

« **L'Opéra-comique, un genre typiquement français** »

Christiane Dupuy-Stutzmann

L'opéra-comique est un genre à part entière, éminemment français à mi-chemin entre l'opéra, le théâtre, l'opéra-bouffe et la parodie, où les textes chantés alternent avec les textes parlés.

Donc, contrairement à l'opéra où tout est chanté et où la plupart des livrets sont dramatiques, l'O.C. est un genre très distrayant à l'origine, mais qui cependant, au fil du temps, va évoluer jusqu'à aboutir à des situations qui n'ont plus rien de comique. Nous en reparlerons plus tard.

Si l'opéra est une création italienne, l'opéra-comique est une création française. A sa création, il se caractérise par une extraordinaire bonne humeur, sans aller jusqu'au bouffe ou la gaudriole (qui est du ressort de l'opérette), mais qui réjouit le cœur du spectateur et l'émeut parfois. Issues du théâtre populaire, les intrigues peuvent être coquines, libertines souvent et quelquefois politiques, mais toujours basées sur l'amour dans une certaine situation sociale. Les opéras-comiques s'avèrent une passionnante photographie de la vie quotidienne en France, au début du XIXe siècle.

Le vocabulaire français est le seul à avoir adopté l'expression « opéra-comique » pour désigner une forme de théâtre lyrique, ce terme s'appliquant à des œuvres aussi différentes que L'Amant jaloux de Grétry (dont le livret léger plein d'esprit et de finesse, alterne entre comédie et sentiment) et Carmen, de Bizet (qui est un drame lyrique qui finit dans le sang).

Au niveau purement musical, les grands airs virtuoses, les duos langoureux et surtout les grands ensembles et finals approcheront parfois le Grand Opéra, par une science approfondie, mais moins rigide, de l'écriture vocale. Il faut néanmoins noter que l'O.C. réclame des voix intermédiaires en volume, plus importantes qu'en opérette (qui est généralement moins orchestrée), mais moins importantes qu'en Opéra. La grande période de l'opéra-comique français est la seconde moitié du XVIIIe siècle et le premier tiers du XIXe.

L'une de ses origines est la comédie mêlée de chants (sortes de vaudevilles qui sont des comédies légères fondées sur le quiproquo) qu'à partir de 1715 présentent le théâtre de la Foire et son rival le Nouveau Théâtre italien. Une bonne partie du public parisien, lassé par les formules un peu guindées de l'opéra traditionnel, s'y intéresse immédiatement.

La naissance de l'Opéra-Comique

Voici donc comment cette belle aventure a commencé. Au XVIIe siècle, il y avait six foires à Paris, dont deux d'entre elles étaient extrêmement populaires : la Foire St Germain et la Foire St Laurent.

La Foire St Germain se tenait autour de l'Abbaye de Saint-Germain-des-Prés. La mention de cette foire date de 1176. Elle eut cours jusqu'en 1789. - Abrisée des intempéries, elle servait plutôt de vitrine au commerce de luxe sur la rive gauche de la Seine où résidait la noblesse et où s'élevaient les plus riches Palais et Hôtels de luxe de la capitale. On y vendait les plus beaux bijoux, la porcelaine, les instruments de musique, estampes etc. Le peuple s'y rendait le jour et l'aristocratie la nuit, car elle était ouverte sans interruption.

La foire Saint-Laurent établie dès 1344 dans l'enceinte de l'abbaye des frères de Saint-Lazare, fut fixée au XVIII^e siècle. Se situant dans l'actuel quartier de la gare de l'Est et du faubourg St Martin, elle était le rendez-vous des artisans, des commerçants et des bourgeois et se déroulait en plein air.

Sa clientèle était plus démocratique et à vocation plus utilitaire. Dotée d'une grande remise à carrosse (un parking d'aujourd'hui), elle bénéficiait ainsi de la clientèle campagnarde.

Dans ces deux grandes foires très animées et très fréquentées, se produisaient, en plein air, toutes sortes de gens de cirques, des marionnettes et danseurs de cordes, des acteurs forains, mais aussi des petits théâtres qui jouaient dans des baraques montées sur des échafaudages où l'on donnait des mini-spectacles très prisés du public.

