

Article « Opéra-Comique »

Chamfort et La Porte

Dictionnaire dramatique, 1776

1 Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique

Ce spectacle était ouvert durant les foires de Saint-Laurent et de Saint-Germain. On peut fixer l'époque de l'Opéra-Comique en 1678 ; c'est en effet cette année que la troupe d'Allard et de Maurice fit représenter un divertissement comique en trois intermèdes intitulé *Les Forces de l'amour et de la magie*. C'était un composé bizarre de plaisanteries grossières, de mauvais dialogues, de sauts périlleux, de machines et de danses.

Ce ne fut qu'en 1715 que les comédiens forains, ayant traité avec les syndics et directeurs de l'Académie royale de musique, donnèrent à leur spectacle le titre d'Opéra-Comique. Les pièces ordinaires étaient des sujets amusants mis en vaudevilles, mêlés de prose et accompagnés de danses et de ballets. On y représentait aussi les parodies des pièces qu'on jouait sur les théâtres de la Comédie-Française et de l'Académie royale de musique.

M. Le Sage est un des auteurs qui a fourni un plus grand nombre de jolies pièces à l'Opéra-Comique, et l'on peut dire, en un sens, qu'il fut le fondateur de ce spectacle par le concours du monde qu'il y attirait. Cependant, les Comédiens-Français, voyant avec déplaisir que le public abandonnait souvent leur théâtre pour courir à celui de la Foire, firent entendre leurs plaintes et valoir leurs privilèges ; ils obtinrent que les comédiens forains ne pourraient faire des représentations ordinaires.

Ceux-ci ayant donc été réduits à ne pouvoir parler eurent recours à l'usage des cartons, sur lesquels on imprimait en prose ce que le jeu des acteurs ne pouvait rendre. À cet expédient on en substitua un meilleur : ce fut d'écrire des couplets sur des airs connus, que l'orchestre jouait, que des gens gagés, répandus parmi les spectateurs, chantaient, et que le public accompagnait souvent en chorus, ce qui donnait au spectacle une gaieté qui en fit longtemps

le mérite. Enfin, l'Opéra-Comique, à la sollicitation des Comédiens-Français, fut tout-à-fait supprimé.

Les Comédiens-Italiens, qui depuis leur retour à Paris en 1716 faisaient une recette médiocre, imaginèrent en 1721 de quitter pour quelque temps leur théâtre de l'Hôtel de Bourgogne et d'en ouvrir un nouveau à la Foire ; ils y jouèrent, trois années consécutives, pendant la Foire seulement. La Fortune ne les favorisa point dans ce nouvel établissement ; ils l'abandonnèrent.

On vit encore reparaître l'Opéra-Comique en 1724, mais en 1745 ce spectacle fut entièrement aboli. L'on ne jouait plus à la Foire que des scènes muettes et des pantomimes. Enfin le sieur Monet obtint la permission de rétablir ce théâtre à la Foire Saint-Germain en 1752, et les soins qu'il se donna ont amené, peu à peu, ce spectacle au point où il est aujourd'hui.

2 Le genre opéra-comique

Le mérite des petits poèmes dramatiques qu'on joue sur le théâtre de l'Opéra-Comique consiste moins dans la régularité et dans la conduite du plan que dans le choix d'un sujet qui produise des scènes saillantes, des représentations badines et des vaudevilles d'une satire fine et délicate avec des airs gais et amusants.

Les morceaux susceptibles de chant y sont mis en ariettes et chantés. Les autres y sont ordinairement en prose et déclamés. Ce spectacle semble s'attacher principalement à la représentation fidèle des mœurs naïves et simples des artisans et des villageois, au moyen d'une petite intrigue d'amour ou autre. Telles sont les pièces du *Maréchal*, du *Bûcheron*, des *Chasseurs* et de la *Laitière*, etc. ; ce qui n'empêche pas qu'il ne puisse embrasser d'autres sujets plus relevés, car il n'en exclut aucun à la rigueur.

L'opéra-comique est un drame d'un genre mixte qui tient de la comédie par le fond et qui s'approche de l'opéra par la forme. Il y en a deux espèces, savoir : l'opéra-comique en vaudeville, production légère de la gaieté de notre nation, et les pièces en ariettes, dont l'invention est due aux Italiens. Comme les principales règles que l'on doit observer pour la composition de ces sortes d'ouvrages sont générales et regardent toutes les pièces de théâtre, je ne parlerai que des règles qui sont particulières, et je commencerai par l'opéra-comique en vaudevilles.

