



LE POSTILLON DE LONJUMEAU

Adolphe Adam

Dossier pédagogique

Vous êtes sur le point d’emmener votre classe à l’Opéra Comique. Ce dossier est conçu pour vous accompagner dans cette démarche. Vous y trouverez toutes informations sur le spectacle que vous avez choisi de faire découvrir à vos élèves mais vous y trouverez aussi des informations pratiques sur l’Opéra et son histoire.

Si vous souhaitez mener approfondir le travail sur le spectacle, ou suivre un programme intensif sur l’Opéra Comique, nos équipes sont à votre disposition pour accompagner votre projet, n’hésitez pas à prendre contact avec nous.

Notre site internet vous est également dédié, connectez-vous à votre espace personnalisé en suivant cette adresse : <https://www.opera-comique.com/fr/enseignant>, téléchargez les dernières ressources pédagogiques et interagissez avec nous !

A très vite au Comique !

Chargé de la médiation

Maxime Gueudet

01 70 23 01 84

enseignement@opera-comique.com

Théâtre National de l’Opéra-Comique

1 Place Boieldieu

75002 PARIS

Direction de la publication

Olivier Mantei

Auteurs du dossier

Théophile Bonjour

Irène Mejia Buttin

Conception et édition

Laure Salefranque

Maxime Gueudet

Octobre 2018

Le Postillon de Lonjumeau

Adolphe Adam

Opéra-comique en 3 actes sur un livret d'Adolphe de Leuven et Léon-Lévy Brunswick.
Créé à l'Opéra Comique en 1836.

Samedi	30 Mars 2019	20h00
Lundi	1 Avril 2019	20h00
Mercredi	3 Avril 2019	20h00
Vendredi	5 Avril 2019	20h00
Dimanche	7 Avril 2019	15h00
Mardi	9 Avril 2019	20h00

Durée : 2h45, entracte compris

Le jour de ses noces avec une jeune aubergiste de Lonjumeau, le postillon Chapelou est repéré par le directeur de l'Opéra qui l'engage comme soliste et l'emmène à Paris. Mais Madeleine entend récupérer son mari...

Est-ce le récit d'une ascension sociale sous l'Ancien Régime ? Ou bien un hommage souriant du XIXe siècle industriel au XVIIIe siècle galant ? Ou encore l'aventure d'un séducteur pris à son propre jeu ? C'est tout cela et bien plus, c'est le triomphe du chant : celui de Chapelou avec son air au contre-ré décisif, celui de Madeleine aux étourdissantes métamorphoses vocales.

Direction musicale	Sébastien Rouland
Mise en scène	Michel Fau
Décors	Emmanuel Charles
Costumes	Christian Lacroix
Lumières	Joël Fabing
Maquillage	Pascale Fau

Chapelou / Saint-Phar	Michael Spyres
Madeleine / Madame de Latour	Florie Valiquette
Le marquis de Corcy	Franck Leguérinel
Biju / Alcindor	Jean-Claude Sarragosse
Rose	Michel Fau
Louis XV	Yannis Ezziadi

Chœur	accentus
Orchestre	Orchestre de l'Opéra de Rouen Normandie
Nouvelle production	Opéra Comique

Coproduction	Opéra de Rouen Normandie
Avec le soutien de	Monsieur G.F.

A young child with curly blonde hair is looking upwards with an expression of awe and wonder. The child is wearing a dark blue long-sleeved shirt. In the background, other audience members are visible, including a woman with glasses and a man in a dark jacket. The setting appears to be a theater or a performance space with red upholstered seats.

**Les clés
du spectacle**

SOMMAIRE

I. Présentation de l'opéra.....	6
1- Personnages et argument	6
A. De simples villageois et leur mutation sociale	6
B. Deux mariages pour une lune de miel	7
2- Vivre de l'opéra-comique au XIXe siècle : repères biographiques	9
A. Adolphe Adam : un musicien au service de son public	9
B. Adolphe de Leuven et Léon-Lévy Brunswick : maîtres oubliés du livret d'opéra	11
3- Paris, l'opéra et l'amour en 1836.....	13
A. L'opéra-comique : définition et histoire du genre.....	13
B. Un théâtre lyrique pour la Monarchie de Juillet.....	14
C. L'amour dix-neuvième	16
4- « Oh ! Qu'il était beau, le postillon de Lonjumeau » : le sacre de l'expédient	17
A. Badinages, tapages et élégance : éléments d'analyse musicale	17
B. Réception de l'oeuvre : une voie nouvelle dans la création lyrique	19
II. Outils pédagogiques	23
1- Littérature	23
2- Musique	27
3- Arts plastiques - Histoire de l'art.....	34
4- Histoire.....	36
III. Avant d'entrer en salle.....	38

I. Présentation de l'opéra

1- Personnages et argument

A. De simples villageois et leur mutation sociale

Madeleine / Madame de Latour (Soprano) : Femme de Chapelou, jeune aubergiste et petite paysanne. C'est un personnage juvénile et tendre, qui fait pourtant preuve d'une grande malice. Elle est abandonnée par son mari le jour de ses noces, mais lorsqu'ils se retrouvent dix ans plus tard, elle sous le nom de Madame de Latour et lui sous celui de Saint-Phar, ils retombent amoureux. C'est avec beaucoup d'agilité et de ruse qu'elle gardera le secret de sa véritable identité, acceptant la « seconde » demande en mariage de Chapelou, avant de révéler au grand jour la supercherie qu'elle juge amusante et qu'elle semble prête à pardonner.

Chapelou / Saint-Phar (ténor) : C'est le postillon de la ville de Longjumeau. Il est promis à Madeleine mais son amour ne semble pas à la hauteur de sa soif de réussite. Chanteur éblouissant par ses registres suraigus, il est repéré par le Marquis de Corcy et deviendra premier ténor de l'Opéra sous le nom de Saint-Phar. Bien qu'il ait laissé la jeune Madeleine le jour de leurs noces, il retombe amoureux d'elle dix ans plus tard sans le savoir, et fait preuve d'une grande audace et de bien peu d'honnêteté pour réitérer ses noces.

Biju / Alcindor (Baryton) : Maréchal-ferrant à Longjumeau et chanteur à ses heures perdues, il est aussi le meilleur ami de Chapelou. Il le rejoint pour faire une carrière de chanteur à ces côtés et devient chef de chœur à l'Opéra sous le nom d'Alcindor. Bon vivant et fidèle en amitié, c'est avec dévouement et innocence qu'il aide Saint-Phar à épouser Madame de Latour.

Le marquis de Corcy (ténor) : Directeur de l'Opéra de Paris et premier gentilhomme de la Chambre du Roi Louis XV. Il est amoureux de Madame de Latour / Madeleine, et donne une représentation d'opéra chez lui dans le seul but de lui plaire.

Rose : On la découvre au deuxième acte car elle est la femme de chambre de Madame de Latour. Ingénue et fidèle à sa maîtresse, sa personnalité discrète et sa position sociale se reflètent dans son rôle uniquement parlé.

Bourdon (Basse) : Choriste venu chanter à la soirée du marquis du Corcy.

B. Deux mariages pour une lune de miel

Acte I

L'histoire se déroule à Lonjumeau, commune française située à quelques kilomètres de Paris dans l'actuel département de l'Essonne. Cette petite ville sans histoire accueille les deux personnages principaux : Chapelou le postillon (ce qui signifie cocher), et sa future femme, la jeune et charmante aubergiste Madeleine. Durant les préparatifs des noces, tous deux consultent une voyante pour s'assurer de leur bonheur prochain. Mais les nouvelles sont toutes autres et celle-ci leur prédit des jours sombres. Il en faut davantage pour décourager Chapelou qui entonne allègrement la célèbre « Ronde du postillon » avec son spectaculaire contre-ré (note très aigue), sous les hourras de ses amis (« Ah mes amis, qu'il était beau, le postillon de Lonjumeau »). Le marquis de Corcy, qui trouve refuge à l'auberge pendant la réparation de sa voiture, prête une oreille attentive à ce moment de musique. Très impressionné par la voix du jeune marié, il parvient à le convaincre de le suivre à la Cour du roi Louis XV. Chapelou le suit sans hésiter et charge son ami Biju de prévenir Madeleine de sa fortune prochaine. Mais celle-ci ne l'entend pas de cette oreille, et enrage en apprenant la nouvelle.

Acte II

Paris, dix ans plus tard. Chapelou n'est jamais revenu et Madeleine, qui jouit d'un riche héritage, se fait dorénavant appeler Madame de Latour. Chapelou, de son côté, a pris le nom de Saint-Phar et connaît une grande notoriété dans le monde de l'opéra. Le marquis de Corcy donne une soirée musicale en l'honneur de Madame de Latour qu'il espère charmer. Saint-Phar et Bijou y sont conviés, ce dernier étant devenu choriste sous le nom d'Alcindor.

Tout le monde est réuni et le coup de foudre entre les anciens époux s'opère à nouveau. Mais la situation est cocasse car Chapelou n'a pas reconnu Madeleine, contrairement à elle. Fou d'amour, il lui propose de l'épouser. Amusée par cette situation et attendrie par l'amant qu'elle retrouve enfin, Madame Latour accepte. Saint-Phar est cependant confronté à un problème de taille : il est déjà marié, et la bigamie est sévèrement punie. Pour éviter tout encombrement et difficulté légale, il demande à son fidèle ami Biju de se déguiser en prêtre et de mener lui-même la cérémonie, pour ne pas commettre de sacrilège. Mais les murs ont des oreilles et le marquis de Corcy surprend leur conversation. Il enferme Biju, et convoque un véritable ecclésiastique pour célébrer le mariage.

Acte III

Le marquis de Corcy, qui s'est aperçu du simulacre, s'apprête à dénoncer Saint-Phar pour bigamie. Madame de Latour trouve le moment opportun pour conclure en beauté cette mascarade qui la distrait beaucoup : elle revêt son vieux costume d'aubergiste et se laisse reconnaître furtivement par Chapelou, avant de plonger la pièce dans le noir. A la faveur de l'obscurité, elle joue à la fois le rôle de Madeleine et celui de Madame de Latour en changeant de voix, créant ainsi l'illusion qu'il s'agit de deux personnes différentes.

Le marquis fait son entrée, accompagné d'hommes de lois afin de punir la hardiesse de Saint-Phar. Mais Madeleine dévoile enfin sa supercherie et Chapelou réalise qu'il a épousé deux fois la même femme. Ils s'amuse ensemble de cette drôle de mésaventure et célèbrent à nouveau leur amour en chantant « Qu'il était beau, le postillon de Lonjumeau », donnant une dernière occasion à Saint-Phar de faire entendre son célèbre contre-ré.

Documents iconographiques de la création du *Postillon de Lonjumeau* au Théâtre impérial de l'Opéra Comique en 1836, source : BNF



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

2- Vivre de l'opéra-comique au XIXe siècle : repères biographiques

A. Adolphe Adam : un musicien au service de son public

Adolphe Adam naît le 25 juillet 1803. Son père, Jean-Louis Adam fait partie des premiers professeurs du Conservatoire de Paris, récemment inauguré, et est un des fondateurs de l'école française de piano. Bien que celui-ci exprimât des réticences à ce que son fils embrassât la carrière de musicien, on ne peut s'empêcher de croire qu'Adolphe Adam était prédestiné à devenir musicien.

Selon son propre récit, Adolphe Adam est, avant même de savoir lire, attiré par le piano qui trône dans l'appartement familial sur lequel il tâtonne toute la journée, si bien qu'il se refuse à toute autre forme d'apprentissage. Ses parents en conséquence l'envoient en pension se former aux humanités. Au collège, Adam qui est un élève moyen se lie d'amitié avec Eugène Sue, futur écrivain à succès, et passe plus de temps à réaliser ces devoirs d'harmonie chez sa petite amie de l'époque qu'en classe. Il continue à cette époque d'apprendre le piano auprès notamment d'Henry Lemoine¹, et la composition auprès de son père.