Etant donné que la Foire St Germain avait lieu au printemps et la foire Saint-Laurent en été, de nombreux artistes et troupes se produisaient en alternance dans les deux foires, ce qui permettait au public de suivre ces spectacles en parfaite continuité, puisqu'une pièce commencée à Saint-Germain continuait à Saint-Laurent.

Il est possible de situer une date fondatrice dans l'histoire de l'O.C. : il s'agit du 14 mai 1697. Louis XIV sous l'influence des comédiens français ordonne la fermeture du Théâtre italien et la mise sous scellés de l'Hôtel de Bourgogne où résidait la troupe. Les Comédiens italiens y résidaient depuis 1680 et s'y produisaient avec succès jusqu'à cette date de 1697. L'annonce des représentations de *La Fausse Prude*, une pièce qui visait directement Madame de Maintenon¹, sert cette année-là de prétexte à Louis XIV pour chasser les comédiens impudents, qui doivent fermer leur théâtre le 4 mai.

Dès l'expulsion des comédiens italiens, les forains, organisateurs de ces spectacles, se précipitent sur cette mine d'or qu'est le répertoire italien, libre alors de tous droits. Ils commencent à monter certains de ces spectacles pour le plus grand plaisir du public, notamment des anciens abonnés du théâtre italien, frustrés depuis sa fermeture, et qui se pressent aux représentations.

C'est alors un théâtre nouveau qui fait une véritable concurrence aux grands Théâtres et qui doit sa vitalité à ses origines populaires. Enrichi par l'actualité, orienté vers la satire et la parodie, comme au Théâtre italien avec la « Commedia dell'Arte », il excelle dans l'alternance des textes parlés et chantés. Tournant d'une foire à l'autre et se renouvelant sans cesse, il remporte un succès tel, qu'il porte ombrage à la Comédie Française qui y voit un danger immédiat. Après de nombreux procès menés devant le Châtelet et le Parlement de Paris, en 1706, la sentence est prononcée ; c'est l'interdiction des pièces dialoguées.

Mais, les forains, sans se décourager, imaginent alors de ne jouer que des monologues qui s'adressaient soit à un muet sur scène ou à un animal placé dans les coulisses ; ils inventent même une sorte de jargon quelconque (*Pendao le medicinao* !: pendons le médecin) évoquant un bas latin pour éviter la concurrence avec la langue française, réservée aux seuls comédiens du français.

Ces contraintes se transforment vite en recettes à succès ; cependant, un nouvel arrêté en 1709, interdit cette fois les monologues. Qu'à cela ne tienne, les forains sans se décourager, et faisant preuve d'une prodigieuse inventivité, montent alors des pantomimes en brandissant des écriteaux de toiles enroulés sur des cylindres, sur lesquels sont écrits les textes que l'on peut lire...

Ne pouvant plus parler, ils décident alors de chanter, ce qui inquiète à son tour l'Académie Royale de musique (l'Opéra) qui crie à la concurrence, car, elle seule, avait le monopole du droit de chanter, de danser et d'accompagner les pièces en musique.

Mais, les forains sachant les difficultés financières rencontrées par les directeurs de cet établissement, qui devait vivre de ses propres recettes, contrairement aux Comédiens français et italiens qui étaient pensionnés par

le Roi, ils obtiennent donc en échange d'une redevance, l'autorisation de chanter et d'utiliser des décors, ce qui leur donne la possibilité d'organiser des spectacles chantés.

Leur inventivité n'ayant alors plus de limites, ils font chanter l'assistance en distribuant les paroles sur des airs faciles à chanter, connus de tous, (airs traditionnels et populaires, chansons à la mode que l'on chante sur une seule mélodie).

Cependant, le genre s'améliore rapidement en y introduisant des parodies d'airs célèbres chantées à l'Académie Royale de Musique sur lesquels on change simplement les paroles. C'est l'occasion rêvée de l'allusion politique, du jeu de mots, et du double sens, qui sont, à n'en point douter, à l'origine du terme « comique » accolé à celui d'opéra.

Les forains inventent ainsi une forme de spectacle entièrement novatrice où le burlesque, le comique – même grivois - et la satire, l'emportent allègrement sur la musique.

Le public raffole de ces divertissements nouveaux dont les interprètes deviennent rapidement des vedettes prisées, aussi bien du public populaire que de la noblesse. Pantomimes et parodies d'opéras commencent à faire de grands succès qui inquiètent, à nouveau, la Comédie française, car ils détournent son public.

