et régénéré comble certainement des publics de plus en plus jeunes qui se précipitent sur ce divertissement flamboyant, représenté alors somptueusement et interprété par de jeunes chanteurs lyriques !

La France, avec les Pays-Bas, a été le principal berceau de cette « révolution de velours ». Les grands festivals programment immédiatement ces nouveautés et la folie gagne jusqu'aux plus petits des festivals qui envahissent les églises et les chapiteaux de plein air ! La jeunesse s'y précipite et l'enthousiasme qui a gagné le public conventionnel ne s'éteint toujours pas 30 ans après ! Il n'en reste pas moins que les amateurs d'opérette restent sur leur faim, mais les directeurs n'en tiennent pas compte, prétendant que le genre est dépassé ; mais si c'était le cas, comment expliquer alors le renouveau des opéras des XVII^e et XVIII^e siècles qui font un véritable « tabac » ?

Déclin ou renaissance ?

Peut-on redonner vie au genre de l'opérette trop longtemps méprisé ? Le bilan, à ce jour, n'est pas très positif ! Il est certain que la réticence des directeurs de théâtres vient également de la difficulté de monter à nouveau des opérettes qui demandent des moyens scéniques importants. Mais ce prétexte est-il encore valable quand on connaît le coût exorbitant des mises en scène actuelles pour l'Opéra ? Sans parler de la participation d'artistes très professionnels et spécialisés qui n'existent plus puisqu'ils ont été écartés par la déprogrammation des œuvres. On peut observer cependant depuis quelque temps un début de reprise grâce à certaines initiatives individuelles qui naissent ici ou là avec des compagnies qui recréent des troupes composées de jeunes artistes désireux de faire renaître le genre, devant ces nouveaux publics, même si leurs moyens restent très modestes.

Le théâtre de la Gaîté-Lyrique est laissé à l'abandon, le théâtre musical de Paris a retrouvé son nom de théâtre du Châtelet. Mais aucune salle n'est plus vouée à l'opérette. En revanche, les théâtres de province ont repris timidement le flambeau en ressuscitant la plupart du temps l'opérette classique.

Et pourtant, en région parisienne, quand un metteur en scène dynamique s'avise de monter un ouvrage d'Offenbach, tout est loué plusieurs semaines à l'avance. On ne peut que constater, une

fois de plus, que celui qui tire son épingle du jeu c'est encore et toujours Offenbach : « *Cent cinquante ! C'est le nombre de représentations scéniques d'œuvres d'Offenbach données dans les principales salles lyriques du monde, en 2014* », a compté Thierry Hillériteau dans *Le Figaro*. L'opérette a peut-être envie de renaître, et le public, un peu lassé de la violence, a peut-être envie de rire ?

Le phénomène n'a pas fini de questionner les esprits et si « les recherches musicologiques autour d'Offenbach commencent à porter leurs fruits » c'est parce qu'il avait parfaitement compris que l'art qui fait rire et qui nous apporte l'agréable détente, s'avère indispensable ! Et s'il a traversé les siècles, alors que le reste de l'opérette française est tombée en désuétude, c'est justement parce que son œuvre n'a rien de daté : elle est aussi atemporelle qu'universelle.

J'espère enfin que ce plaidoyer pour l'opérette vous aura convaincus, sinon touchés et je ne peux pas m'empêcher de vous faire remarquer que le 14 mai 2017 – jour de l'investiture du nouveau président de la République Emmanuel Macron, dans le grand salon du Palais de l'Elysée, on pouvait entendre un programme varié de musique classique qui comprenait entre autres, des extraits de *Don Juan* de Mozart (avec l'air du champagne) en alternance avec le *galop* suivi du fameux *french-cancan* de... devinez qui ? ... de Jacques Offenbach !