C'est d'abord dans la classe d'orgue de Benoît qu'il entre au Conservatoire, plus amateur d'improvisations que d'exercices imposés. Il devient ensuite professeur de solfège dans cet

établissement. Il déclare avec humour avoir « appris à lire la musique en l'enseignant aux autres ». Puis il intègre la classe de composition de Boïeldieu, compositeur de renom très célèbre pour ses opéras. Adam dit de lui qu'il a « entièrement modifié ma manière d'envisager la musique », au même titre que ses activités de professeur de solfège qui l'obligent à écrire régulièrement des leçons à deux ou trois voix, « d'une vingtaine de mesure, sans modulation ». Son professeur au Conservatoire fait entrer Adam dans le rang, dans le monde professionnel des compositeurs d'opéras, dans un système commercial de la musique (spectacles, édition, presse) en plein essor.

En parallèle, Adam est organiste remplaçant dans les plus grandes églises de Paris et entre, bénévolement, en tant que triangle dans l'orchestre du théâtre du Gymnase avant d'en devenir le timbalier et chef de chœur. Après un modeste succès au Prix de Rome, plus grand concours de composition de l'époque où il emporte le « deuxième second prix », il commence à écrire de la musique pour des vaudevilles, se fait progressivement un nom dans les petits théâtres parisiens et une de ses pièces, Pierre et Catherine en un acte, est programmée à l'Opéra-Comique en février 1829. Les autorités de l'époque avaient tendance à interdire des créations musicales de plus grande ampleur que de simples mélodies de vaudevilles aux autres établissements que l'Opéra de Paris et l'Opéra-Comique. Adam continue cependant d'écrire pour d'autres théâtres, notamment de la musique de ballet, spécialité qui fera aussi sa renommée, puisque son deuxième opéra-comique, Davilowa achevé rapidement n'est programmé qu'en 1830. Il écrit à cette époque plusieurs autres opéras-comiques, mais, dans ce

¹ Henry Lemoine, célèbre pédagogue dont sont utilisées aujourd'hui encore de

nombreuses méthodes dans l'enseignement.

contexte délicat pour un compositeur de son ambition, il s'installe à Londres où le frère de sa femme, Laporte, est directeur du Coven-Garden, un des théâtres les plus importants de la ville. Après s'être acclimaté, non sans mal, à la langue anglaise, il écrit deux opéras pour le Coven-Garden et un ballet pour le Kings theatre, autre grand établissement londonien.

C'est à son retour à Paris qu'Adam connaît ses plus grands succès. Le Chalet (1834), Le Postillon de Lonjumeau (1836), Le Brasseur de Preston (1838) et La Reine d'un jour (1839). Adam parvint alors à s'imposer, avec son ami Auber, comme un des deux maîtres de l'opéra-comique des années 1830 à 1850, par « l'adéquation de son style à la sensibilité bourgeoise contemporaine ». Il apporte à celle-ci une multitude de morceaux « sans surprise mais toujours empreinte d'élégance sinon de raffinement [...] son style alerte et bondissant, toujours accordé aux périples de l'action, mais respectueux des structures et du langage établis, eut le mérite d'aiguiser la finesse et la gaieté de ce genre très apprécié² ». Bien que longtemps dévalorisés par la critique, ces oeuvres obtinrent des succès publics gigantesques en France comme à l'étranger. Sa dévotion royaliste au pouvoir de la Monarchie de Juillet de Louis-Philippe lui vaut des récompenses honorifiques et des nominations prestigieuses (Légion d'Honneur en 1836, fauteuil à l'Institut en 1844, chair de composition au Conservatoire de Paris en 1848), mais également quelques difficultés après la Révolution. Brouillé un temps avec la direction de l'Opéra-Comique, il avait obtenu du Roi le privilège de fonder son propre théâtre, le Théâtre-

National, en 1847 mais celui-ci ferme avec la Révolution de l'année suivante. Ruiné, il trouve dans la critique musicale et le feuilleton une source de revenus appréciée, tout comme l'est sa plume – témoignage remarquable, à l'image des écrits d'Hector Berlioz, de l'activité musicale parisienne sous la Restauration. Il continue d'écrire des ballets et des opéras-comiques, notamment ses deux grands succès Le Toréador (Opéra-Comique, 1849) et Si j'étais Roi (Théâtre Lyrique, 1852). Il se fait également jouer à plusieurs reprises sur la scène de l'Opéra de Paris, notamment son ballet à grand succès Giselle.

Surtout célébré pour les innovations qu'il apporta au ballet, dont se réclameront les grands maîtres de la génération suivante, Piotr Illitch Tchaïkovski et Léo Delibes, l'œuvre lyrique d'Adolphe Adam est celle d'un compositeur qui se mettait au service du pur divertissement de son public, avec une grande lucidité sur sa musique et son propre tempérament de musicien, tout comme sur le monde musical de son époque. Malgré l'aspect récréatif et « à la chaîne » de sa musique, il serait inopportun d'ignorer Adam parmi les compositeurs les plus importants de son temps, ayant par exemple tout aussi bien « réussi³ » qu'Hector Berlioz, mais d'une autre façon...

² France-Yvonne Bril, « Adolphe-Charles Adam », Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France*, Paris, Fayard, 2003, p. 11-12.

³ Rémy Campos, « Hector Berlioz et Adolphe Adam : deux manières de

réussir », *Musique et société*, Paris, Cité de la musique, p. 83-97.

Adolphe Adam, *Le Constitutionnel*, 4 janvier 1855

*„ Je dois déclarer, qu'à bien peu d'exceptions près, les meilleurs comme les plus faibles de mes ouvrages ont été écrits avec le même soin et la même conscience ; il y a eu plus ou moins de bonheur, voilà tout. Et puis, je suis bien embarrassé avec les critiques ; presque tous m'accusent de travailler trop vite, et souvent me reprochent de faire moins bien que dans certains de mes ouvrages qu'ils me citent et qui sont précisément ceux que j'ai écrits le plus rapidement. J'ai composé le *Chalet* en quinze jours, le *Toreador* en huit, *Giselle* en trois semaines et *Si j'étais Roi* en deux mois ; sont-ce mes plus faibles ouvrages ? Je ne le crois pas. D'autres, qui m'avaient coûté beaucoup plus de temps et de peines ont moins réussi. Quel système dois-je adopter ? C'est fort embarrassant. D'ailleurs, je veux faire ma profession de foi. Je n'ai guère d'autre ambition, dans ma musique de théâtre, que de la faire claire, facile à comprendre et amusante pour le public. De mes confrères musiciens, je ne m'en occupe pas le moins du monde ; ils ont des partis pris dont ils ne démordront jamais. Je ne puis faire que de la petite musique, c'est convenu ; je ferais le morceau le plus sérieux, qu'on ne l'accepterait pas comme tel. Je me contente donc de faire comme je puis, comme je sais, et j'attends que le public se lasse de moi pour cesser d'écrire. Le jour où il m'abandonnera, je le quitterai, à mon grand regret, je l'avoue, mais je n'essayerai même pas de lutter contre son indifférence.“*

B. Adolphe de Leuven et Léon-Lévy Brunswick : maîtres oubliés du livret d'opéra

Adolphe de Leuven (1802-1884)

Adolphe de Leuven est un dramaturge français d'origine suédoise. Il est issu d'un milieu social aisé et de famille respectable puisque son grand-père, le comte Frédéric Ribbing, était sénateur du Riksråd⁴, et son père, le comte Adolphe-Louis Ribbing, était officier de l'armée impériale à Stockholm, tandis sa mère était fille de médecin. Adolphe grandit ainsi dans un environnement strict où travail et rigueur s'érigent comme les maîtres mots de l'éducation.

Grâce à une éducation complète et bourgeoise, de Leuven est vite attiré vers les domaines des arts et des lettres pour lesquels on lui pressent certaines dispositions. Il se distingue pour ses collaborations avec les hommes de lettres parmi lesquels figure Alexandre Dumas, qui sera son collaborateur pour de nombreux vaudevilles et auquel Adolphe de Leuven consacra plusieurs pages dans ses mémoires. Compositeur prolifique, il produit de trois à cinq livrets par an. Parmi ses collaborations musicales notables et ses productions à succès, on citera son livret du *Songe d'une nuit d'été* (1847), qu'il écrit avec Joseph-Bernard Rosier sur la musique d'Ambroise Thomas, ou encore *La Fanchonette* (1856) avec Saint-Georges, sur une musique de Antoine Clapisson.

C'est sans grand étonnement qu'il s'associera avec l'Opéra-Comique en 1862 pour en assurer la codirection avec Camille du Locle. Il démissionnera de cette fonction en 1874, en signe de

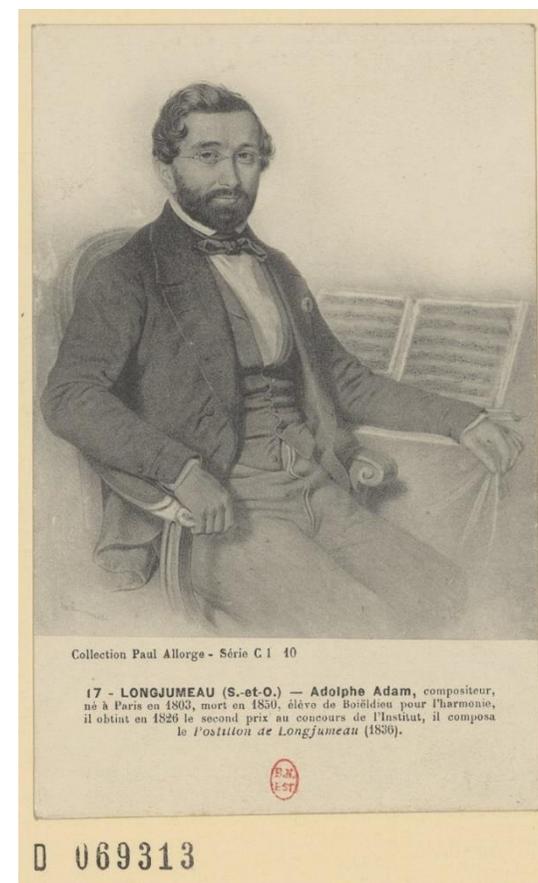
⁴ Puissant conseil gouvernant la Norvège, la Suède et le Danemark.

protestation à la création de l'opéra-comique *Carmen*, du compositeur français Georges Bizet, dont il juge la mort sur scène scandaleuse et défiant toute bienséance scénique. Cette période marque un point d'arrêt de sa carrière littéraire ; après sa démission à l'Opéra, Adolphe de Leuven connaîtra une fin de vie discrète.

Léon-Lévy Brunswick (1805-1859)

Léon-Lévy Brunswick est un auteur dramatique français, également connu sous le nom de Léon Lhérie. Homme de lettres dès ses débuts, il entame une carrière de journaliste avant de se tourner en 1829 vers le théâtre et de choisir le vaudeville comme genre de prédilection. Malgré cette inclination première pour le genre comique, Brunswick teinte souvent ses pièces d'une dimension politique assumée. Auteur rapidement distingué par ses contemporains, ses pièces attirent la curiosité, notamment sa comédie-vaudeville *La Sonnette de nuit* (1835), qui inspira le compositeur italien Gaetano Donizetti dans *Il Campanello di notte* (1836). C'est en 1834 que le monde du théâtre lui fera rencontrer Adolphe de Leuven, auteur avec lequel il se liera d'amitié et qui sera son principal collaborateur pendant vingt ans. Ensemble, ils s'attèleront au genre du livret d'opéra et travailleront à de nombreuses reprises pour le compositeur français Adolphe Adam, notamment pour *Le Brasseur de Preston* (1838), *Le Postillon de Lonjumeau* (1836), ou encore *Le Roi d'Yvetot* (1842), *Le Roi des Halles* (1853) ou encore *Mam'zelle Geneviève* (1856). Il écrit également pour le compositeur français Ambroise Thomas avec *Le Panier fleuri* (1839) et *Carlina* (1840). Brunswick meurt en 1859 à Paris, et est inhumé au Père Lachaise.

Portrait d'Adolphe Adam
Source : BNF



Collection Paul Allorge - Série C 1 40

17 - LONGJUMEAU (S.-et-O.) — Adolphe Adam, compositeur, né à Paris en 1803, mort en 1850, élève de Boïeldieu pour l'harmonie, il obtint en 1826 le second prix au concours de l'Institut, il composa le *Postillon de Lonjumeau* (1836).