C'est enfin à la Foire St Germain que l'une des troupes prit le nom d'Opéra-Comique.

En 1714, en raison de la qualité grandissante des spectacles, un décret octroyé à deux entrepreneurs forains, autorise la troupe à avoir son propre théâtre, doté d'un orchestre d'une douzaine de musiciens, dont la contrainte consiste à alterner les dialogues parlés dans des oeuvres chantées, ils prirent officiellement le nom d'opéra-Comique qui est resté la définition actuelle. Voici donc comment cette notion « comique » a été accolée au terme « opéra » habituellement réservé au genre chanté et dramatique. C'est en février 1715, qu'apparait pour la première fois, le vocable O.C sur les affiches de la Foire St Germain.

Pour nous résumer, l'Opéra-Comique a donc été fondé à la fin du règne de Louis XIV, officiellement le 26 décembre 1714, à partir de ces fameuses troupes « foraines » qui se produisaient lors des spectacles des foires annuelles de Paris. L'une des troupes de la foire Saint-Germain prit alors le nom d'Opéra-

La rivalité italienne

Revenons aux sources : en Italie, au début du XVIIIe siècle toute l'histoire de la musique est dominée par la naissance de l'Opéra, grâce à l'école italienne qui en est à l'origine.

L'opéra, alors, est un drame chanté qui tire ses inspirations d'un sujet mythologique. Les personnages s'expriment au moyen du récitatif dont la déclamation musicale mesurée suit les accents et les inflexions du langage. Jacopo Peri et Claudio Monteverdi en furent les grands créateurs. Mais, au XVIIIe siècle, l'opéra italien va fortement évoluer jusqu'à se scinder en deux genres : l'opera-seria et l'opera-buffa.

En France, le Ballet de cour, qui était le divertissement de la cour, comportait des intermèdes dansés, entremêlés de chant et de déclamation. Plus tard, Mazarin tentera de donner le goût de l'opéra italien à la cour, mais ce sera un échec.

Le florentin Jean-Baptiste Lulli fixera la forme de la Tragédie lyrique en créant la Tragédie en musique qui régna sur la cour de France et qui se voulait supérieure à l'école italienne dédaignée par la cour.

Les italiens, quant à eux, sont passés de l'opéra-seria (c'est-à-dire sérieux) à l'Opera-Buffera (c'est-à-dire amusant) mais sans les textes parlés intercalés dans la musique, comme c'est le cas dans l'O.C. français.

Les premiers opéras représentés à Paris étaient italiens ; si l'opéra italien est rapidement abandonné au profit d'un opéra français, comme en témoigne la création de l'Académie royale de musique (donc de l'Opéra) des troupes lyriques italiennes continuent à se produire à Paris tout au long du XVIII^e siècle. Toute l'Europe va adopter la langue italienne dans ses opéras, seule la France lui offre quelque résistance et n'accepte que tardivement sa présence, en se limitant seulement au genre comique.

C'est ainsi que les représentations de *La Serva padrona* de Giovanni Battista Pergolesi en 1752 donnent lieu à la célèbre Querelle des bouffons qui fit couler tellement d'encre et dont nos encyclopédistes s'emparèrent ; c'est « Une querelle sur l'harmonie et la mélodie, entre la France et l'Italie ».

Le succès inattendu de ces « bouffons » va diviser l'intelligentsia musicale parisienne en deux clans ; les partisans de la Tragédie lyrique à la française (royale représentante du style français, où règne l'ordre et la symétrie) et les sympathisants de l'opéra-bouffe italien (truculents défenseurs de la musique italienne, où la mélodie exprime avant tout, les sentiments). Va naître alors une véritable querelle pamphlétaire qui animera les cercles musicaux de la capitale française de 1752 à 1754.

Ce fut l'occasion, en France, d'opposer les partisans du style de cour français aux adeptes de l'opéra-buffa italien, qui divisa les deux camps et qui déclencha les pamphlets de Rousseau, soutenu par la Reine Marie Leszczynska, tous deux, ardents partisans de la musique italienne qu'ils jugeaient plus plaisante et naturelle que la musique française dont le représentant le plus brillant était Jean-Philippe Rameau, défendu par Louis XV et une grande partie de la Cour. Il y eut donc, lors des représentations de « *La Serva padrona* », le coin du Roi entouré de ses partisans et le coin de la Reine avec les siens.

