



HAL
open science

DE L'OPÉRETTE À LA COMÉDIE MUSICALE EN FRANCE : LES DÉLICATES FRONTIÈRES D'UN GENRE

Bernard Jeannot-Guerin

► **To cite this version:**

Bernard Jeannot-Guerin. DE L'OPÉRETTE À LA COMÉDIE MUSICALE EN FRANCE : LES DÉLICATES FRONTIÈRES D'UN GENRE. 2024. hal-04507917

HAL Id: hal-04507917

<https://hal.science/hal-04507917>

Submitted on 17 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DE L'OPÉRETTE À LA COMÉDIE MUSICALE EN FRANCE : LES DÉLICATES FRONTIÈRES D'UN GENRE.

Bernard Jeannot-Guérin, Université de Lorraine (LIS UR 7305)

Si l'on s'accorde à définir la comédie musicale comme un genre dramatique, où le chant et la danse illustrent, accompagnent et campent la diégèse, sa dénomination et ses emplois en France avant les années 1970 restent flous. Ce n'est qu'à partir du moment où l'opéra-rock et ses albums concept s'institutionnalisent en France dès 1971 que l'expression « comédie musicale » définit en les standardisant les productions opératiques comme *La Révolution française*, *Starmania* ou *Les Misérables*. Dès lors, toutes les œuvres médiatisées dans lesquelles les chansons pop d'un album construisent une forme dramatique sur scène, à l'instar d'un concert, deviennent des « comédies musicales ». La dénomination est sans nuance. L'influence des grands *shows* à l'américaine (*West Side story*, *Jesus Christ Superstar*, *Hair...*) y a largement contribué, non pas tant dans le type de production et le modèle économique, mais dans le style hyperspectaculaire. De même, le terme « comédie musicale » englobe à partir des années 1980 un ensemble d'œuvres dramatico-musicales aux formes variées : conte pour enfant, théâtre musical, tragédie musicale, fresque opératique... il semble que le genre soit pluriel et hétéronormé¹.

Il n'est pas besoin d'attendre cette seconde partie du XX^e siècle pour constater l'influence du modèle américain et la diversité des formes françaises et pour avancer l'aporie d'une dénomination. La première partie du siècle a déjà tenté d'instituer le genre en France en s'appuyant sur deux éléments qui ont flouté les contours d'une définition générique : d'une part, l'assouplissement de l'opérette, qui a généré l'appellation « opérette légère » ; d'autre part, l'influence des *musical comedies* anglo-saxonnes que les créateurs français ont cherché à imiter. Le genre français a en effet longtemps peiné à s'imposer au regard des *musical comedies* et c'est souvent par facilité qu'on a dénommé toute forme de théâtre musical au prisme du terme « comédie musicale », faute de mieux. Opéra moderne ? opérette simplifiée ? music-hall dramatique ? les médias comme les créateurs et les producteurs de spectacles bafouillent pour définir un genre nouveau établi aux États-Unis dès 1866², quand en France le souvenir de l'opéra et de l'opérette est encore vivant et indéfectible.

Le terme « opérette légère » est utilisé dans le prologue de *Phi-phi* (Albert Willemetz et Fabien Sollar, musique d'Henri Christiné, 1918). Sur quels principes repose cette dénomination ? Tout en reprenant des motifs et des personnages mythiques propres aux créations d'Offenbach, les répliques jouent avec et fleurissent de calembours, se distanciant donc avec le genre de l'opérette. Cependant, *Phi-phi* renouvelle également la scène lyrique en faisant apparaître les rythmes nouveaux du « jazz band » (one step, fox trot...) dans une intrigue moins tournée vers le romantisme à la viennoise (qui prédominait entre 1890 et 1914) que vers le registre comique. C'est en cela que *Phi-Phi* a souvent été considérée comme l'œuvre fondatrice de la comédie musicale à la française³ : la capacité à reprendre des styles musicaux provenant des États-Unis, mais également toute la propension à parodier l'opérette et à proposer des mises en scène plus ramassées, tout cela renouvelle les formes traditionnelles de l'opérette et assouplit le genre académique de l'opéra. La musicalité est donc primordiale dans la classification générique des productions de cette première moitié de XX^e siècle : *Johnny mène*

¹ Voir Bernard Jeannot-Guérin, *De l'opéra-rock à l'opéra urbain : 50 ans de comédies musicales à la française*, Presses universitaires de Provence, 2024 (à paraître).

² 12 septembre 1866, au Niblo's garden (Broadway, New-York), fut créé *The Black Crook* (Charles M. Barras ; Thomas Baker; Giuseppe Operti; George Bickwell), considéré comme la première comédie musicale.