D 069313

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

3- Paris, l'opéra et l'amour en 1836

A. L'opéra-comique : définition et histoire du genre

L'Opéra-Comique est un terme désignant une institution et, par extension, un genre musical. Depuis le XIXe siècle, il figure parmi les quatre grands théâtres parisiens et s'illustre comme un véritable lieu de création musicale français. C'est une des plus anciennes institutions artistiques puisqu'elle est créée sous le règne de Louis XIV, en 1714. L'opéra-comique connaît cependant de nombreux remaniements dû à deux importants incendies. Jusqu'en 1783, le théâtre prend le nom du célèbre librettiste Charles-Simon Favart. Ce n'est qu'en 1898, lors de sa troisième reconstruction, que l'Opéra-Comique est baptisé tel que nous le connaissons aujourd'hui.

Le théâtre est sélecte dans ses choix musicaux et détermine même un genre qui lui sera propre. En effet, c'est à travers un décret que le genre musical de l'opéra-comique se définit et fixe ses principales caractéristiques. L'une des plus importantes concerne l'alternance entre le théâtre parlé et les morceaux chantés : « comédie ou drame mêlés de couplets, d'ariettes ou de morceaux d'ensemble ». Ainsi, le bâtiment de l'Opéra-comique donnera essentiellement des représentations d'opéra-comique, se refusant par exemple de proposer des grands opéras, genre réservé à l'Opéra de Paris. Dans le Paris des années 1800, chaque théâtre et institution se limitent à ne représenter que les genres musicaux qui leur sont impartis. Cette codification transparait dans les nombreux décrets

ayant façonné la naissance des opéras comiques, notamment le décret du 28 avril 1807 qui stipule « Le répertoire de l'opéra-comique est composé de toutes les pièces jouées sur le théâtre de l'opéra-comique avant et après sa réunion à la comédie italienne pourvu que le dialogue de ces pièces soit coupé par du chant ». Mais le genre suscite également l'intérêt des hommes de lettres qui le définiront à leur tour : « L'opéra-comique est celui de tous les genres où se montre le plus distinctement ce temps d'arrêt, ce point de démarcation entre l'action et la poésie. En effet, tant que l'acteur parle, l'action marche, ou du moins peut marcher mais dès qu'il chante, il est clair qu'elle s'arrête. La mélodie s'empare du sentiment, elle l'isole.»⁵ Aujourd'hui, le théâtre national de l'Opéra-comique s'assouplit et varie volontiers les œuvres lyriques dans ses programmations.

Contre toute attente, un opéra-comique n'est pas un genre nécessairement comique ni conclu par un dénouement heureux, contrairement à l'opéra sérieux qui impose un *lieto fine*. Les sujets qu'il aborde sont variés, pouvant être aussi bien fictifs qu'historiques. A la fin du XIXe siècle, le lien entre les compositeurs et les hommes de lettres se fait de plus en plus étroit et l'on trouve dorénavant des arguments empruntés à la littérature (*Werther* d'après Goethe, *Manon* d'après l'Abbé Prevost ou encore *Carmen* d'après Mérimée). Cette tendance musicale est contemporaine au courant naturaliste qui se complait dans ces sujets issus de la réalité quotidienne et s'éloigne des personnages nobles.

⁵ MUSSET, Discours de réception à l'académie française, prononcé le 27 mai 1852

B. Un théâtre lyrique pour la Monarchie de Juillet

En 1836 Adam a déjà connu son premier grand succès à l'Opéra-Comique avec *Le Chalet*, sur un livret d'Eugène Scribe tiré du singspiel *Jery und Bätely* du poète allemand Goethe. Fidèle à son habitude d'écrire rapidement et quasiment sans relâche, il enchaîne avec *La Marquise* qui remporte également un grand succès puis *Micheline* dont la réussite est bien moindre malgré des commentaires élogieux du célèbre compositeur italien Gioachino Rossini à son sujet. En 1835 cependant, le dramaturge Eugène Planard propose à Adam le livret d'un nouvel opéra-comique, *L'Éclair*, mais le compositeur rencontre quelques difficultés à le mettre en musique.

« Je commençai le premier morceau, mais il était mal réussi ; plus j'étudiais la pièce, moins je trouvais d'idées... Décidément je ne pouvais trouver d'inspiration pour cet opéra, et je ne savais comment m'en tirer, lorsque Brunswick et de Leuven vinrent me proposer *Le Postillon de Lonjumeau*. Cette fois, ce sujet gai et musical me séduisit⁶».

Les deux auteurs dramatiques Léon-Lévy Brunswick et Adolphe de Leuven viennent d'écrire un ouvrage en trois actes originellement titré *Une voix*. Ils le soumettent d'abord à un autre théâtre parisien, le théâtre du Palais Royal, sous la forme d'un vaudeville, avant de le confier à Adam. L'ouvrage naîtra finalement à l'Opéra-Comique

⁶ Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 107.

⁷ Réponse de Louis-Philippe à l'adresse martiale de la ville de Gaillac, 29 janvier 1931.

⁸ Olivier Bara, *Le théâtre de l'opéra-comique sous la Restauration : enquête*

le 13 octobre 1836, le compositeur choisissant un vendredi 13 comme jour de première afin de lui porter chance.

La création du *Postillon de Lonjumeau* est éclairante à plusieurs titres sur la période historique, la Monarchie de Juillet, qui fit de cet opéra-comique un succès. Cette époque nous renvoie l'image d'une relative insouciance de la bourgeoisie parisienne qui, par la voix de son roi Louis-Philippe, prend le parti d'un « *juste milieu*⁷», entre absolutisme et parlementarisme, conservatisme et libéralisme. À ce « juste milieu » politique correspond l'apogée de l'opéra-comique qui se définit alors comme un « genre moyen », une « articulation ludique » de divers éléments musicaux, dramatiques et littéraires connus et appréciés de son public bourgeois⁸. Le progressisme qu'incarne le régime monarchique de Louis-Philippe, appelé au trône en 1830, ne suffira toutefois pas à empêcher sa chute, à cause de la surdité du roi face aux problèmes des citoyens, notamment la paupérisation grandissante des milieux ouvriers.

À cette époque, l'Opéra-Comique est dirigé par Crosnier et l'institution se caractérise par un professionnalisme exigeant et pérenne qui lui assure un rôle central dans un marché de la musique en pleine expansion (développement des salles de spectacles et concerts, de la presse et de l'édition musicale). Pour ainsi dire, l'Opéra-Comique fait tout pour séduire sa clientèle, répondant à son goût et ses attentes, et ce à moindre coût. Elle ne cherche nullement à bousculer esthétiquement. Au contraire elle

autour d'un genre moyen, Olms, Hildesheim, 2001, p. 368.

s'attèle à dorloter ses spectateurs, dans les moindres détails. Par exemple aux premières loges de la salle sont installés des salons privés où « un cordon de sonnette, placé dans chaque salon, évitera aux personnes qui l'occuperont la peine de se déranger pour demander des rafraîchissements qui leurs seront fournis par un des meilleurs cafés de Paris⁹». Adam écrit pour ce public dans la même démarche, celle de lui fournir un divertissement de haut niveau avant tout récréatif. Et dans ses écrits, Adam l'assume pleinement.

Le Postillon de Lonjumeau est ainsi un pur produit de son époque. La troupe de l'Opéra-Comique de la génération précédente a marqué les esprits. Les voix de ses chanteurs sont devenus des maîtres-étalons sur lesquels Adam bâtit sa parodie. Une voix typique de ténor est alors tournée vers l'aigu, avec clarté et sans grande puissance. Le personnage de Chappelou est caractérisé par sa tessiture aigüe qui atteint le sur-aigu avec deux contre-ré, dans une nuance *piano*. La chanteuse Madame Dugazon (1755-1821) a quant à elle donné son nom à un type de voix et de comédienne, la *dugazon*, au jeu piquant et naïf. Le personnage de Madelaine en est un parfait exemple. Enfin, le baryton Martin (1769-1837) donne aussi son nom à un type de voix dit mixte, parfaitement médium entre graves et aigus, qui inspire à Adam le personnage de Biju.

C'est par la parodie que *Le Postillon de Lonjumeau* rend compte du climat esthétique et du contexte commercial qui l'a vu naître. Il parodie les clichés d'un genre très apprécié par le public et qui s'est institutionnalisé. À l'image du *Toréador* qu'Adam écrira quinze ans plus tard, *Le Postillon* « peut être considérée comme un véritable observatoire, une sorte d'état des lieux de la mémoire collective du public de l'époque¹⁰». Comme le montrera l'analyse musicale, Adam fait alterner des airs de bravoures pleins d'exagération, des airs aux accents populaires (comme la ronde éponyme), des airs bouffes typiques de l'opéra-comique ou encore des morceaux dont l'esthétique de pastorale fait référence à Rameau, compositeur français du siècle précédent, apprécié d'Adam¹¹. Le musicologue François Claudon conclut : « Tant de traits si fins, si justes, si simples pourtant, font de *Le Postillon de Lonjumeau* une des perles rares dans l'histoire de notre genre national¹²».

⁹ François Claudon, « Nostalgie et modernité de l'opéra-comique français : Le Postillon de Lonjumeau », p. 29.

¹⁰ Stéphan Etcharry, « Intertextualité et dramaturgie dans *Le Toréador* (1849) d'Adolphe Adam (1803-1856) », Jean-Cristophe Branger, Vincent Girod (dir.), *Présence du XVIIIe siècle dans l'opéra français du XIXe siècle d'Adam à Massenet*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, p. 190.

¹¹ Adolphe Adam, « Rameau », *Derniers souvenirs d'un musicien*, Clamann-Lévy, Paris, 1860, p. 41.

¹² François Claudon, « Nostalgie et modernité de l'opéra-comique français : Le Postillon de Lonjumeau », p. 32.

C. L'amour dix-neuvième

« Le désaccord moral entre le mari et la femme est, en France, le fumier et l'engrais le plus fécondant pour la comédie. Le mariage, ou plutôt l'adultère est le point de départ de toutes ces fusées comiques qui s'élèvent avec tant d'éclat¹³»

Le portrait peu élogieux du couple que nous dépeint le célèbre écrivain allemand Heinrich Heine pointe du doigt, non sans un certain dédain germanique, une tendance française qui gangrène les XVIIIe et XIXe siècles. Alors que les écrits de Heine invoque l'amour avec une poésie subtile pouvant séduire jusqu'au compositeur Robert Schumann pour la composition des *Dichterliebe* (1840), la proclamation amoureuse française se complait dans une certaine trivialité. L'Europe est friande de romantisme et partout chante l'amour. De cette effervescence naissent des styles qui donnent aux discours galants d'autres tournures. Si l'amour éploré et idéal part de l'Allemagne et parvient en France avec charme et volupté, il coexiste néanmoins avec d'autres tendances, certes moins poétiques mais tout aussi charmantes.

Ainsi, mari et femme ne se rêvent plus, ne s'idéalisent plus, mais se lassent d'un quotidien banal et sans éclat, justifiant ainsi l'envie qu'a l'âme humaine lorsque, lasse, elle rêve d'aventure ou se renferme. Dans les deux cas, le théâtre français y trouve prétexte

à rire. De ses êtres accablés par une vie ternie, il en fait des anti-héros notoires, risibles et ridicules. De ces couples qui malgré leur défaite croient encore au bonheur amoureux et espèrent de nouvelles chaleurs à enlacer, le théâtre en fait des malins, des imprudents, les débarrassent de toute pudeur et les pare plutôt d'une insolence juvénile qui feront le triomphe de la comédie.

Dans ce registre comique, nombreux furent les auteurs qui personnifièrent des traits de caractères et autres tares dans leurs personnages. Pour cela, Molière s'érige comme un exemple de choix. On se souvient de l'hypocrisie du *Tartuffe*, de l'égoïsme d'Alceste dans le *Misanthrope*, de l'avarice d'Harpagon dans *l'Avare* ou encore de la fourberie de Scapin. A sa suite, et comme complice de cette tendance insolente, *Les Fables* de La Fontaine nous rappellent, de façon plus métaphorique et ainsi moins offensante, les tristes défauts de la nature humaine à travers des animaux-marionnettes. De la même façon, *Le Postillon de Lonjumeau* attribue à Chapelou non seulement les traits d'un séducteur infidèle et malhonnête, mais rattache sa personnalité à un héritage littéraire et artistique tout droit venu du romain libertin, de l'art grivois et par extension, du marivaudage.