La version française de « *La servante maîtresse* » comporte des dialogues parlés, très prisés du public français, contrairement à la version italienne qui n'en comporte pas. Il ne faut pas oublier que la devise qui relevait de l'Académie fondée par Richelieu en 1635, était de « porter la langue française à l'immortalité ».

« *La Serva Padrona* » (opéra- buffa) qui fut créée à Naples en 1733, est un « Intermezzo in musica », donc, un ouvrage court, qui était joué pendant l'entr'acte. L'opéra-buffa met en scène des bourgeois, des petites gens préoccupés des choses de la vie quotidienne, alors que les rois, les grandes figures de l'antiquité et les dieux de la mythologie peuplent l'opera seria.

Au départ, les deux genres cohabitèrent pour le grand public, en introduisant des intermèdes comiques chantés pendant les entr'actes des opéras serias. Ils obtinrent alors un tel succès qu'ils acquirent leur autonomie jusqu'à occuper rapidement une soirée entière ; les compositeurs s'adaptant rapidement à la demande. Dès cette époque, en Italie, ce sont les salles d'opéras publiques et payantes, qui misèrent sur des œuvres plus légères et amusantes pour attirer le grand public, alors que dans les cours aristocratiques, les canons de l'opera-seria étaient irrémédiablement fixés.

Cependant, à travers l'enjeu de domination culturelle, se joue surtout la confrontation de deux esthétiques. Les passions soulevées par l'arrivée des Bouffons italiens à Paris ne furent pas vaines, car l'influence exercée par leur style sur l'opéra-comique français fut féconde. Celui-ci se limitait jusqu'alors à la comédie à ariettes.

La musique qui était alors parodiée dans ces petits ouvrages représentés sur les théâtres des foires Saint-Laurent et Saint-Germain, n'ayant qu'un rôle secondaire, devint alors l'élément le plus important pour exprimer avec une plus grande vérité, le caractère des personnages qui évoluaient sur scène.

La forme française, sans renoncer à elle-même, va s'ouvrir à de nouvelles influences et renouveler le genre. Mais, plus tard, les compositeurs français du XIX^e siècle en tireront les leçons et cette expérience aura permis à l'opéra français de rivaliser, enfin, avec l'opéra italien.

L'évolution

L'O.C. ou opéra-comédie aboutit, après des débuts tumultueux, à une forme bien précise dont la musique cette fois, va assurer l'essentiel du support général et où les parodies et autres fantaisies vont disparaître.

Des ouvrages français originaux commencent à paraître, dont le célèbre *Devin du village* (1752) de J.-J. Rousseau, et surtout *Les Troqueurs* (1753), que son auteur Antoine Dauvergne (1713-1797) présente d'abord sous un pseudonyme italien, et qui constitue, si l'on veut, l'acte de naissance officiel de l'opéra-comique en tant que pièce en dialogues parlés entremêlée de « chansons » originales.

Les compositeurs reçoivent de nombreuses commandes et s'empressent d'écrire pour ce genre nouveau qui attire un public nombreux et enthousiaste, dans un style nettement plus populaire.

En janvier 1762, l'Opéra-Comique de la foire fusionne avec la Comédie-Italienne. Il déménage alors le 3 février 1762 à l'hôtel de Bourgogne.

En dehors des comédies italiennes et françaises, on y donne les opéras - comiques de Sedaine et de Favart, embellis par la musique de Monsigny, Grétry, Dalayrac, etc. Leur troupe y demeura jusqu'en 1783, époque où elle alla prendre possession de la salle qu'on venait de lui construire sur les terrains de l'hôtel du duc de Choiseul, place Boieldieu dans le II^e arrondissement de Paris.

C'est alors que l'Opéra-Comique inaugure sa nouvelle salle construite par l'architecte Jean-François Heurtier le 28 avril 1783, en présence de la reine Marie-Antoinette. Elle est baptisée théâtre Favart du nom de son directeur le fameux auteur de livrets, Charles-Simon Favart.

La période qui va de l'installation à l'hôtel de Bourgogne, en 1762, jusqu'à la Révolution Française est un âge d'or pour l'opéra-comique.

À partir de cette date, l'Opéra-Comique présente ses saisons.

