

CHATELET!



LA VIE PARISIENNE

SAISON 25/26


CHATELET
THÉÂTRE MUSICAL DE PARIS


VILLE DE
PARIS

**CRÉATION
CHATELET!**
AVEC LA TROUPE DE LA
COMÉDIE-FRANÇAISE

LA VIE PARISIENNE

**DU 12 JUIN
AU
11 JUILLET 2026**



TRANSFUCE



**COMÉDIE
FRANÇAISE**
HORS LES MURS



**ORCHESTRE
DE CHAMBRE
DE PARIS**

La Vie parisienne

Opéra bouffe en quatre actes, de Jacques Offenbach

Livret d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy

Créé le 31 octobre 1866 au théâtre du Palais-Royal (version en cinq actes)

Créé le 25 septembre 1873 au théâtre des Variétés (version en quatre actes)

Du 12 juin au 11 juillet 2026

19 représentations

Nouvelle production du Théâtre du Châtelet en coproduction avec la Comédie-Française

Coproduction d'exploitation avec l'Orchestre de chambre de Paris du 12 au 24 juin 2026

Direction musicale **Alexandra Cravero**

Mise en scène **Valérie Lesort**

Décors **Éric Ruf**

Costumes **Vanessa Sannino**

Chorégraphie **Rémi Boissy**

Lumières **Pascal Laajili**

Création des prothèses, volumes et marionnettes **Carole Allemand**

Collaboration à la création des prothèses, volumes et marionnettes **Valérie Lesort**

Conception effets son **Dominique Bataille**

Création sonore **Stéphane Oskeritzian**

Cheffe de chœur **Lucie Rueda**

Assistant musical **Félix Benati**

Pianiste répétitrice **Charlotte Gauthier**

Pianiste répétiteur **Vincent Leterme**

Répétitrice vocale **Élodie Fonnard**

Réalisation du matériel musical **Pierre-Olivier Schmitt**

Assistant à la mise en scène **Florimond Plantier**

Assistants décors **Clémence Bezat, Nina Coulais**

Assistante costumes **Karelle Durand**

Assistante à la chorégraphie et dance captain **Julie Galopin**

Coaching de mouvement animal **Cyril Casmèze, compagnie du Singe debout**

Durée totale avec entracte **environ trois heures**

Langue **français**

Surtitrage **anglais** (parlé et chanté)
et **français** (chanté)

avec le généreux soutien d'

Aline Foriel-Destezet



Avec la troupe de la Comédie-Française :

Pauline **Véronique Vella**

Métella **Elsa Lepoivre**

Le Brésilien **Serge Bagdassarian**

Le baron de Gondremark **Christian Hecq**

Prosper/Gontran **Nicolas Lormeau**

Frick **Jérémy Lopez**

Raoul de Gardefeu **Benjamin Lavernhe**

La baronne de Gondremark

Yoann Gasiorowski

Gabrielle **Marie Oppert**

Joseph/Alphonse **Sefa Yeboah**

Bobinet **Baptiste Chabauty**

Urbain/L'Employée **Mélissa Polonie**

Danseurs et danseuses

Rita Alves

Adèle Atay Petit

Jeanne Baudrier

Verdiano Cassone

Kevin Franc

Julie Galopin

Benjamin Gouy-Pailler

Joël-Élisée Konan

Justine Volo

Marta Zollet

Chœur

Ensemble La Marquise

Sopranos

Valentine Bacquet

Apolline Hachler

Julia Spinosi

Emma Steiner

Altos

Candice Albadier

Tess Blanchemain

Zoé Fouray

Lena Genton

Ténors

Marcos Almeida

Nolo Calage

Félix Orthmann

Antoine Radzikowski

Basses

Paul-Émile Burgevin

Arthur Dougha

Olivier Lagarde

Marius Valero

Orchestre

du 12 au 24 juin 2026 inclus

Orchestre de chambre de Paris

du 27 juin au 11 juillet 2026 inclus

Les Frivolités Parisiennes

Secrets d'une œuvre

Présentation du spectacle, 45 min avant le début de la représentation, au Salon Diaghilev, par Jean-Claude Yon et Aurélien Poidevin.