2.1 L'opéra-comique en vaudevilles

La satire des mœurs, des usages ridicules et des modes extravagantes, la parodie, la critique des ouvrages, les événements du jour, les intrigues populaires et bourgeoises, l'allégorie, le merveilleux, la pastorale, enfin excepté le tragique et le comique larmoyant, tous les sujets peuvent être de son ressort. Quel que soit celui qu'on adopte, il doit être simple, afin que l'exposition s'en fasse nettement et avec précision ; une longue exposition en vaudevilles ne serait pas supportable ; la marche doit être rapide et les scènes courtes, parce que le chant en prolonge la durée. Il y a des scènes qui demandent à être filées ; l'art consiste à leur donner l'extension qui leur convient sans sortir des bornes qu'on s'est prescrites. On a senti qu'il était nécessaire d'employer le secours de la prose pour les liaisons et les transitions. C'est encore un avantage pour le dialogue : il a y a des choses communes qui n'auraient aucune grâce dans un couplet.

Un des principaux agréments de l'Opéra-Comique est un heureux choix d'airs propres à caractériser exactement tout ce qu'on veut exprimer. Cette recherche est pénible mais indispensable. La fabrique du couplet exige encore plus de soin. Tout couplet est mauvais lorsqu'il ne renferme pas une pensée, lorsque le tour en est contraint et maniéré, lorsqu'il y a des rimes négligées, des vers inutiles et des mots parasites. Il faut encore que la coupe soit régulière, que la ponctuation des paroles suive toujours la ponctuation de la phrase musicale, que tous les mots soient arrangés selon le mouvement de l'air, qu'il n'y ait point d'enjambement, surtout au-delà des repos.

Les quatrains ont un repos marqué au deuxième vers ; les sizains ordinairement au troisième, quelquefois au second ou au quatrième ; ce qui suffit pour juger des autres couplets. Ceux qui ne sont pas assujettis à un rythme régulier n'en ont pas moins un repos sensible qui n'échappe jamais aux oreilles délicates.

Si on recommande aux versificateurs d'observer exactement les règles de la prosodie, cette exactitude est beaucoup plus nécessaire au chansonnier. Lorsque ces règles sont variées et que l'on met une syllabe longue sur une note brève, ou un accent grave sur un son faible et mourant, l'acteur qui chante ne peut, malgré les efforts de sa prononciation, faire entendre les paroles à une certaine distance. D'ailleurs, ce n'est plus du français, mais une langue étrangère et barbare.

Voici une règle sûre qui peut servir à ceux qui n'ont pas les connaissances suffisantes pour saisir la dissonance des sons et des mots. Dans une mesure à

deux ou à quatre temps, la note qui suit la barre est toujours longue, la seconde brève, la troisième longue, la quatrième brève. Dans une mesure à trois temps, la première est longue, les deux autres sont brèves pour l'ordinaire. Il arrive pourtant assez souvent que l'on s'appuie sur une note qui doit être faible ; c'est qu'alors elle est précédée par une note de double valeur. Il faut observer néanmoins que ces règles ne doivent point ôter la liberté et l'aisance du couplet ; la gêne se supporte encore moins que le manquement à la règle. Les vaudevilles de M. Pannard peuvent servir d'exemple, et les airs parodiés par Vadé sont encore des modèles à suivre.

Ceux qui se sont le plus distingués dans ce genre de travail ont toujours observé que la plupart des couplets, quoique essentiellement attachés au fond de la pièce, pussent néanmoins s'en détacher et se chanter dans les sociétés. On doit donc regarder ce spectacle comme un parterre de différentes fleurs, qui peuvent se cueillir chacune séparément et dont la réunion néanmoins forme un tout agréable.

2.2 La pièce à ariettes

Nous avons dit qu'il était une autre espèce d'opéra-comique, appelée pièce à ariettes. Elle consistait d'abord à parodier des airs italiens en y appliquant des paroles françaises. Ce travail est encore plus pénible que le précédent, par la difficulté de saisir l'esprit de la musique dans chaque ariette, dont le trait principal et caractéristique se trouve moins souvent dans le chant que dans l'accompagnement. Nous en avons un exemple dans *La Servante Maîtresse*, où le poète s'est tellement assujéti à la musique qu'on la croirait faite pour les paroles. Mais pour réussir parfaitement dans ce travail, il faut réunir la qualité de poète à celle de musicien, et s'être également exercé dans les deux arts. On a reproché à *La Servante Maîtresse* la fréquente répétition des mêmes mots, qui souvent ne présentent aucune idée. Les Italiens, qui ne font attention qu'à la musique, ne sont point choqués de ce retour des mêmes paroles ; pour nous qui aimons la variété et dont l'esprit veut être occupé tandis que l'oreille est amusée agréablement, nous sommes blessés de toutes ces répétitions vides de sens. Dans les pièces qui ont suivi, on a substitué à ces retours fréquents et désagréables différentes pensées qui rendent la scène plus piquante.