Le répertoire s'installe sous l'ancien régime, et pendant la Révolution française, l'Opéra-Comique poursuit son activité, mais il subit la rude concurrence du théâtre Feydeau. En 1801, les deux troupes fusionnent pour former, le 16 septembre, le Théâtre national de l'Opéra-Comique, qui s'installe à Feydeau.

Avant la Révolution française, existent à Paris trois scènes officielles : la Comédie-Française (fondée en 1680), la Comédie-Italienne et l'Académie Royale de Musique. En 1807, l'Opéra-Comique est porté sur la liste des quatre principaux théâtres parisiens et un décret fixe le genre de l'opéra-comique comme suit : « comédie ou drame mêlés de couplets, d'ariettes ou de morceaux d'ensemble. »

Les principaux compositeurs sont tout d'abord : Monsigny (1729/1817) Dauvergne, Philidor (1726/1795) puis, le plus célèbre et le plus doué, Grétry (1741/1813) Richard cœur-de-lion, l'Amant jaloux.

Et puis encore Dalayrac (1753/1809), et enfin Boëldieu, Hérold, Adam, Auber etc. qui firent les succès les plus retentissants où la France conquiert l'Europe musicale lyrique qu'elle domina durant tout ce début de siècle. C'est donc au XIX^e que l'évolution la plus importante se produit.

L'influence sur les autres pays

En Allemagne à cette époque, l'influence de l'opéra italien est si profonde durant les dix-septième et dix-huitième siècles que tous les opéras sont chantés en langue italienne, comme c'est le cas pour Haydn qui écrit ses opéras en italien.

Le grand opéra allemand devra attendre Mozart pour exister enfin ! Il écrit son premier singspiel, « Bastien et Bastienne » et continue avec « Zaïde » (1780), « Der Schauspieldirektor » (Le directeur de théâtre). En 1782, « L'enlèvement au sérail » appelé *singspiel-opérette* par Mozart ou opéra allemand fut créé au Burgtheater de Vienne, le 16 juillet 1782, tout comme pour « la Flûte enchantée » composée l'année de sa mort.

Le mot Singspiel est un mot composé, comme beaucoup de termes allemands, de deux verbes : *singen* (chanter), et *spielen* (jouer). Il s'agit d'un type d'opéra allemand dans lequel des numéros musicaux (chantés) sont intercalés dans une pièce parlée (joués). Dans les singspiels, sont mêlés des intrigues sentimentales et des éléments comiques, un peu de merveilleux ou de fantastique, et on y trouve souvent des personnages populaires. La flûte enchantée de Mozart est l'archétype du singspiel, et son sommet si l'on s'en tient à sa définition moderne.

Le singspiel allemand va s'inspirer largement du genre français, en adaptant certains éléments stylistiques de l'O.C. français, caractérisés par la simplicité du langage musical, un livret divertissant et un texte parlé pour faire progresser l'action. Les premiers singspiele furent probablement des traductions en allemand d'opéras - comiques français de la fin du XVIII^e siècle et de ballad operas anglais de la même époque. Ces divertissements populaires étaient souvent le fait de troupes itinérantes plutôt que de compagnies établies dans les centres métropolitains.

Le style italien règnera sur toute l'Europe, excepté en France à cette période ; ainsi tous les musiciens s'italianiseront et iront jusqu'à prendre des pseudonymes italiens pour être crédibles ! Exemple le célèbre Jean-Paul-Égide Martini qui a composé à la Cour de Stanislas le non moins célèbre « Plaisir d'amour » s'appelait en réalité Johann Schwarzenfeld.

La cour d'Autriche, notamment sous le règne de *Marie-Thérèse*, dont le français était la langue officielle, était friande d'opéras comiques. C'est ainsi que Gluck, bien avant sa carrière parisienne (1774-1779), fut appelé à écrire de nombreux ouvrages en français, entre 1758 et 1764 qui furent créés à Vienne.

En Angleterre, Henry Purcell, en dehors de son unique opéra *Didon et Enée*, écrit en anglais, et ses semi-opéras entrecoupés de textes, ne peuvent pas vraiment s'apparenter à l'opéra-comique. L'opéra italien, dès sa naissance, y était prisé, mais le genre ne fit que peu d'émules parmi les compositeurs britanniques. Pendant un siècle et demi, l'opéra classique en Angleterre consistera principalement en œuvres italiennes d'importation. Néanmoins le compositeur qui fut l'un des premiers à puiser chez les maîtres de l'O.C. fut Samuel Arnold.