Les mardi 16, vendredi 19, mardi 23 juin et mardi 7 juillet à 18 h 45

Durée 30 min - Gratuit (Accès libre, réservé aux détenteurs de billets pour la représentation du jour)!



Audiodescription

L'audiodescription ainsi que la traduction en langue des signes et en chausson sont disponibles pour l'ensemble des représentations. Les représentations des samedis 20 et 27 juin (19 h 30), et du dimanche 5 juillet (15 h) sont précédées d'une visite tactile.

Culture 
Relax

La représentation du dimanche 28 juin à 15 h est une séance Relax

ORCHESTRE DE CHAMBRE DE PARIS

Violons

Deborah Nemtanu Solo super soliste

Franck Della Valle Violon solo

Olivia Hughes Violon solo

Suzanne Durand-Rivière Co-solo

Émeline Concé

Nathalie Crambes

Jeroen Dupont

Sophie Guille des Buttes

Marc Guilloteau

Sylvain Hotellier

Tania Passendji

Yuriko Shimizu

Mirana Tutuianu

Diane Cesaro

Caroline Florenville

Houcheng Kian

Altos

Jossalyn Jensen Solo

Claire Parruitte Co-solo

Sabine Bouthinon

Stephie Souppaya

Julien Gaben

Paul Wiener

Violoncelles

Benoît Grenet Solo

Robin De Talhouët Co-solo

Étienne Cardoze

Livia Stanese

Sarah Veilhan

Contrebasses

Eckhard Rudolph Solo

Jean-Édouard Carlier

Audrey Lucas

Flûtes

Marina Chamot-Leguay Solo

Liselotte Schricke

Hautbois

Ilyes Boufadden-Adloff Solo

Clarinettes

Florent Pujilla Solo

Nina Reynaud

Basson

Fany Maselli Solo

Cors

Félix Roth Solo

Gilles Bertocchi

Cornets

Victor Meignal Solo invité

Jérôme Lacquet

Trombone

Nicolas Vazquez

Timbales

Nathalie Gantiez Solo

Percussions

Ionela Christu

Tristan Pereira

FRIVOLITÉS PARISIENNES

Violons

Thibaut Maudry
Alix Catinchi
Clara Jaszczyszyn
Stéphanie Padel
Helia Fassi
Guillaume Roger
Raphaël Coqblin
Clémentine Bousquet
Antoine Paul
Florian Perret
Clémence Mériaux
Albane Genat
Lucile Kasedo
Magali Ridon
Madeleine Athané
Julie Hardelin

Altos

Hélène Barre
Alexandra Kondo
Oriane Pocard-Kieny
Valentine Garilli
Marie Bouaniche
Marine Gandon/Julien Gaben

Violoncelles

Florent Chevallier
Louison Crès
Solène Chevalier
Mélisande Ponsin
Michaël Tafforeau

Contrebasses

Sylvain Courteix
Odile Simon
Cécile Laure Kouassi

Flûtes

Gladys Avignon
Chloé Gaucher

Hautbois

Damien Fourchy

Clarinettes

Mathieu Franot
Elsa Loubaton

Basson

Benjamin El Arbi

Cors

Cédric Bonnet
Cédric Muller/Antonin Liolios

Cornets

Arthur Escriva
Victor Meignal

Trombone

Marc Abry

Timbales

Guillaume Vairet

Batterie

Emmanuel Jacquet

Percussions

Salomé Bonche

LA VIE PARISIENNE EST UNE ŒUVRE GRAVE ET LÉGÈRE

Grave, parce qu'elle dépeint le côté sombre de Paris à l'époque du Second Empire: la dépravation de la bourgeoisie, les orgies, l'argent et ses multiples dérives, la brutalité des rapports de classe, le pouvoir de domination de l'homme sur la femme.

Légère, parce qu'il y a cette extraordinaire musique de Jacques Offenbach, pétillante comme du champagne, émouvante de joie.