Le succès de ces sortes d'ouvrages a introduit insensiblement l'espèce d'opéra-comique qui règne aujourd'hui. On entrevit dès lors ce qui est arrivé effectivement : que la musique pouvait en être le principal objet ; et

MM. d’Auvergne, Duni, Philidor, Monsigny et Grétry ont enfin fixé ce genre par l’excellente musique dont ils l’ont enrichi. Il s’agit de fournir au musicien un poème qui lui soit convenable et prêt à on génie l’occasion de faire des tableaux qui ne nuisent ni à la chaleur de l’action, ni à l’intrigue qu’on ne doit jamais perdre de vue ; et c’est là principalement le mérite de M. Sedaine.

Le musicien doit observer de ne point refroidir le mouvement de la scène par de annonces d’ariettes ou des ritournelles. Quelques brillantes qu’elles puissent être, elles sont toujours déplacées lorsqu’elles ne sont point nécessaires. Quoi de plus ridicule, par exemple, que de voir un acteur transporté de la passion la plus violente s’arrêter tout-à-coup pour entendre froidement une symphonie qui prépare un morceau de musique et compter ses mesures pour reprendre sa première agitation ! Il faut donc que le musicien ait encore plus d’égard à l’acteur qui écoute qu’à celui qui chante. Dans un monologue, il est permis de préparer les ariettes par la symphonie et de les finir de même.

Pour bien couper une ariette, il faut autant qu’il est possible l’assujettir à un rythme, en sorte que la première partie soit égale à la seconde. Ce n’est cependant pas une règle absolue, et c’est le goût et l’oreille que l’on doit consulter. Les exemples instruiront mieux que les préceptes.

Ce qu’on doit observer encore, c’est de proportionner le dialogue aux ariettes, de manière qu’il n’occupe pas la scène plus longtemps que la musique, comme il ne faut pas non plus que la musique absorbe entièrement le dialogue. On doit étendre l’un et l’autre autant que le sujet et la marche de la pièce peuvent le permettre. Les vers qui forment le dialogue étant plus analogues aux ariettes, il semble qu’on devrait les préférer dans les ouvrages de ce genre, mais on a senti que la prose, comme plus rapide, donne plus de mouvement de chaleur à l’action.

Dans les duos, trios, quatuors, etc., dont les paroles sont contrastées, le poète et le musicien doivent réellement disposer les mots et la musique que chaque personnage soit entendu distinctement et que toutes les voix réunies ne forment ni un bruit étourdissant, ni une confusion désagréable.

Article « vaudeville »

Dans le Dictionnaire dramatique, l’article « vaudeville » reprend presque textuellement celui qui figurait dans le Dictionnaire de musique de J. J. Rousseau, en 1764 — soit douze ans plus tôt. La seule différence entre le texte de Chamfort et La Porte et celui de Rousseau se situe à la fin du texte :

Rousseau écrit « on n'y sent pour l'ordinaire ni goût, ni chant, ni mesure » (contre « peu de » les trois fois dans le Dictionnaire dramatique) et achève par « ils en ont de très piquants et de très plaisants. »

Sorte de chanson à couplets qui roule ordinairement sur des sujets badins ou satiriques. On fait remonter l'origine de ce petit poème jusqu'au règne de Charlemagne, mais, selon la plus commune opinion, il fut inventé par un certain Basselin, foulon¹ de Vire, en Normandie; et comme, pour danser sur ces chants, on s'assemblait dans le val de Vire, ils furent appelés, dit-on, vaux-de-Vire, puis, par corruption, vaudevilles.

L'air des vaudevilles est communément peu musical. Comme on n'y fait attention qu'aux paroles, l'air ne sert à qu'à rendre la récitation un peu plus appuyée. Du reste, on n'y sent, pour l'ordinaire, peu de goût, peu de chant, peu de mesure. Le vaudeville appartient exclusivement aux Français, et ils en ont de très piquants.

1. *Foulon* : « Ouvrier qui prépare les draps en les faisant fouler » (Furetière).