Il en est de même pour l'opérette, qui fut aussi - pour commencer - de provenance française avec Offenbach et surtout Hervé (dont le Prince de Galles était un fervent admirateur), puis plus tard A. Messager.

Cependant à partir de la fin des années 1860, Arthur Sullivan (1842-1900), un compositeur « sérieux » grand admirateur d'Offenbach, et son collaborateur, le librettiste William Schenck Gilbert (1836-1911) deux partenaires victoriens d'opérettes, collaborent pour écrire plus de quatorze opéras-comiques entre 1871 et 1896, dont le célèbre *The Mikado*.

Les opéras-comiques du partenariat Gilbert et Sullivan sont caractérisés par l'intelligence de la forme et l'esprit caustique, une forte attaque satirique de la bureaucratie victorienne, et les sujets contemporains tels que l'esthétisme d'Oscar Wilde.

Devant les réussites de leur collaboration, on construit à Londres, le Savoy-Théâtre pour y donner désormais leurs œuvres qui sont alors connues sous le nom des opéras de Savoie. Le Savoy - Theatre est situé dans la Cité de Westminster, à Londres.

Le théâtre ouvrit ses portes le 10 octobre 1881 et fut construit sur le site de l'ancien Savoy Palace. C'est le premier théâtre au monde ayant adopté l'électricité¹.

Arthur Sullivan est considéré comme étant le meilleur compositeur britannique du 19^{ème} siècle. Son style opéra-comique a servi de modèle à plusieurs générations de compositeurs de théâtre musicaux, dont la tradition est restée de nos jours encore à Londres. Le talent et le charme de Sullivan lui ont valu de nombreuses amitiés dans les milieux musicaux et sociaux, y compris auprès de la reine Victoria et du fils d'Alfred Duc d'Édimbourg. Et si, en dépit de leur extraordinaire succès, les œuvres de leur production demeurèrent pratiquement inconnues ailleurs, c'est qu'il s'agissait d'un genre à l'esprit typiquement britannique. Ils eurent, hélas, très peu d'héritiers.

En Espagne, peu de temps après la naissance de l'opérette en France, c'est la naissance de la *zarzuela*.

La Zarzuela- est le nom donné à une sorte d'opérette ou opéra-comique espagnol, qui reste très proche de notre O.C. par l'alternance des textes parlés et chantés ainsi que par sa construction musicale de qualité, elle se veut également un divertissement, qui la rapproche de l'Opérette, dans un assemblage particulier de chant « savant » et populaire, de danse et de passages parlés mais qui va parfois jusqu'au drame, avec, cependant, une règle d'or, qui est celle de s'appuyer sur le folklore national des Espagnes.

Ce qui en fait un genre typiquement espagnol avec des sujets très proches du peuple ; les musiques entraînantes et le prix modique des entrées sont à l'origine du triomphe de la zarzuela à Madrid, parmi les classes les moins aisées de la société. La *Zarzuela* représente la plus grande contribution de l'Espagne au Théâtre lyrique. En 1856, on inaugure le Théâtre de la Zarzuela à Madrid, au même titre que notre Théâtre de l'O.C. à Paris.

Sa réputation ne passera cependant que très rarement les frontières. La raison en est peut-être que bon nombre d'entre elles sont essentiellement régionales, mais grâce au disque, de grands chanteurs tels que Placido Domingo, Teresa Berganza, Montserrat Caballe et Jose Carreras lui ont permis de se faire enfin connaître du grand public.

Revenons-en maintenant à la salle Favart, aujourd'hui, Opéra-Comique :

Après sa construction en avril 1783, l'O.C., déménage à plusieurs reprises ; en 1829, la troupe de l'O.C. quitte le Théâtre Feydeau, insalubre, pour la Salle Ventadour, édifiée à son intention et éclairée à l'huile et au gaz. On joue tous les soirs.

Après quoi, la troupe quitte la salle Ventadour, trop coûteuse, pour le Théâtre des Nouveautés, place de la Bourse, pour revenir Salle Favart en 1840.

Il faut savoir qu'entre temps, le Théâtre Royal italien qui avait fusionné avec la troupe de l'Opéra le Peletier, joue un certain temps au Théâtre Louvois.