³ Voir « Phi-Phi », dans l'*Encyclopédie multimédia de la comédie musicale théâtrale en France* [en ligne], disponible à l'adresse : <https://www.ecmf.fr/cm/index32e0.html>

la danse d'Ernst Kreneck est ainsi qualifié d'opéra moderne mais également d'« opéra jazz » dans son programme édité en 1925. Le style *jazzy* permet à Kreneck « d'envelopper des idées graves dans des formes gaies [...] entraînant, de simplifier la musique [...] [de] la "populariser" selon sa propre expression⁴ ». La comédie musicale en France procède ainsi d'un assouplissement d'une forme académique antérieure par un mélange stylistique et une concentration du sujet. À l'occasion de la production de *Mayflower* en 1975, Éric Charden définira à cet égard le genre de la comédie musicale comme une histoire non étriquée qui emmène tout le monde parce que musicalement on peut être capable de composer de tout (swing, rock, valse, twist, java).

Les traductions de théâtre musical anglo-saxon et les grands shows américains arrivent en France dès le début du XX^e siècle, au moment où la production parisienne abonde en revues de music-hall. Quand les Français emploient le terme « comédie musicale » dans la première partie du XX^e siècle, il s'agit avant tout de considérer les œuvres opératiques étrangères dont on traduit littéralement le nom *musical comedy*, puis de l'appliquer à toutes formes de créations (parisiennes) dramatiques chantées sur scène. L'arrivée de *Show Boat* en France au Théâtre du Châtelet montre clairement qu'il s'agit d'un *musical* que le système français traduit en des termes génériques, mais aussi avec des références culturelles *à la française* que le public peut comprendre : « Depuis 1928, Maurice Lehmann a consacré la scène du Châtelet à l'opérette à grand spectacle [...]. [*Show Boat* est un] spectacle qui tient de la féerie, du show américain, du film poursuite et de l'opérette classique [...]. *Show Boat* [...] constitue le type même du divertissement populaire : les parisiens, les provinciaux, les étrangers de tous les âges, applaudissent ses spectacles qui les délassent ou les émerveillent⁵ ». La frontière est alors tenue entre l'opérette et la revue, qui possèdent déjà leurs codes, mais qui pour l'une développe des récits dramatiques chantés de manière lyrique, et pour l'autre raconte des histoires par le biais de numéros spectaculaires où le morceau de bravoure chanté et l'exécution chorégraphique s'entrelacent. D'aucuns parlent de comédies musicales quand d'autres évoquent le terme « opérette légère » ou encore « revue ». Par exemple, *Mouche* le spectacle musical produit au Théâtre de la Porte Saint-Martin en 1966-1967 se définit par son programme comme « : comédie musicale en 2 actes et 25 tableaux ». L'importance donnée à la dénomination de « tableaux » reprend la nomenclature des opérettes et de la revue, dont on décomptait les numéros qu'on mettait en scène comme des moments picturaux. *La Reine ardente* ou encore *La Leçon d'amour* joués au Théâtre de l'Abri, sont sous-titrés « opérette légère ».

Le débat est particulièrement prégnant quand en 1927 est créée à Mogador la comédie musicale *Rose-Marie*, traduite de l'œuvre d'Hammerstein II et Friml créée pour Broadway en 1924. La presse qualifie l'œuvre d'« opérette », d'« opérette à grand spectacle » (*Le Matin*, 19/12/1940 pour la reprise du spectacle au Châtelet). Alors que Pierre Maudru intitule son billet du 10 avril 1927 dans le *Comoedia* « *Rose-Marie*, comédie musicale en deux parties et 10 tableaux », les catégories fluctuent au fil de la chronique : « C'est un somptueux spectacle de féerie, de roman magazine et de music-hall pour familles. Il ne s'agit point ici d'une opérette, ni même d'une comédie musicale ». Quant à Marcy Ducray, le 19 avril 1927 dans le journal l'*Excelsior*, elle croise les genres et leur origine patrimoniale : « La mode est actuellement aux opérettes américaines ou anglaises. Après *No, No Nanette* [...] voici *Rose-Marie* [...]. C'est une comédie musicale [...] un spectacle inoubliable ». Certains journalistes peinent même à qualifier le genre et l'on tourne autour d'une typologie vague : « prétexte constant à ballets, à costumes et à chants. Il est pour ce genre de spectacles le théâtre type⁶ ». Si la catégorie « opérette » est globalement utilisée par facilité (les spectacles étrangers sont « acclimatés à

⁴ Programme de *Johnny mène la danse*, au théâtre des Champs-Élysées Music-Hall, du 18 au 30 juin 1928.

⁵Voir le Programme du *Prince de Madrid*, Châtelet. Texte de Marcel May, directeur.

⁶ *Paris Soir*, 3 janvier 1941.