Parce que le livret d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy reste un terrain de jeu enjoué. On y raconte les premiers touristes, perdus dans Paris, et dont la naïveté provoque toutes sortes de quiproquos et entourloupes. Et puis, comme souvent, les personnages les plus malins et sensés s'avèrent être les domestiques, qui s'en donnent à cœur joie pour tromper leur beau monde.

Mais comment, en tant que femme, mettre en scène ce spectacle en 2026, sans le dénaturer ou faire rentrer, au forceps, une morale qui n'y a pas sa place ?

Comment dépeindre ces hommes qui n'ont pour objectif que le pouvoir et le sexe ?

Et ces femmes prêtes à se vendre entièrement et joyeusement mues par le seul appât du gain ?

Plutôt que d'édulcorer le propos, j'ai décidé de l'exagérer.

De suivre l'exemple de La Fontaine, du dessinateur Grandville: assumer le non assumable en poussant le trait, dénoncer en riant, aller vers le côté primitif de l'humain, vers son animalité.

Les comédiennes et comédiens de la Comédie-Française affublés de subtiles prothèses, réalisées par Carole Allemand, déploient toutes leurs palettes de jeu, engageant leurs corps et articulant chant et paroles au service de chacun de ces personnages hauts en couleur et atteints de symptômes animaliers !

L'esthétique de la Belle Époque y est respectée et sublimée par les grandioses costumes de Vanessa Sannino et les décors chics et ingénieux d'Éric Ruf.

Valérie Lesort

ARGUMENT

ACTE I La gare du chemin de fer de l'Ouest (Rive droite)

Dans la salle d'attente, deux rivaux parisiens, Bobinet et Gardefeu, vont à la rencontre de leur maîtresse Métella, escortée d'un jeune homme, Gontran. Fâchés d'avoir été trompés, mais réconciliés par leur infortune partagée, ils décident d'abandonner les filles de petite vertu au profit des femmes du monde.

Raoul de Gardefeu rencontre alors son ancien domestique, Joseph, devenu cicérone, qui attend-là un couple de nobles Suédois pour les guider dans Paris: la baronne et le baron de Gondremarck. Gardefeu leur emboîte le pas, bien décidé à leur faire découvrir la vie parisienne, tandis qu'arrive un Brésilien: tous se jettent à l'assaut des plaisirs promis par la Ville Lumière.

ACTE II Un salon, chez Raoul de Gardefeu, près du « nouvel Opéra »

Dans le salon de Gardefeu, un bottier, Frick, a rencontré Gabrielle, une gantière dont il est épris. Il est en train de la demander en mariage lorsque le couple de Suédois arrive accompagné de Gardefeu, qui vient tout juste de les duper en leur faisant croire qu'ils étaient descendus dans une annexe du Grand-Hôtel.

Ravi, le baron veut connaître à la fois la grande vie et les petites femmes, à commencer par Métella. Cela sert fort bien les intérêts de Gardefeu, qui a des vues sur la baronne, mais il faut tout d'abord dresser une table d'hôte à la demande du baron.

Un simulacre est imaginé: Frick sera déguisé en majordome, et Gabrielle sera grimée sous les traits de la veuve d'un colonel. Enfin, pour ce dîner organisé à la hâte, les amis de la gantière et du bottier joueront le rôle des convives... Quant à Bobinet, il décide d'organiser une grande soirée chez sa tante – absente – dès le lendemain.

ACTE III Le salon d'un hôtel particulier, dans le quartier du faubourg Saint-Germain

Bobinet a demandé à Prosper, Urbain, Pauline et Clara, ses domestiques, d'organiser une fausse réception pour le baron. Déguisés en invités, ils réussissent, avec un prodige d'ingéniosité, à assurer aussi le service du dîner: Bobinet, l'hôte, s'est transformé en un amiral suisse, Pauline, la soubrette, s'est déguisée en amirale et le reste des convives est à l'avenant. Leur mission est de duper le Suédois, de manière à l'occuper le plus longtemps possible, afin de laisser les coudées franches à Gardefeu, affairé avec la baronne. La soirée s'achève en bacchanale.