En 1825, les Italiens regagnent la Salle Favart, rachetée pour eux par Charles X, sous l'appellation désormais populaire de Théâtre-Italien. Jusqu'à l'incendie de la salle, le 15 janvier 1838 qui les chasse à nouveau.

Donc, par deux fois, l'O.C. brûle, (en 1838 et en 1887) puis est reconstruit sur le même terrain que celui qu'il occupe actuellement.

Les incendies de la salle Favart (1840-1887)

Le 15 janvier 1838, un incendie détruit la salle après une représentation de *Don Giovanni* de Mozart. Cet incendie est dû au système de chauffage : un tuyau du calorifère du foyer de l'orchestre, chauffé au rouge, met le feu au magasin de décors². Hector Berlioz propose alors au ministère un projet d'exploitation de la nouvelle salle à ses propres frais, mais cette demande est rejetée par la Chambre des députés

En 1840, après deux ans de travaux, la salle est reconstruite par l'architecte Louis Charpentier qui ne change rien à l'orientation de la salle ; elle est inaugurée par la représentation du « Pré-aux-clercs » de Ferdinand Hérold.

L'O.C. s'installe dans la nouvelle Salle Favart jusqu'au mercredi 25 mai 1887 où un deuxième incendie, cette fois dramatique, détruit de fond en comble le théâtre de l'Opéra-Comique.

La salle spacieuse et les loges avaient empiété sur les dégagements pour lesquels on avait employé le bois. Lorsque l'incendie se déclare pendant le premier acte de « Mignon », d'Ambroise Thomas, le feu prend dans les décors, sa propagation est rapide.

Une véritable panique s'empare des spectateurs et du personnel de l'opéra, coincés dans les étages supérieurs et les combles, qui sont dans l'impossibilité de se sauver : ils se trouvent dans l'obscurité, l'éclairage au gaz ayant été coupé. Quatre-vingts quatre personnes périrent asphyxiées ou brûlées par les flammes.

C'est ainsi que disparut la deuxième salle Favart, qui vit tant de créations, dont Carmen de Bizet en 1875, Les contes d'Hoffmann d'Offenbach en 1881 et Manon de Massenet en 1884. A la suite de l'incendie, il y eut procès. Léon Carvalho (1825-1897), le directeur de l'opéra-comique, fut poursuivi et condamné à six mois de prison et deux cents francs d'amende. Il fut acquitté en appel.

Cette catastrophe aurait pu être évitée en employant la lumière électrique comme éclairage et en se servant de décors incombustibles. Suite à cet incendie, la ville de Paris décide l'installation de l'éclairage à l'électricité, obligatoire dans tous les théâtres et cafés-concerts.

La salle fut reconstruite par l'architecte Louis Bernier sur un modèle moins strict que les précédents, avec une riche statuaire. Notamment dans des niches au 1^{er} étage une statue de *la Musique* par Denys Puech (1854-1942) et une autre de *la Poésie* par Ernest Guilbert (1848-1913). L'imposante corniche est soutenue par six caryatides.

Les artistes (peintres, ébénistes, etc.) de la Belle Epoque sont à l'ouvrage. Le décor y est exceptionnel. Bizet, Offenbach et de grands compositeurs s'y succèdent.

Le 7 décembre 1898, après onze ans de reconstruction, la salle du théâtre de l'Opéra-Comique, tel qu'on le connaît aujourd'hui, est inaugurée en présence du Président de la République, Félix Faure. Elle a une capacité de 1 255 places environ.

L'apogée

Au milieu du XIXe siècle, Paris, sous le second Empire, devient le centre du monde. Le répertoire européen envahit la capitale, c'est une époque de grand succès pour l'opéra-Comique, avec des compositeurs tels qu'Adam, Auber, David, mais aussi grâce aux plus grands compositeurs français qui y ont laissé leur empreinte tels que Georges Bizet et Jules Massenet

D'autres compositeurs, dont certains passeront également à la postérité, ne tarderont pas à se joindre à eux : Léo Delibes, Charles Lecocq, Robert Planquette, Edmond Audran, Louis Varney, ou encore André Messager.

L'arrivée à Paris de Rossini qui triomphait en Italie avec ses Opéras Buffa - dont il fut l'un des plus brillants représentants - va poser les bases du grand opéra à la française. Il va assurer le passage entre l'opéra buffa et le Bel Canto romantique. Ce qui va diviser les deux genres de façon bien distincte : le grand opéra qui se joue désormais au Palais Garnier à partir de l'année 1875 et l'O.C. qui se donne désormais au Théâtre national de l'O.C.