Mais si l'on évoque les comédies de cette époque, le vaudeville nous apparaît comme le genre théâtral prédominant. Abandonnant les anti-héros au profit des « anti-couples », le vaudeville se construit sur des malentendus, des quiproquos, du burlesque et des personnages types. Bien qu'il use volontiers d'intrigues emboîtées et alambiquées, ce genre abandonne sans

¹³ HEINRICH HEINE, *De la France*, Klassik Stiftung Weimar, CNRS, Säkularausgabe n° 18, 1977, p. 149.

regrets toute intention psychologique qu'il laisse à la tragédie, et lui préfère le comique de situation. Cette simplicité dans la forme et cette légèreté dans le ton reçoivent ainsi sans incohérence la présence de chansons ou de ballets ponctuels. Mais le XIXe siècle lui réserve une évolution qui abandonne sa naïveté première pour se calquer sur les tendances grivoises des arts.

C'est également l'époque où le vaudeville semble trouver d'authentiques résonances dans le domaine musical. Depuis la tragédie lyrique de Lully au XVIIIe siècle, l'opéra français revendique haut et fort sa filiation avec le théâtre, au point d'en reprendre de nombreux procédés, comme le pastiche et d'autres références de l'héritage culturel français. Sa transposition dans le genre lyrique prend la forme d'une chanson faite de couplets et de refrains rimés sur un air connu et populaire, pour la plupart, souvenir d'une chanson à boire. C'est donc par l'appropriation lyrique de ces traits communs au théâtre que l'opéra-comique français se formule et triomphe sur les scènes parisiennes.

4- « Oh ! Qu'il était beau, le postillon de Lonjumeau » : le sacre de l'expédient

A. Badinages, tapages et élégance : éléments d'analyse musicale

Arthur Pougin consacre plusieurs pages de son ouvrage dédié à Adam à une analyse musicale du *Postillon de Lonjumeau*. Bien qu'il critique certains numéros qu'il juge peu réussis, son propos est surtout de défendre l'ouvrage face à la prétendue légèreté de cette musique. Certes on ne peut sous-estimer le fait qu'Adam vise avant tout à fournir de la musique récréative, sans chercher aucunement une forme absolue d'élévation ni d'« originalité », mais cela n'enlève rien à l'esprit enlevé qui mène ces pages.

La structure de l'opéra se définit par sa simplicité expurgée. Adam veut que le public comprenne facilement le découpage dramaturgique de la pièce de théâtre qu'il met en musique. Son écriture musicale n'influe guère sur le déroulement de l'intrigue, du moins ce n'est pas son but premier. Elle amplifie les émotions relatives à chaque scène : la joie d'un mariage, l'empressement d'un hautain marquis, la vie de luxe à l'opéra, une grève du personnel, la vindicte populaire sur l'accusé de bigamie, etc. et de façon générale le comique de la plupart de ces situations.

Rares sont les livrets d'opéra où s'enchaînent autant d'événements avec une telle rapidité. La musique n'a pas d'autre vocation que de caractériser chacune de ces scènes. Pour ce faire, Adam maîtrise un certain nombre de références et de codes musicaux. Il tisse une intertextualité avec les poncifs de l'opéra du moment, relatifs aux émotions que véhiculent chacune des scènes du livret.

L'enchaînement se déroule avec beaucoup de fluidité sinon de naturel. Voici quelques exemples de ces scènes caractéristiques.

La « Ronde du postillon » est certainement le morceau le plus célèbre de l'œuvre mais pourtant pas celui où d'Adam révèle le plus ses capacités d'invention. Qualifié de « *vulgaire* » même par Pougin, qui est pourtant certainement le plus grand défenseur d'Adam, il appartient à un type de chansons populaires (proche du *Volkslied* allemand) très employés par les compositeurs d'opéra-comique français. Le postillon conte son histoire et fait la démonstration de ses capacités vocales hors-normes sur des rythmes imitant le trot des chevaux (« *tagada tsoin tsoin* »). La partition mentionne même les grelots qui amplifient la référence équestre que l'on pourrait même trouver scabreuse.... Alerte, vive et enjouée, c'est également le cas de plusieurs scènes de groupe, notamment celle du mariage des deux héros. Élément central de l'opéra français depuis sa création, les chœurs sont cruciaux dans le *Postillon*. C'est certainement eux qui campent le mieux les décors qu'Adam décrit avec autant de justesse et permettent la parodie. Ainsi pouvons-nous retenir le chœur « Marchons » chantés par des choristes expressément statiques ou encore le « Pen-du », scandé et martelé par eux, qui autorise à Adam un jeu musical intéressant. Les chœurs caractérisent aussi la mise en abîme satyrique des coulisses de l'opéra puisqu'ils illustrent la foule qui y évolue. La scène de la grève du personnel de l'Opéra tourne en dérision les scènes de pastorale.

*Le berger près de sa bergère
En vain souffle dans ses pipeaux.
Pour fléchir le cruel Cerbère,
Hier, Orphée a chanté faux.*

La pastorale héroïque moquée ici est à la fois un genre d'ouvrages lyriques très en vogue aux XVII^e et XVIII^e siècle en France qui deviendra plus largement un topos littéraire et musical très présent dans l'ensemble des œuvres lyriques françaises, devenu au fil du temps un poncif. Il met en scènes des figures mythologiques gréco-romaines dans des intrigues généralement centrées autour de leurs sentiments amoureux. Le deuxième acte est en effet celui où la parodie des canons opératiques se font le plus jour. Renouant avec les racines de l'opéra-comique, inventé pour se moquer des conventions de l'Opéra de Paris lors des Foires, il se gausse littérairement et musicalement de plusieurs conventions. Outre la pastorale, l'air de bravoure de Madame de la Tour est presque gratuit pour servir uniquement une démonstration vocale, pratique courante, tout comme son duo assez fade avec Chapelou devenu Saint-Phar. Enfin l'air de Biju, devenu le choriste Alcindor, est explicitement une moquerie des vocalises parfois pataudes des chanteurs de son rang et de la tournure mélodique des airs qu'ils ont à interpréter ; un air bouffe par excellence.

Le premier acte avait permis à Adam d'exprimer un talent certain pour le contrepoint, notamment dans le trio d'hommes à la fin de l'acte puis dans les chœurs du final. L'air de Madeline, comme ses interventions dans le final et son duo avec Chapelou, relève de la grande élégance avec laquelle Adam mène sa musique. Les lignes mélodiques sont aimables et délicates mais toujours pleines d'esprit et ne se laissant jamais entraîner par la pesanteur. Elles sont accompagnées par un orchestre léger et bien travaillé, des groupes instrumentaux clairement dessinés et équilibrés. Arthur Pougin décrit un « *orchestre qui renforce les voix sans jamais les violenter* », c'est-à-dire jamais dans la surimpression et avec une prédominance du pupitre des bois (flûtes, hautbois, clarinette). La

clarinette, justement, intégrée aux orchestres d'opéras français par Rameau, est à l'honneur d'un volubile solo dans le prélude instrumental du troisième acte. Dans la lignée par exemple du *Freischütz* de Carl Maria von Weber, Adam se révèle comme un orchestrateur enclin à mettre en avant la sonorité de cet instrument, apte à colorer les inspirations romantiques qui sous-tendent, malgré tout, la délicatesse de l'ensemble.

Le troisième acte est celui qui présente le mieux la principale qualité d'Adam : celle de caractériser et articuler en un temps record un nombre impressionnant d'ambiances, de registres et de références parodiques ou intertextuelles. Pour Pougin, qui prend le final du dernier acte comme exemple symbolique de l'écriture variée d'Adam, « le compositeur fait preuve de beaucoup d'esprit, d'adresse, de verve et d'expérience ». C'est à ce propos une des caractéristiques musicales générales non seulement d'Adam mais de toutes les maîtresses et tous les maîtres de l'opéra-comique (Gounod et Massenet en tête). L'ouvrage présente certes certaines facilités d'écriture, non reniées par leur auteur, que l'analyse pourrait faire apparaître mais Adam est bel et bien un compositeur qui aime la musique, qui aime s'amuser et amuser les autres. Il conçoit son art comme le lieu d'un échange de plaisirs : celui qu'il a à écrire, celui dont lui témoigne le public. *Le Postillon de Lonjumeau* nous invite à véhiculer avec légèreté et sans autre ambition, peut-être, que le simple plaisir de voyager en son bord.

¹⁴ Le ténor allemand Wartel déclare en 1868 l'avoir déjà chanté plus de 1000 fois... (cf. Sabine Teulon-Lardic, *op. cit.*).

B. Réception de l'œuvre : une voie nouvelle dans la création lyrique

Le succès du *Postillon* à sa création est immense, « un triomphe » écrit le compositeur. Cette réussite ne se tarira guère avec les années puisqu'il sera joué plus de 1000 fois sur la scène parisienne. Il se diffuse rapidement dans toute l'Europe, en Russie et aux Amériques, en version originale ou traduite. Dans toutes les langues et tous les pays, les mélomanes fredonnent la « Ronde du postillon »... Et c'est principalement en Allemagne que sa gloire la plus importante est faite¹⁴. Plusieurs anecdotes illustrent ce succès international qui a contribué à faire du *Postillon de Lonjumeau* une « légende pour les publics d'opéra-comique », selon les mots de la musicologue Sabine Teulon-Lardic¹⁵.

Lors de l'occupation de la France par l'armée prussienne dans les années 1870-1871, un caporal de passage près de la ville de Lonjumeau avec sa troupe militaire ne résiste pas à l'envie qui l'étreint. En tant que grand amateur de l'opéra d'Adam, il veut à tout prix découvrir le lieu d'origine de son postillon préféré, visiter Lonjumeau. Entre temps, l'auberge de la ville avait pris pour nom « Le Postillon de Lonjumeau » qu'il arbore sur son enseigne. Lors de sa visite, le caporal s'empare de l'enseigne et la rapporte en Allemagne, tel un trophée. Rapidement, l'histoire se répand, le vol est dévoilé au grand jour par la presse et le caporal dédommage finalement les aubergistes.

¹⁵ Sabine Teulon-Lardic, « Construire une légende d'opéra-comique : Le Postillon de Lonjumeau d'A. Adam au XIXe siècle ».

Moins caustique : la parodie, dès 1840, de la « Ronde du postillon de Lonjumeau » par une troupe de *blackface minstrelsy* de New York. Les *minstrelsy* (« ménestrels ») constituent un type de spectacle très populaire aux États-Unis des années 1820 jusqu'aux années 1910. Au cours de ces *shows*, une troupe de comédiens, danseurs et chanteurs blancs maquillent leur peau en noir afin d'imiter, pour s'en moquer violemment, la communauté afro-américaine. Symbole du racisme ambiant établi, ces spectacles avaient souvent recours à des mélodies ou à des extraits d'œuvres dramatiques très connus afin de les détourner, en changer le sens, pour se moquer des noirs, véhiculer des stéréotypes racistes, imiter leurs accents et leurs dialectes. Malheureusement, l'utilisation de la « Ronde du postillon » par une troupe de *minstrels* new-yorkais qui dans leur texte remplacent le postillon par un « little darkey », un matelot noir, est bien une preuve de l'immense succès de l'ouvrage. L'air principal du *Postillon* est alors une pierre de touche du répertoire populaire occidental.

Pour revenir à la création de l'ouvrage et sa réception par la critique, Adam a conçu sa partition pour but que ses mélodies puissent entrer et rester dans la tête de ses auditeurs¹⁶, qu'elles puissent être fredonnées aisément, et qu'ils en redemandent. Adam inscrit son art dans une démarche commerciale de divertissement du public. Il esquisse par exemple lui-même les arrangements qui sont traditionnellement faits des airs principaux d'un opéra à succès, pour les revendre sous forme de partitions simplifiées et condensées (fantaisies, réminiscences, etc.) ou

encore sous forme de danses de salons (quadrilles, valse, polkas, etc.). L'opéra-comique devient un véritable « tube ». C'est précisément sur cette question que s'interroge la critique, fustigeant la facilité musicale d'Adam avec l'épithète « pont-neuf » du nom d'un pont de Paris où l'on chantait beaucoup de ces airs populaires. On accuse Adam d'écrire trop rapidement, à la chaîne, de la musique trop facile, sans épaisseur. En se fondant sur les écrits d'Adam, Arthur Pougin prend la défense de sa musique en arguant que la raison de sa prolixité et de sa rapidité est surtout son tempérament de musicien. Adam ne supporte pas les difficultés qui l'empêchent d'achever une œuvre. Pougin invoque également l'avis des grands maîtres de la génération précédente, Boieldieu et Hakévy qui n'ont eu de cesse de louer cette musique¹⁷.