ACTE IV Dans le dernier endroit à la mode, du côté du boulevard des Italiens

Ayant appris qu'il avait été victime d'une bien mauvaise plaisanterie, le baron s'en est allé souper avec Métella, du côté du boulevard des Italiens. Masquée, la baronne se joint à la table pour piéger le baron, quand arrive le Brésilien, accompagné de Gabrielle!

Au gré du baron, la plaisanterie n'a que trop duré et c'est la raison pour laquelle il provoque en duel Raoul de Gardefeu. Admettant qu'il s'est tout de même bien amusé, pardonné et apaisé par sa propre femme, il se ravise et la fête peut enfin commencer...

ENTRETIEN AVEC... VALÉRIE LESORT

METTEUSE EN SCÈNE

Dans la perspective de votre mise en scène de *La Vie parisienne*, quel regard avez-vous porté sur le livret d'Henri Meilhac et de Ludovic Halévy, un peu plus d'un siècle et demi après sa parution ?

Valérie Lesort: Henri Meilhac et Ludovic Halévy ont certainement beaucoup ri en fabriquant ce livret. Ils ont souhaité raconter l'orgie, jusqu'au dégoût. Et leur texte décrit les travers d'une époque, avec le besoin irréprensible de s'amuser, de s'en « fourrer jusque-là », ou encore de se mettre en quête de femmes riches afin de toujours mieux les dépouiller... C'est une critique un peu caustique de la société parisienne du Second Empire et j'ai désiré conserver la même ligne que celle adoptée par les auteurs.

Ma mise en scène ne fait que tirer ce fil. Sinon que, depuis, le contexte a changé. Or il faut que le texte d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy reste à la fois drôle et digeste. J'ai donc veillé, autant que faire se peut, à retrouver l'effet produit par le livret de 1866. J'ai respecté le texte. Ce qui n'interdit pas un léger déplacement du regard ; et c'est même là qu'est tout l'intérêt de la mise en scène des œuvres du répertoire.

Si mon approche est un peu différente de celle des deux auteurs de *La Vie parisienne*, nous tournons toujours, aujourd'hui encore, autour des mêmes questions : d'une part, celle du rapport au pouvoir ; et, d'autre part, celle du rapport à l'argent. D'autant qu'il y a tout de même une petite morale, dans cette histoire ! Alors, pour dénoncer tout en restant léger, j'ai choisi de jouer avec le côté animalier de chacun des personnages...

Et comment avez-vous procédé pour jouer sur ce couple humanité/animalité; car, au fond, cette farce sociale est aussi pleine d'humanité, non ?

Valérie Lesort: *La Vie parisienne* est en effet pleine d'humanité, dans la mesure où les hommes, qui se pensent toujours supérieurs aux animaux, sont dupés par les plus faibles. Cela nous renvoie à nos propres fragilités, lorsque nous sommes confrontés à l'ivresse du pouvoir ou de l'argent. Et ce qui est amusant, dans cette affaire, c'est que les plus malins sont, au fond, les plus exploités, car ce sont les domestiques... L'un des enjeux de mon travail de mise en scène consiste donc à jouer avec les défauts des hommes, quitte à les pousser à l'extrême, mais sans ne jamais « charger ». Tout est une question de dosages, de volumes, et d'intuition.

Au départ, je suis plasticienne. Et comme metteuse en scène, j'ai fait le pari que l'évocation des caractères animaliers des différents personnages servirait cette histoire autant qu'elle m'en distancerait. Telle était mon intuition. Au fur et à mesure des lectures, cette intuition s'est corroborée. Sinon que jouer sur l'animalité n'a d'intérêt qu'à travers son évocation, et non pas son imitation. Raison pour laquelle je défends une approche sensible du texte, approche dans laquelle je suis sans cesse à la recherche de l'équilibre entre le corps des comédiens et celui des personnages qu'ils incarnent.