Le Palais Garnier est la treizième salle d'opéra à Paris depuis la fondation de cette institution par Louis XIV en 1669. Sa construction fut décidée par Napoléon III dans le cadre des grands travaux de rénovation de la capitale, menés à bien, sur son ordre, par le baron Haussmann. Le Palais Garnier fut inauguré le 5 janvier 1875.

C'est alors que l'Opéra de Paris se spécialise dans la représentation à grand spectacle pour le Grand Opéra : sont donc considérés en tant qu'O.C. les opéras plus intimes, qui ne réclament ni mouvements de foule, ni déploiement de chœur spectaculaire.

Le succès pour l'O.C. est tel, qu'il séduit même les compositeurs de Grand Opéra tels que Meyerbeer avec les Huguenots, par exemple, mais également Berlioz avec Béatrice et Bénédicte, Gounod avec Philémon et Baucis, Ambroise-Thomas avec Mignon et jusqu'à Bizet dont la célèbre Carmen est un O.C.! Alors, me direz-vous, comment se fait-il, puisque dans ce cas précis, Carmen est un véritable drame ? Eh bien, parce que la forme de l'O.C. ayant beaucoup évolué avec le temps, on finit par appeler O.C. tous les opéras qui alternent textes parlés et textes chantés, comme ce fut le cas dans le Carmen de la création en 1875.

Cet ouvrage est souvent donné avec les récitatifs chantés, ce qui facilite la programmation internationale. À la veille de sa mort, Bizet avait en effet demandé à son ami Ernest Guiraud de transformer les dialogues parlés, propres à l'opéra-comique français, en récitatifs chantés, plus séduisants pour le public européen. Il procéda également à des coupures et à l'insertion d'un ballet adapté d'une oeuvre antérieure.

Parlons maintenant de certaines partitions appelées aujourd'hui opérettes ; contrairement à une idée reçue, la plupart des œuvres les plus connues de Jacques Offenbach, comme La Belle Hélène, La Vie parisienne ou *La Périchole* ne sont pas des opérettes mais des opéras-bouffes (voire des opéras-comiques).

Le qualificatif d'«opéra-comique» a été utilisé par plusieurs compositeurs tels Charles Lecocq, Robert Planquette ou André Messager pour définir - paradoxalement - certains de leurs ouvrages moins ouvertement « comiques ». Quant à Offenbach, il excelle dans le genre de l'opéra-bouffe, se plaçant dans la droite ligne de Rossini.

Et si, de nos jours, nous constatons une transformation des appellations O.C. en opérette, la logique voudrait que la classification se fasse à partir de deux éléments essentiels ; un livret divertissant et un texte parlé assez conséquent, comme celui de « la Fille de Madame Angot », par exemple, créée en 1872, qui était à l'origine, appelée O.C. par son compositeur Charles Lecocq, et qui fait partie maintenant de la catégorie Opérette comme tant d'autres partitions de la deuxième moitié du XIXe siècle.

On peut considérer que le dernier O.C. écrit dans les règles du XIXème siècle est « Manon » - le chef - d'œuvre de Jules Massenet créé à l'Opéra-Comique en 1884. Petite innovation du compositeur, dans cet ouvrage, le texte se dit sur un fond musical sans aucune interruption de l'orchestre.

On peut en conclure que jamais la France n'aura autant brillé qu'en cette période féconde, et malgré ses nombreuses transformations, le terme est resté –unique en son genre- Son succès fut immédiat, et la France, grâce à l'opéra-comique, conquiert l'Europe musicale lyrique qu'elle domina tout au long de ce début de siècle.

Je voudrais enfin saluer notre Théâtre de l'Opéra-Comique qui est l'une des plus anciennes institutions théâtrales et musicales de France dans laquelle j'ai eu l'honneur et le plaisir de chanter de nombreux rôles à mes débuts. Son histoire fut tour à tour turbulente et prestigieuse, jusqu'à sa toute récente réinscription sur la liste des théâtres nationaux en 2005.

Je terminerai en formulant le souhait que l'opéra-comique soit enfin reconnu pour ce qu'il est : un moment unique de grâce dans la musique française.

Christiane Dupuy-Stutzmann