Le Ménestrel, principal journal musical du XIXe siècle, décrit un « opéra-comique pur sang [...] un ouvrage non de la vieille mais de la bonne roche, respectant ses origines et honorant son adjectif [comique, au sens propre], il n'est pas de ses drames à vous submerger de larmes, mais de ces folies à pouffer de rire ». Enfin, le chroniqueur anonyme de *La Gazette musicale* écrit : « M. Adam a écrit une de ses plus jolies partitions, bien qu'elle soit loin d'être sans mélange de ce qu'on appelle en terme d'atelier, le poncif ». Il salue la verve et le comique des autres morceaux. Il apprécie l'orchestration de l'ouvrage qui présente « peu d'abus de cuivre et de percussions ». Certains chercheurs s'accordent à considérer que cet article est signé de la main d'Hector Berlioz. Celui-ci est publiquement ami d'Adam ; les deux compositeurs se

¹⁶ Dans son journal, Cosima Wagner écrira que son mari, le célèbre compositeur allemand Richard Wagner, à la pensée musicale à l'extrême opposé d'Adolphe Adam, se plaignit avec amusement d'avoir eu dans la tête toute

une nuit durant les airs du *Postillon de Lonjumeau*...

¹⁷ Arthur Pougin, *op. cit.* p. 93-100.

complimentent mutuellement dans la presse, bien qu'en privé, dans leurs correspondances respectives, ils expriment l'un sur l'autre de durs avis. Quelques années plus tard, le même Berlioz sera en effet beaucoup plus sarcastique dans son ouvrage *Les Grotesques de la musique* dont nous reproduisons ci-après un extrait consacré au *Postillon*.

Quoi que purent en dire certains critiques, ou quoi qu'en laisse deviner le retrait du *Postillon de Longjumeau* des programmations lyriques après les années 1930, l'œuvre d'Adam a constitué un modèle de ce que l'opéra-comique pouvait fournir de plus abouti. L'écrivain Alphonse Daudet met en scène l'ouvrage dans son célèbre roman *Tartarin de Tarascon*. Gounod le cite dans ses *Mémoires* comme un des chefs d'œuvres du siècle avec *La Walkyrie* de Wagner et son *Faust*. Et l'écrivain Théophile Gautier fait état de son statut de maître-étalon du genre en relatant un dialogue imaginaire qui aurait lieu à la création d'un autre opéra d'Adam, *Le Brasseur de Preston*¹⁸.

Avant la représentation du Brasseur, nous avons recueilli le dialogue suivant entre un monsieur et un autre monsieur :

PREMIER MONSIEUR : On prépare un nouvel ouvrage à l'Opéra-Comique ?
SECOND MONSIEUR : Oui le Brasseur de Preston, en trois actes.
PREMIER MONSIEUR : Très-bien. De qui sont les paroles?

SECOND MONSIEUR : Les paroles sont des auteurs du Postillon de Longjumeau.

PREMIER MONSIEUR : Qui a fait la musique?

SECOND MONSIEUR : Le compositeur du Postillon de Longjumeau.

PREMIER MONSIEUR : Et les décorations?

SECOND MONSIEUR : Les décorateurs du Postillon de Longjumeau.

PREMIER MONSIEUR : Ah diable! ce sera très-joli.– Qui joue dans la pièce?

SECOND MONSIEUR : Les acteurs du Postillon de Longjumeau.

PREMIER MONSIEUR : Il y aura beaucoup de monde?

SECOND MONSIEUR : Tout le monde du Postillon de Longjumeau.

Un livret fait de références à un monde connu de tout son public, celui de l'opéra, une musique conçue pour suivre la mode, une création par une institution au meilleur de son professionnalisme, de nombreuses reprises parisiennes et internationales et l'efficacité de sa diffusion populaire : l'articulation de toutes ces facettes de l'art lyrique français au XIXe siècle ont permis au *Postillon de Longjumeau* son éblouissant succès. Pour l'écrivain Charles Moncelet, l'ouvrage constitue même un symbole ultime de la rupture esthétique entre le siècle des Lumières et le réalisme : « Oh ! ce *Postillon de Longjumeau* ! quelle place il tient dans nos

¹⁸ Théophile Gautier, « Opéra-Comique. Le Brasseur de Preston, 5 novembre 1838 », *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, 1858, p. 192.

oreilles et dans nos souvenirs d'enfance ! C'était le réalisme naissant et le dix-huitième siècle expirant ! L'alliance entre le village et la cour ! [...] La soupe aux choux et la poudre à la maréchale ! [...] C'était bien la littérature et la musique qui convenaient au gouvernement bon enfant de Louis-Philippe¹⁹».

Hector Berlioz, *Les Grottesques de la musique*, 1859, chap. V « Le temps n'épargne rien ».

On ne saurait disconvenir que les postillons ne soient à cette heure dans une assez mauvaise situation. La vapeur les asphyxie, les immobilise, les met à pied ; quand viendra le règne de la puissance électrique, et ce règne est proche, ce sera bien pis. L'électricité les foudroiera, les mettra en poudre. Enfin à l'avènement de l'aérostation dirigée, avènement auquel nous nous obstinons à croire, le nom de ces joyeux conducteurs de chevaux sera devenu un vieux mot de la langue française dont la signification échappera complètement à l'intelligence de la plupart des voyageurs. Et quand, en passant au-dessus de Longjumeau, le ballon-poste de Paris contiendra quelque lettré savant, s'il s'avise de s'écrier, en considérant ce village avec sa longue-vue : « Voilà le pays du postillon qu'un ancien compositeur a rendu fameux ! », les dames occupées à jouer au volant dans le grand salon du navire aérien interrompront leur partie pour demander au savant ce qu'il veut dire. Et le savant répondra : « Au dix-neuvième siècle, mesdames, les nations dites civilisées rampaient à terre comme font les escargots. [...]

Parmi les gens obligés de s'éloigner de vingt ou trente lieues de leur chenil natal, un très-grand nombre encore s'enfermait alors en d'affreuses caisses de bois, où l'on ne pouvait être ni debout ni couché, où il n'était pas même possible d'étendre ses jambes. [...] Et l'homme chevauchant sur l'un des quadrupèdes chargés du labeur de tirer la machine se nommait postillon, le lion de la poste. Or, en ce hameau de Longjumeau, vécut naguère un postillon fameux. Ses aventures fournirent le sujet d'une de ces pièces de théâtre où l'on parlait et chantait successivement, et qu'on désignait alors sous le nom d'opéras-comiques. La musique de cet ouvrage fut écrite par un compositeur à la verve facile, célèbre en France sous le nom de Dam ou d'Édam (quelques historiographes le nomment Adam), et qui fut, cela est certain, membre de l'Institut. De là l'illustration du hameau de Longjumeau, qu'on apercevait à l'ouest tout à l'heure, et que vous ne voyez plus.

¹⁹ Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 130.

II. Outils pédagogiques

1- Littérature

Etude comparée :

Les dernières scènes des comédies se parent volontiers de malentendus et de quiproquos visant à amuser le spectateur, mais également à introduire une moralité, avant de se conclure dans la joie ou le ridicule. En comparant deux scènes finales, l'une tirée du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais et l'autre du *Postillon de Lonjumeau*, il est possible de dégager de nombreuses similitudes. Si l'un s'apparente au genre du théâtre et l'autre à celui de l'opéra, cette divergence ne semble pas les opposer. Ainsi, l'obscurité, les apartés, le vocabulaire trivial, le jeu sur les voix des personnages, la ruse féminine qui piège le personnage crédule, sont des éléments non seulement communs à ces deux extraits, mais témoins d'une esthétique littéraire et même artistique des XVIIIe et XIXe siècle, construite autour des jeux grivois.

Pour aller plus loin :

MOZART : *Les Noces de Figaro* (1786)

MOZART : *Don Giovanni* (1787)

MOLIERE : *Don Juan ou Le Festin de Pierre* (1665)

MARIVAUX : *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), *La Double Inconstance* (1723)

Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*

Acte V Scène VII

FIGARO, LE COMTE, LA COMTESSE, SUZANNE

Dans cette scène, Suzanne et la comtesse s'allient pour piéger leurs époux dans l'obscurité, se faisant passer l'une pour l'autre. Le comte, qui s'est amouraché de la jeune soubrette Suzanne, pense lui faire la cour alors qu'il s'agit en réalité de sa propre femme, la comtesse. Figaro, le mari de Suzanne, est témoin de la scène et se laisse prendre lui aussi par cette mascarade...

FIGARO *s'approche* : Je vais...

LE COMTE, *croyant parler au page* : Puisque vous ne redoublez pas le baiser... (*Il croit lui donner un soufflet.*)

FIGARO, *qui est à portée, le reçoit* : Ah !

LE COMTE : Voilà toujours le premier payé.

FIGARO, *à part, s'éloigne en se frottant la joue* : Tout n'est pas gain non plus en écoutant.

SUZANNE, *riant tout haut, de l'autre côté* : Ah, ah, ah, ah !

LE COMTE, *à la comtesse qu'il prend pour Suzanne* : Entend-on quelque chose à ce page ? Il reçoit le plus rude soufflet, et s'enfuit en éclatant de rire.

FIGARO, *à part* : S'il s'affligeait de celui-ci

LE COMTE : Comment ! je ne pourrai faire un pas... (À la comtesse.) mais laissons cette bizarrerie ; elle empoisonnerait le plaisir que j'ai de te trouver dans cette salle.

LA COMTESSE, *imitant le parler de Suzanne*. L'espérez-vous ? LE COMTE Après ton ingénieux billet ! (*Il lui prend la main.*) Tu trembles ?

LA COMTESSE J'ai eu peur.

LE COMTE Ce n'est pas pour te priver du baiser, que je l'ai pris. (*Il la baise au front.*)

LA COMTESSE : Des libertés !

FIGARO, *à part* : Coquine !

SUZANNE, *à part* : Charmante !

LE COMTE *prend la main de sa femme* : Mais quelle peau fine et douce, et qu'il s'en faut que la comtesse ait la main aussi belle !

LA COMTESSE, *à part* : Oh ! la prévention !

LE COMTE : A-t-elle ce bras ferme et rondelet ? Ces jolis doigts pleins de grâce et d'espièglerie ?

LA COMTESSE, *de la voix de Suzanne* : Ainsi l'amour ?

LE COMTE : L'amour... n'est que le roman du cœur : c'est le plaisir qui en est l'histoire ; il m'amène à tes genoux.

LA COMTESSE : Vous ne l'aimez plus ?

LE COMTE : Je l'aime beaucoup ; mais trois ans d'union rendent l'hymen si respectable !

LA COMTESSE : Que vouliez-vous en elle ?

LE COMTE, *la caressant* : Ce que je trouve en toi, ma beauté...

LA COMTESSE : Mais dites donc.

LE COMTE : Je ne sais : moins d'uniformité peut-être ; plus de piquant dans les manières ; un je ne sais quoi qui fait le charme ; quelquefois un refus, que sais-je ? Nos femmes croient tout accomplir en nous aimant : cela dit une fois, elles nous aiment, nous aiment ! (Quand elles nous aiment.) Et sont si complaisantes, et si constamment obligeantes, et toujours, et sans relâche, qu'on est tout surpris un beau soir, de trouver la satiété où l'on recherchait le bonheur.

LA COMTESSE, *à part* : Ah ! quelle leçon !

LE COMTE : En vérité, Suzon, j'ai pensé mille fois que si nous poursuivons ailleurs ce plaisir qui nous fuit chez elles, c'est qu'elles n'étudient pas assez l'art de soutenir notre goût, de se renouveler à l'amour, de ranimer, pour ainsi dire, le charme de leur possession, par celui de la variété.

LA COMTESSE, piquée. Donc elles doivent tout ?