Paris⁷ ») et demeure opérante jusqu'à l'extinction du genre à partir du milieu des années 1970, la production de 1981 relance le débat. Nick Varlan le producteur de *Rose-Marie* en 1981 définit ainsi l'opérette : « Musique pimpante, les couleurs, les lumières, les décors somptueux, toute cette féerie qui dépayse et fait rêver⁸ ». Ces indicateurs sont alors appliqués à *Rose-Marie*, quand bien même certains traits esthétiques (mélodies et vocalités) se voient définir à l'instar de ce que l'opéra-rock a instauré dans le paysage culturel français depuis 1970 : Varlan parle de « renouveau du genre [...] Succédant aux œuvres d'inspiration viennoise, *Rose-Marie* traite d'un sujet typiquement canadien, donne une large place à la mise en scène, au caractère visuel de la représentation et s'appuie sur des airs écrits pour séduire le grand public, ce que l'on appelle aujourd'hui des « tubes ». Jacques Crépineau quant à lui tranche dans un article du 23 février 1981 intitulé « Ô toi *Rose-Marie* » (que le journal titre « opérette ») : « Une fois encore on ne manquera pas de dire et d'écrire un certain nombre d'âneries concernant la vieille querelle opérette comédie-musicale [...] *Rose-Marie* qui ouvre le feu de cette saison est une comédie musicale ! [...] En France on admet difficilement (hors opéra) que l'on puisse chanter et danser sur une trame tragique. En Amérique oui ».

L'opéra reste toutefois un modèle indéfectible du genre. Dans les programmes des spectacles produits au Théâtre des Champs-Élysées, la présentation des lieux et des parti-pris de production célèbre ainsi le souvenir des grandes heures de l'opéra et aborde les contours de ce genre spectaculaire nouveau :

« C'est avec ces éléments merveilleux que M. Rolf de Maré s'est décidé, avec la collaboration de M. André-L Daven, à créer une saison Opéra-Music-Hall, et dans ce titre, il faut comprendre tout ce qui peut charmer l'esprit, enchanter les regards, et ravir les oreilles. À côté des plus grandes comédiennes du monde et des acteurs les plus célèbres on pourra voir les danseurs les plus étonnants ; on pourra entendre les chanteurs les plus fameux. L'orchestre sera de haute qualité, capable de satisfaire aux plus grandes exigences musicales [...] Virtuoses, artistes, étoiles de l'écran, de la danse et du théâtre, attractions les plus sensationnelles de la piste et du music-hall, tout défilera sur la scène de l'Opéra-Music-Hall des Champs-Élysées, qui a eu le 3 avril 1925, comme parrains, dans la personne de Mlle Cécile Sorel, notre grande comédienne et de M. Jean Richepin : l'Académie Française et la Comédie Française⁹ ».

Œuvres d'alliances, mais adoucies par les figures académiques du grand art dramatique à la française, les comédies musicales de la première moitié du XX^e siècle se définissent par leur hétérogénéité stylistique. Elles cherchent à imiter les formes dramatico-musicales légères arrivant des États-Unis, mais ne peuvent en aucun cas renier leur filiation aux formes académiques. Ne faudrait-il pas alors penser les spectacles français comme parodies du genre opératique ? Les spécialistes des arts lyriques classiques ont défendu le fait que la tragédie en musique au XVII^e siècle était – du fait d'un parallélisme inversé – une parodie, en « outrance et aveu » de la grande tragédie déclamée : « Toute tragédie en musique comporterait ainsi une dimension caricaturale par rapport à son modèle dramatique déclamé¹⁰ ». La comédie musicale porte en elle ce même rapport à l'opéra. On pourrait sans conteste la qualifier d'hyper-théâtre populaire issu d'un hyper-théâtre académique (l'opéra, voire l'opérette) où le burlesque et l'héroïcomique émergent par le principe d'une variation tonale et l'usage des airs populaires

⁷ Nick Varlan, directeur artistique des Productions Do Fa.

⁸ Programme du spectacle produit au théâtre de la porte Saint-Martin, le 18 février 1981.

⁹ Présentation du Théâtre des Champs-Élysées Music-Hall, figurant au début du programme de *La Forêt enchantée de Loïe Fuller*, du 5 au 18 mars 1926).

¹⁰ Pauline Baucé, « la Parodie de tragédie en musique », dans *Parodies d'opéra au siècle des Lumières*, chap. 4, Presses universitaires de Rennes, 2013, coll. Spectaculaire / Arts de la scène, p. 214. Voir aussi Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991.

qui ne sont plus des arias mais des chansons. Les chanteurs à voix et leur morceaux de bravoure capent désormais des héros finalement ordinaires et humains dont l'éthos, les actions et la parlure sont hypertrophiés.