LE COMTE, *riant* : Et l'homme rien ? Changerons-nous la marche de la nature ? Notre tâche, à nous, fut de les obtenir ; la leur...

LA COMTESSE : La leur ?

LE COMTE : Est de nous retenir : on l'oublie trop.

LA COMTESSE : Ce ne sera pas moi.

LE COMTE : Ni moi.

FIGARO, *à part* : Ni moi.

SUZANNE, *à part* : Ni moi.

LE COMTE *prend la main de sa femme* : Il y a de l'écho ici ; parlons plus bas. Tu n'as nul besoin d'y songer, toi que l'amour a faite et si vive et si jolie ! Avec un grain de caprice tu feras la plus agaçante maîtresse ! (Il la baise au front.) Ma Suzanne, un Castillan n'a que sa parole. Voici tout l'or promis pour le rachat du droit que je n'ai plus sur le délicieux moment que tu m'accordes. Mais comme la grâce que tu daignes y mettre est sans prix, j'y joindrai ce brillant, que tu porteras pour l'amour de moi.

LA COMTESSE, *une révérence* : Suzanne accepte tout. FIGARO, *à part* : On n'est pas plus coquine que cela.

SUZANNE, *à part* : Voilà du bon bien qui nous arrive.

LE COMTE, *à part* : Elle est intéressée ; tant mieux.

LA COMTESSE regarde au fond : Je vois des flambeaux.

LE COMTE : Ce sont les apprêts de ta noce. Entrons-nous un moment dans l'un de ces pavillons, pour les laisser passer ?

LA COMTESSE : Sans lumière ?

LE COMTE *l'entraîne doucement* : À quoi bon ? Nous n'avons rien à lire.

FIGARO, *à part* : Elle y va, ma foi ! Je m'en doutais. (*Il s'avance.*)

LE COMTE *grossit sa voix en se retournant* : Qui passe ici ?

FIGARO, *en colère* : Passer ! on vient exprès.

LE COMTE, *bas à la comtesse* : C'est Figaro ! (*Il s'enfuit*)

Livret du Postillon de Lonjumeau

Acte III numéro 12

Madame de Latour revêt ses anciens attributs et redevient la jeune Madeleine aux yeux de Saint-Phar / Chappelou. Alors que celui-ci reconnaît sa première épouse, elle plonge volontairement la pièce dans l'obscurité et fait croire à son prétendant qu'il est confronté à ses deux conquêtes....

SAINT-PHAR (*la regardant*) : Madeleine !

MADELEINE (*laissant tomber les flambeaux*) : Chapelou! (*Nuit complète*)

SAINT-PHAR : Mais on n'y voit plus rien !

MADELEINE : C'est donc toi qu'es le marié ! Pas content de planter là ta première femme, t'en épouse une autre.

SAINT-PHAR (*à voix basse*) : Voyons, Madeleine, ne crie pas, je vais t'expliquer...

MADELEINE (*passse du côté opposé, change tout-à-coup de voix, et reprend celle de Madame de Latour*) : Quel est ce bruit ?... On se dispute ici ?

SAINT-PHAR (*à part*) : L'autre à présent !... Je voudrais être à cent pieds sous terre !

MADELEINE (*Madame de Latour*) : Pas de lumière ! Est-ce vous, Saint-Phar ?

SAINT-PHAR : Je crois que oui, Madame.

2- Musique

A- Propositions d'ateliers :

Ecouter et chanter la « Ronde du postillon » (Acte I) en identifiant le contre-ré.

Repérer et commenter le solo de clarinette (Prologue de l'Acte III)

Découvrir la fugue (Final de l'Acte I) et déterminer les différentes entrées de ses quatre voix.

Chantons « La Ronde du Postillon » (Acte I et Finale de l'acte III)

Plus lent.
1^{er} COUPLÉT. Anime.
Mes amis écoutez l'his-toi-re d'un jeune et galant postil - lon

2^e COUPLÉT. Anime.
Main-te da-me de haut pa - ra - ge en l'ab-sen-ce de son ma - ri

pp Plus lent. Anime.

Plus lent. rai.
c'est vé-ri-que l'on peut m'en croi-re et tout au - de tout le cap -

Plus lent. rai.
par fois se met-tait en voy-a-ge pour é-tre con-dui-te par

Plus lent. rai.

a Tempo un peu retenu.
- ton - quand il pas-sait dans un vil - la-ge tout le beau sexe é-tait ra-

lui - aux pro-cé-des toujours fi - de-le on sa-vait qu'il droit pos-ti-l

pp rai. a tempo
- vi-et le cœur de la plus sau - va-ge ga-loppait on groupe avec lui oh!

pp rai.
- lon s'il versait par fois u-ne belle ce n'é-tait que sur le ga - son oh!

pp rai.

oh! oh! oh! qu'il é-tait beau le - pos-ti-lon de Lou - ju

oh! oh! oh! qu'il é-tait beau le - pos-ti-lon de Lou - ju

meau — oh! oh! oh! oh! qu'il é - tait beau

meau — oh! oh! oh! oh! qu'il é - tait beau

rall.

a Tempo. rall.

qu'il é - tait beau le pos - til - lon de Lon - ju - meau le pos - til - lon de Lon - ju -

qu'il é - tait beau le pos - til - lon de Lon - ju - meau le pos - til - lon de Lon - ju -

fon. a Tempo. rall. sciez.

meau

meau

a Tempo (à demi voix en augmentant petit à petit.) cres.

pp Oh! qu'il est beau qu'il est beau qu'il est beau le pos - til - lon de Lon - ju -

pp Oh! qu'il est beau qu'il est beau qu'il est beau le pos - til - lon de Lon - ju -

7pp tres doux

meau — oh! qu'il est beau qu'il est beau qu'il est beau le pos - til - lon de Lon - ju - meau

meau — oh! qu'il est beau qu'il est beau qu'il est beau le pos - til - lon de Lon - ju - meau

cres. ff

LE MARQUIS.

meau Quelle voix, ravi - san - te - ment. et l'enchan - te - je

meau

CHAPPELLOU.

3^e COUplet. Plus lent.

Mais pour com -

trouve en fin ce - lui que je cherche aujour - d'hui

Plus lent.

pp

Anime.

- d'heure qui - pu - ge voi - la qu'un soir il est par - ti

Anime.

Flut.
 Clar.
 Cors.
 Bass.
 Violons
 Altos.
 Violles
 C.B.

solo.
à tempo. p
crs.
Ball.
Suivez.
à tempo.
p
arco.
pizz.

Flut.
 Clar.
 Cors.
 Bass.
 Violons
 Altos.
 Violles
 C.B.

dim.
solo.
Ball.
rall.
pp
pp
pp
pp
pizz.
pizz.

Clar.
 Cors.
 Bass.
 Violons
 Altos.
 Violles
 C.B.

suivez.
rall.
suivez.
Battu.
suivez.
arco.
arco.

Clar.
 Cors.
 Bass.
 Violons
 Altos.
 Violles

pp
pp

Hand.
Cor.
Bass
Violon
Alto.
Vclle

This system of music includes staves for Hand (flute), Cor (horn), Bass, Violon (violin), Alto (viola), and Vclle (cello). The woodwind parts feature a complex, rapid melodic line highlighted in green. The string parts provide a harmonic accompaniment with sustained notes and rhythmic patterns.

This system continues the musical material from the first system. The woodwind part remains the central focus with its intricate melodic line, while the strings continue their accompaniment. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Clar.
Cor.
Bass
Violon
Alto.
Vclle

This system includes staves for Clar. (clarinet), Cor. (horn), Bass, Violon (violin), Alto (viola), and Vclle (cello). The Clarinet part has a melodic line highlighted in green. The other instruments provide accompaniment, with the strings showing a steady rhythmic pattern.

Hand.
Clar.
Cor.
Violon
Alto.
Vclle

This system continues the musical material from the first system on the right page. It includes dynamic markings such as *cres.* (crescendo) and *f* (forte) across various staves, indicating changes in volume and intensity. The woodwind parts continue their melodic and harmonic roles.

2^e Ténors.

ja ou se dis - pu - te - rait de

ge nous ve - nons met - tre le ho - la comment dans le nouveau na -

Basses.

Mais quel bruit d'où vient donc d'où vient

1^{er} Dessus.

2^e Dessus.

Mais quel

Ténors.

ja l'on se dis - pu - te - rait de - ja nous ve - nons met - tre le ho -

Basses.

nage on se - dis - pu - te - rait de - ja

donc ce ta - pa - ge nous ve - nons met - tre le ho -

bruit d'où vient donc d'où vient donc ce ta - pa - ge

la nous ve - nons nous venons mettre le ho - la. se dis - pu - terait on de -

nous venons mettre le ho - la nous venons mettre le ho - la le - ho -

la se dis - pu - te - rait - on de - ja nous venons mettre le ho -

comment dans le nouveau na - ge on se dis - pu - te - rait de -

ja com - ment com - ment se dis - pu - terait - on se dis - pu - terait - on de -

la nous ve - nons nous ve - nons met - tre le ho -

la com - ment se dis - pu - te - rait on de -

MADÉLAINE.

Mon ma - ri mon ma - ri rendez moi mon na -

ja nous venons mettre le ho - la

ja nous venons mettre le ho - la

la nous venons mettre le ho - la

ja nous venons mettre le ho - la

3- Arts plastiques - Histoire de l'art

1- Adam en Postillon

Adolphe Adam est tellement associé à son opéra *Le Postillon de Lonjumeau* que ses représentations artistiques le confondent avec sa propre oeuvre. Il en va de même pour les comédiens qui ont créé la pièce, associés à leurs personnages.

→ Réfléchir à la manière de se représenter sous les traits d'un personnage qui nous corresponde...

Ci-contre :

Pierre Maleuvre, *Petite galerie dramatique*, 1796-1843.
Statut d'Adolphe Adam à Lonjumeau (crédits : GFreihalter, licence Creative Commons)
Caricature d'Adam par Benjamin dans *Le Charivari*, 1839.



2- Peintres des galanteries françaises

- Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) : ci-contre *Le Verrou* (1777), oeuvre érotique s'il en est, précurseur du style rococo et ses idylles galantes. Une peinture plus douce, plus suave qui accompagne les idées libérales des Lumières, notamment dans l'assouplissement des moeurs... dont s'était emparé :
- François Boucher (1703-1770) : ci-contre *L'Odalisque brune* (1749), la femme de l'artiste nue, le regard tourné vers celui qui la contemple. Symbole de l'ironie tout à la fois contenue et exacerbée de l'époque (qui n'a en fait pas radicalement évolué sous la Monarchie de Juillet du *Postillon de Lonjumeau*)
- Antoine Watteau (1684-1721) : ci-contre *L'Enseigne de Gersaint* (1720) Tableau remarquable pour l'époque, puisqu'il s'agit d'un des premiers qui représente une scène de la vie quotidienne de l'époque (un intérieur de boutique avec ses clients et ses vendeurs).



4- Histoire

La Monarchie de Juillet se situe entre un monarchisme archaïque, dont Charles X, destitué en 1830, constituait les soubresauts, et le parlementarisme. Elle apporte un cadre légal républicain aux actions du Roi de France. En 1848, le Roi est destitué mais les Français lui préféreront finalement un nouveau monarque, Napoléon III... Aborder la porosité entre tentatives républicaines et monarchisme qui a émaillé l'histoire de France au XIXe siècle.

Bibliographie

Documents d'époque :

ADOLPHE ADAM, *Souvenirs d'un musicien*, Paris, Lévy frères, 1857.

ADOLPHE ADAM, *Derniers souvenirs d'un musicien*, Paris, Lévy frères, 1859.

ARTHUR POUGIN, *Adolphe Adam : sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques*, Genève, Minkoff, 1973, [réimpression de la 1ère éd. Paris, G. Charpentier, 1877].

Sur Adolphe Adam et *Le Postillon de Lonjumeau*

OLIVIER BARA, *Le théâtre de l'opéra-comique sous la Restauration : enquête autour d'un genre moyen*, Olms, Hildesheim, 2001.

FRANCE-YVONNE BRIL, « Adolphe-Charles Adam » et « Le Postillon de Lonjumeau », Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France*, Paris, Fayard, 2003, p. 11-12 et 990.

REMY CAMPOS, « Hector Berlioz et Adolphe Adam : deux manières de réussir », *Musique et société*, Paris, Cité de la musique, p. 83-97.

FRANÇOIS CLAUDON, « Nostalgie et modernité de l'opéra-comique français : *Le Postillon de Lonjumeau* », Milan Pospisil, Arnold Jacobshagen, Francis Claudon, Marta Ottlova (dir.), *Le rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIXe siècle. Actes du colloque international de musicologie tenu à Prague 12-14 mai 1999*, Prague, KLP, 2003, p. 27-32.

SIEGHART DÖHRING, « Le Postillon de Lonjumeau », *Pipers Enzyklopädie des Musik Theaters : Oper. Operette. Musical. Ballett*, Piper, Munich, vol. 1, 1986, p. 8-10.

STEPHAN ETCHARRY, « Intertextualité et dramaturgie dans *Le Toréador* (1849) d'Adolphe Adam (1803-1856) », Jean-Cristophe Branger, Vincent Girod (dir.), *Présence du XVIIIe siècle dans l'opéra français du XIXe siècle d'Adam à Massenet*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, p. 159-200.

ALBERT GIER, « Volkslied und Bänkelsang. Einlagelieder von Grétry bis Jacques Offenbach », *Die Opera Comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, Olms, Hildesheim 1997, p. 169-180.

RENEE LAPP NORRIS, « Two Parodies of French Opera Performed by Blackface Minstrelsy », *The Society for American Music Bulletin*, vol. 25, n° 1, 1999, p. 341-365.

SABINE TEULON-LARDIC, « Construire une légende d'opéra-comique : *Le Postillon de Lonjumeau* d'A. Adam au XIXe siècle », Trois cent ans de création à l'Opéra-Comique, colloque du Tricentenaire de l'Opéra-Comique, 19-21 mars 2015, enregistrement sur : <http://www.opera-comique.com/fr/mediatheque/sabine-teulon-lardic-postillon-lonjumeau-adolphe-adam-1836-fabriquer-une-legende-pour-les-publics>.

Sur l'opéra-comique :

MARYVONNE DE SAINT PULGENT, *L'opéra-comique, le gavroche de la musique*, Gallimard, Paris, 2010 (Découvertes Gallimard)

JEAN GOURRET, *Histoire de l'Opéra-Comique*, Les publications universitaires, Paris, 1978

III. Avant d'entrer en salle

Avant d'entrer en salle





.....

L'**Opéra Comique** est créé sous le règne de Louis XIV, en 1714. Il s'agit de l'une des plus anciennes institutions théâtrales et musicales de France avec l'Opéra de Paris (anciennement Académie royale de musique) et la Comédie-Française. Son histoire fut tour à tour turbulente et prestigieuse jusqu'à sa réinscription sur la liste des théâtres nationaux en 2005.

Dès 1714, on appelle aussi **opéra-comique** le genre de spectacle représenté par l'Opéra Comique. *Comique* ne signifie pas que le rire est obligatoire, mais que les morceaux chantés s'intègrent à des scènes parlées. L'*opéra-comique* s'oppose à l'*opéra*, entièrement chanté. Ses spécificités seront enseignées au Conservatoire jusqu'en 1991.

À partir de 1783, l'Opéra Comique présente ses saisons dans un théâtre qui prend le nom d'un fameux auteur de livrets, Charles-Simon Favart. Par deux fois, la **Salle Favart** brûle puis est reconstruite sur le même terrain. La troisième salle du nom, qu'occupe toujours l'Opéra Comique, date de 1898.

L'OPERA COMIQUE EN QUELQUES DATES

1697 Les Comédiens Italiens sont renvoyés de Paris par Louis XIV. Dans les théâtres des foires saisonnières Saint-Germain et Saint-Laurent, des Français récupèrent canevas et personnages italiens pour inventer un nouveau spectacle d'esprit parodique, avec des passages chantés en vaudeville (emploi d'un air connu, d'opéra ou populaire, avec de nouvelles paroles).

1714 Deux troupes de forains obtiennent un privilège pour leurs spectacles, désormais nommés « Opéra Comique ». L'orchestre comprend une douzaine de musiciens. Le public est d'une grande mixité sociale.

1719-1751 Malgré plusieurs longues fermetures dues à la rivalité des spectacles, l'Opéra Comique s'installe dans le paysage théâtral parisien. Auteurs et compositeurs commencent à proposer des contributions originales. Son répertoire est publié à partir de 1721.

1743 Charles-Simon Favart est régisseur et Noverre maître de ballet de l'Opéra Comique.

1752 Le directeur Jean Monnet consolide l'Opéra Comique. La troupe compte plus de vingt comédiens, une vingtaine de musiciens et une quinzaine de danseurs. Décorateur : François Boucher.

1753 Création du premier opéra-comique (alors nommé « comédie mêlée d'ariettes ») entièrement original : *Les Troqueurs* de Dauvergne, dans le cadre de la Querelle des Bouffons.

1762 L'Opéra Comique doit fusionner avec la Comédie Italienne (rétablie en 1716) dont il prend le nom. Il devient par là même une troupe royale et quitte la Foire pour l'Hôtel de Bourgogne. Justine Favart, première chanteuse de la troupe, modernise le jeu et introduit le réalisme dans le costume de scène.

1780 L'institution retrouve le nom d'Opéra Comique, le répertoire d'opéra-comique ayant pris le dessus sur celui des Italiens.

Principaux auteurs /compositeurs joués à chaque période :

Lesage, Dorneval, Piron, Panard, Fuzelier, Favart, Gillier, Rameau

Dauvergne, Duni, Philidor, Monsigny, Anseaume, Marmontel, Poinsinet

Grétry, Gossec, Sedaine

Dalayrac, Berton

1783 L'Opéra Comique s'installe dans la première Salle Favart (architecte Jean-François Heurtier, 1100 places environ), sur un terrain donné au roi pour cet usage par le duc de Choiseul. Inauguration avec des œuvres de Grétry, en présence de la reine Marie-Antoinette.

1791 La liberté des théâtres est proclamée. L'Opéra Comique est concurrencé par le Théâtre Feydeau.

1801 L'Opéra Comique absorbe le Théâtre Feydeau et s'y installe (architectes Jacques Molinos et Jacques Legrand, 1800 places environ). L'orchestre compte une quarantaine de musiciens, la troupe une vingtaine de chanteurs.

1807 L'Opéra Comique figure sur la liste des quatre principaux théâtres parisiens et un décret fixe son genre : « comédie ou drame mêlés de couplets, d'ariettes ou de morceaux d'ensemble ».

1829 L'Opéra Comique quitte le Théâtre Feydeau, insalubre, pour la Salle Ventadour (architectes Jean-Jacques Huvé et Louis Régulier de Guerchy, 1200 places environ), édifiée à son intention et éclairée à l'huile et au gaz. On joue tous les soirs.

1832 L'Opéra Comique quitte Ventadour, trop coûteuse, pour le Théâtre des Nouveautés, place de la Bourse. Développement de la mise en scène..

1840 L'Opéra Comique s'installe dans la deuxième Salle Favart (architecte Louis Charpentier, 1500 places environ), bâtie sur les ruines d'un incendie survenu en 1838. Inauguration avec *Le Pré-aux-clercs* d'Hérold.

1851-1869 Concurrence stimulante du Théâtre Lyrique, devenu troisième salle lyrique parisienne, très actif en matière de création.

1864 Suppression des privilèges des théâtres et liberté des genres. L'Opéra Comique connaît de graves difficultés financières.

1876 Directeur : Léon Carvalho. Directeur musical : Charles Lamoureux. Développement de la direction d'acteur.

1872 Ouverture du répertoire à des ouvrages étrangers chantés en français avec *Les Noces de Figaro* de Mozart.

Kreutzer, Méhul
Boieldieu,
Spontini, Nicolo

Auber, Hérold
Scribe

Adam,
Meyerbeer

Donizetti,
Berlioz

David, Thomas,
Grisar, Poise,
Massé

1873 Premier ouvrage sans dialogues parlés : *Roméo et Juliette* de Gounod, repris au répertoire du Théâtre Lyrique.

1887 Incendie de la deuxième Salle Favart pendant une représentation (plus de cent morts, blessés non dénombrés). L'Opéra Comique s'installe place du Châtelet.

1893 L'État décide de rebâtir une salle pour l'Opéra Comique.

1898 Inauguration de la troisième Salle Favart (architecte Louis Bernier, 1500 places environ) en présence du Président de la République Félix Faure. Programme de la soirée : Hérold, Auber, Massé, Gounod, David, Thomas, Bizet, Saint-Saëns, Massenet et Delibes. Directeur : Albert Carré. Directeur musical : André Messager. Poursuite de l'élargissement du répertoire et modernisation des pratiques scéniques.

1910 Sous l'impulsion d'Albert Carré, la programmation présente de plus en plus de concerts et de ballets.

1936 Faillite. L'Opéra Comique est uni à l'Opéra sous une direction commune.

1939 Au sein de la RTLN (Réunion des théâtres lyriques nationaux), l'Opéra Comique devient une succursale de l'Opéra de Paris.

1971-1972 L'Opéra Comique est fermé, la troupe de chant est dissoute.

1974-1978 La Salle Favart accueille l'Opéra Studio, centre de formation lyrique de la RTLN.

1978-1989 Le Théâtre National de l'Opéra remplace la RTLN. La Salle Favart est mise à sa disposition. Dans ce contexte, recréation d'*Atys* de Lully par W. Christie et J.-M. Villégier à la Salle Favart en 1987.

1990 L'Opéra Comique retrouve son autonomie et devient une association successivement dirigée par Thierry Fouquet, Pierre Médecin puis Jérôme Savary.

2005 L'Opéra Comique devient un Établissement public à caractère industriel et commercial (EPIC), inscrit sur la liste des théâtres nationaux. Jérôme Deschamps en prend la direction en 2007. Olivier Mantei lui succède en 2015.

Gounod, Bizet,
Offenbach, Delibes,
Massenet, Chabrier,
Saint-Saëns, Lalo
Barbier et Carré,
Gallet
Meilhac et Halévy,
Mendès
Messager, Bruneau
Zola
Charpentier,
Debussy, Dukas,
Hahn, d'Indy
Maeterlinck

Ravel, Rabaud,
Fauré, Schmitt,
Roussel, Falla,
Milhaud, Mariotte,
Pierné, Sauguet
Rosenthal
Colette
Poulenc
Apollinaire, Cocteau

LA SALLE FAVART

Architecte : Louis Bernier (1845-1919) - Bâtie de 1893 à 1898, inaugurée en 1898
Classée Monument historique en 1977
Dernière campagne de restauration : 2015-2016

DIMENSIONS

Emprise au sol : 58,50 x 30,15 m / Hauteur de l'édifice : 36,33 m
Le 3^e dessous se trouve à -5,95 m

Au cœur du bâtiment, la salle de spectacle a conservé ses dimensions d'origine. Au-dessus d'elle se trouve une salle de répétition, dite « petit théâtre ». L'atelier de costume est maintenu dans le théâtre. Le magasin de décor qui se trouvait square Louvois est aujourd'hui situé boulevard Berthier.

UN THÉÂTRE MODERNE

Le premier en France conçu avec un équipement entièrement électrique pour les éclairages publics comme scéniques. Inaugurée quelques mois avant l'Exposition universelle de 1900 qui célébrait la fée Électricité, la Salle Favart met en scène la lumière électrique par une profusion de lustres et d'appliques en bronze doré signés Christofle.

En 1898, la Salle Favart inaugura aussi les plus récentes règles de sécurité : matériaux incombustibles ou ignifugés, nombreux postes d'incendies, rideau de fer, grand secours (= multiples arrivées d'eau au-dessus du plateau).

CHARGÉ D'HISTOIRE

Les artistes décorateurs sollicités en 1893-1900 représentaient l'art académique. Lauréats d'un grand prix de Rome, professeurs à l'École des beaux-arts et/ou membres de l'Académie, ils ont donné leur identité visuelle aux villes remodelées par

beaux-arts et/ou membres de l'Académie, ils ont donné leur identité visuelle aux villes remodelées par l'urbanisme et la révolution industrielle. La décoration se caractérise par son éclectisme, propre à une période de transition passionnée d'histoire. Entre deux expositions universelles, elle exploite des sujets et des motifs identitaires : le mouvement et la vitalité (que symbolise l'élément végétal), la lyre et le masque. Ouvrages et compositeurs y sont évoqués de façon à élever un monument au génie lyrique français.

FAÇADE

Perron de six marches rythmé par des grilles et des candélabres. Rez-de-chaussée à bossages puis hauteur en pierre lisse. Trois hautes baies cintrées avec encadrement en colonnes corinthiennes.

Attique percé de six fenêtres alternant avec six cariatides, celles de gauche d'André-Joseph Allar (1845-1926), celles du centre de Gustave Michel (1851-1924), celles de droite d'Émile Peynot (1850-1932).

Le chéneau est décoré de masques et d'acrotères au sigle de la République Française.

Dans les arrière-corps latéraux figurent des allégories : à gauche, *La Musique* par Denys Puech (1854-1942), à droite *La Poésie* par Ernest Charles Guilbert (1848- ?).

ESPACES PUBLICS

Vestibule Boieldieu *Carmen* (d'après l'opéra-comique de Bizet, créé en 1875) par Maurice Guiraud-Rivière (1881-1967). *Manon* (d'après l'opéra-comique de Massenet, créé en 1884) par Marius Jean Antonin Mercié (1845-1916). *Autour du plafond figurent des noms de compositeurs.*

Entrée de la salle (orchestre) Buste de Jules Barbier (librettiste, avec Michel Carré, de *Mignon* d'Ambroise Thomas en 1866 et des

Contes d'Hoffmann d'Offenbach en 1881; directeur par intérim en 1887) par Gustave Adolphe Désiré Crauk (1827-1905). Buste de Jules Massenet (compositeur de *Manon*, *Esclarmonde*, *Sapho*, *Cendrillon*, *Grisélidis*, de 1884 à 1901; professeur de composition au Conservatoire de 1878 à 1896) par Jan et Joël Martel (1896-1966).

Escalier Marivaux Peintures de Luc-Olivier Merson (1846-1920) : *Le Chant au Moyen Age*, *La Poésie*; au plafond *La Chanson*, *l'Élégie* et *l'Hymne en triomphe*.

Escalier Favart Peintures de François Flameng (1856-1923) : *La Tragédie grecque*, *Le Ballet*; au plafond *La Vérité sortant du puits* et *la Comédie fustigeant les vices*.

Avant-foyer Peinture ornementale de Dominique-Henri Guifard (1838-1913).

Panneaux allégoriques de Joseph-Paul Blanc (1846-1904). Plafond en mosaïque de verre de l'atelier Facchina, rampes et balustrades en bronze doré de l'atelier Christofle.

Buste de Benjamin Godard (compositeur de *Le Dante et Béatrice* en 1890) par Jean-Baptiste Champeil (1866-1913).

Buste de Georges Bizet (compositeur de *Djamileh* en 1872 et de *Carmen* en 1875), anonyme.

Noter les mosaïques au sol ainsi que la diversité des marbres : l'ensemble du théâtre comporte plus d'une quarantaine de pierres, roches, marbres et granits différents.

Foyer Peintures d'Henri Gervex (1852-1929) aux extrémités : *Le Ballet comique de la Reine* (ballet de cour donné au Louvre en 1581, marquant la naissance de l'opéra français) et *La Foire Saint-Laurent* (avec le théâtre de Nicolet où naît l'opéra-comique début XVIII^e)

Peintures d'Albert Maignan (1845-1908) dans le reste du Foyer : au plafond *Les*

Notes; sur le mur du fond *Les Noces de Jeannette* (1853) de Victor Massé à gauche, *Zampa* (1831) de Ferdinand Hérod à droite; entre les fenêtres, le flûtiste joue un air du *Chalet* (1834) d'Adolphe Adam et le génie a pour devise un air de *La Dame blanche* (1825) de François-Adrien Boieldieu.

Buste d'Étienne-Nicolas Méhul (compositeur d'*Euphrosine ou le Tyran corrigé* en 1790 et de *Stratonice* en 1792), Jean-Antoine Injalbert (1845-1933).

Buste d'Édouard Lalo (compositeur du *Roi d'Ys* en 1888) par Charles Perron (1862-1934).

Buste d'Ambroise Thomas (compositeur de *Mignon* en 1866; directeur du Conservatoire de 1871 à 1896) par Émile-René Lafont (1853-1916).

Buste de Fromental Halévy (compositeur de *L'Éclair* en 1835, des *Mousquetaires de la Reine* en 1846, du *Val d'Andorre* en 1848; professeur de composition au Conservatoire de 1840 à 1862) par Gustave-Joseph Debrie (1842-1932).

Buste de Claude Debussy (compositeur de *Pelléas et Mélisande* en 1902), Marthe Spitzer (1877-1956).

Buste d'André-Modeste Grétry (compositeur du *Huron* en 1768, de *Zémire et Azor* en 1771, de *L'Amant jaloux* en 1778, de *Richard Cœur-de-Lion* en 1784, de *Guillaume Tell* en 1791) par Henri-Edouard Lombard (1855-1929).

Médailleurs d'Eugène Scribe, Michel-Jean Sedaine et Charles-Simon Favart (librettistes); François-André Danican Philidor, Nicolas Dalayrac, Nicolas Isouard dit Nicolo, Félicien David, Victor Massé, Léo Delibes (compositeurs), François Elleviou, Jean-Blaise Martin, Marie Miolan-Carvalho (éminents chanteurs de la troupe de l'Opéra Comique au XIX^e siècle).

Rotonde Marivaux Peintures de Raphaël Collin (1850-1916): *L'Inspiration*, *L'Ode* et *La Romance*; au plafond *La Vérité animant la fiction*.

Buste d'Emmanuel Chabrier (compositeur du *Roi malgré lui* en 1887) par Auguste Musetti d'après Constantin Meunier (1831-1905).

Buste d'Alfred Bruneau (compositeur du *Rêve* et de *L'Attaque du moulin* d'après Emile Zola, de *L'Ouragan* et de *L'Enfant Roi* avec Zola, créés entre 1891 et 1905) par Alexandre Descatoire (1874-1949).

Buste d'André Messager (compositeur de *La Basoche* en 1890 et *Fortunio* en 1907, directeur musical de l'Opéra Comique de 1898 à 1904) par Joe Descomps, dit Joseph Emmanuel Cormier (1869-1950).

Buste de Gabriel Fauré (professeur de composition en 1896, puis directeur du Conservatoire de 1905 à 1920) par Pierre-Félix Masseau, dit Fix-Masseau (1869-1937).

Salle Favart Salle dite à la française: peu cloisonnée, ouverte sur l'espace central, permettant une communication visuelle optimale et une impression de large réunion. 1500 places en 1898, 1200 aujourd'hui.

Loges soutenues par dix cariatides de Jules-Félix Coutan (1848-1939).

Portes et cloisons en acajou.

Fosse d'orchestre mobile sur une hauteur de 2,58 mètres, dissimulée en partie sous le proscenium, capacité jusqu'à 60 musiciens.

Agrandie en 1944.

Scène: 10,10 mètres d'ouverture pour 16,30 mètres de large x 14,50 mètres de profondeur

Manteau d'arlequin orné de figures volantes de Laurent-Honoré Marqueste (1848-1920)

Plafond: *Glorification de la musique* par Jean-

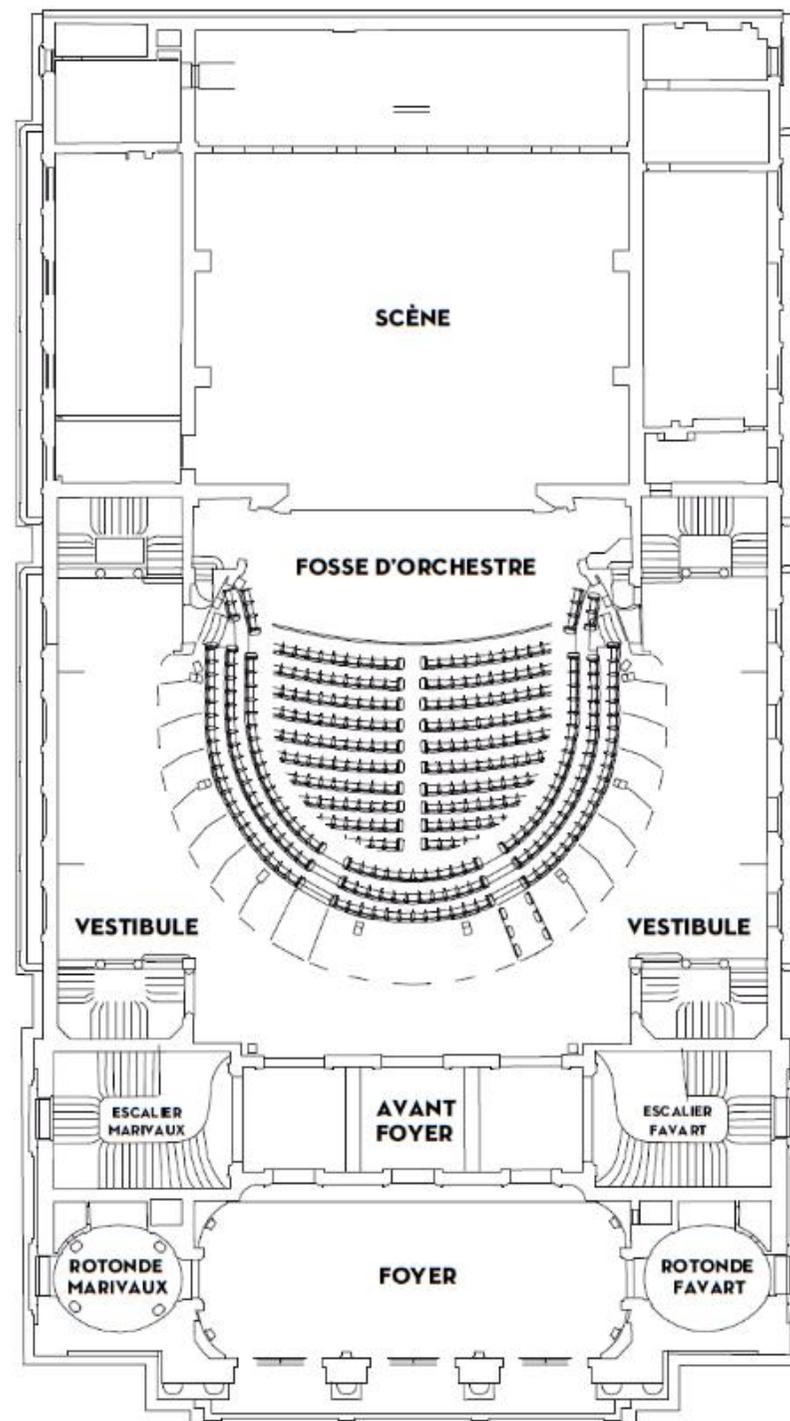
Joseph Benjamin-Constant (1845-1902). Dans la mosaïque d'émail, des masques alternent avec dix génies signés Lombard supportant des cartouches où figurent des noms de compositeurs: Adolphe Adam, Hector Berlioz, Fromental Halévy, Henri Berton, Luigi Cherubini, Wolfgang Amadeus Mozart, Pierre-Alexandre Monsigny et Giovanni Battista Pergolese. Posé en 2007 pour rétablir l'acoustique déstabilisée par des travaux précédents, le lustre a été dessiné par Alain-Charles Perrot, architecte en chef des Monuments historiques de la Ville de Paris, sur une proposition acoustique de Federico Cruz-Barney.



→ L'Opéra Comique est ouvert aux visites pour les groupes scolaires. Ces visites sont gratuites et sur rendez vous.

→ Chaque saison, l'Opéra Comique organise deux à trois colloques d'accès libre consacrés à l'art lyrique français.

→ Chaque année, à l'occasion des *Journées du Patrimoine* et de la journée *Tous à l'Opéra*, l'Opéra Comique ouvre largement ses portes et organise visites et ateliers.



Si ça n'est pas déjà le cas
vous pouvez nous suivre sur les réseaux sociaux



ou consulter notre site internet



ou même vous abonner à notre newsletter



Nous vous recommandons d'arriver 45 minutes avant le début de la représentation afin de profiter des avant spectacles.

Bon spectacle !