D'ailleurs, c'est à cet endroit que je revêts ma casquette de plasticienne. Et j'ai tenu à m'impliquer dans la confection des prothèses, car cet exercice exige une réflexion sur les formes et la juste mesure. À partir de moulages des visages de chacun des comédiens, nous avons, avec Carole Allemand, modelé de subtiles prothèses de manière à suggérer l'animalité, en veillant à toujours préserver l'humanité: c'est ainsi qu'un nez, très légèrement sculpté, devient presque un bec, qu'un ventre s'approche petit à petit d'une panse, que des cuisses se muent en pattes, etc.

Votre parti pris, « évoquer sans charger » afin de respecter le texte et l'esprit de l'œuvre, est une véritable gageure! Mais les seuls volumes d'une prothèse suffisent-ils, par exemple, à ce qu'un respectable bourgeois se transforme en un vénérable coq ?

Valérie Lesort: Cette aventure est collective! Et c'est la somme des énergies de chacun qui permet de transformer l'essai; tout comme l'intuition devient raison à force de répétitions et de discussions. Les comédiens ont donc été préparés à endosser ces prothèses à l'occasion d'un stage animalier, animé par un comédien, acrobate et... zoomorphe: Cyril Casmèze. Fasciné par la porosité entre animaux et humain, il a entraîné toute la troupe à l'hybridité des postures et des gestes. Et c'est ainsi qu'ont débuté les répétitions! En quête de notre propre instinct animal, nous avons travaillé sur le corps, trop souvent négligé dans le jeu de l'acteur. L'idée était d'outiller chacun des comédiens grâce à un répertoire de comportements animaliers, compatibles avec leur personne et leur texte, pour « jouer avec », au sens premier du terme. Selon moi, c'était la condition nécessaire pour contextualiser, aujourd'hui, un livret daté, dans ses représentations des rapports entre les femmes et les hommes.

Vous insistiez sur la dimension collective de cette aventure : par-delà la question de l'animalité, où s'établit-elle ?

Valérie Lesort : Depuis l'idée première, c'est-à-dire le parti pris visuel, tout s'est construit ensemble. Nous n'avons fait que tirer le fil, chacun selon nos spécialités. Par exemple, dans *La Vie parisienne*, les lieux de l'action sont inscrits dans le livret. Avec le scénographe, Éric Ruf, nous étions convenus de les respecter. S'est alors posée la question du décor: comment le rendre vivant? D'autant plus qu'il y a quatre lieux bien distincts, ce qui représente un certain coût. Dans ces cas-là, il faut être à la fois agile et malin et... il y en a toujours plus dans deux têtes que dans une: l'idée de la tournette s'est d'abord imposée, puis est venue celle d'un ballet des monuments parisiens, grâce au réemploi d'éléments d'une ancienne production de l'œuvre, que l'on doit à Daniel Mesguich.

Quant aux costumes, il a fallu trouver des astuces car, dorénavant, il n'est plus question de confectionner un costume par acte et par personnage, une fois encore pour des raisons de coût. De longues réunions avec Vanessa Sannino ont permis d'apporter des solutions qui doivent rester secrètes, car c'est aussi là qu'est la magie du théâtre... À cette occasion, nous avons recherché l'harmonie entre les couleurs des costumes et celles du décor. Et, petit à petit, le récit se construit.

Enfin, avec la musique de Jacques Offenbach, tout le monde danse! Et s'il ne faut rien laisser au hasard dans le jeu, la règle vaut aussi pour le mouvement. Or, des musiciens aux comédiens, en passant par les danseurs et les techniciens, il faut orchestrer tous les déplacements et faire un tout. Ici, le chorégraphe et circassien Rémi Boissy m'a aidée à inventer un monde dans lequel chacun croit et fait croire à la réalité de la vie parisienne du Second Empire. Ce n'est qu'ensemble que l'on peut aller au bout des choses et plus on collabore, plus on explore, plus on est informés de ce que font les uns et les autres. Cet état d'esprit, cette fidélité aussi, d'une équipe qui me connaît depuis longtemps, permet d'être plus facilement à l'écoute des comédiens qui, à leur tour, façonnent encore un peu plus le spectacle.

Propos recueillis par **Aurélien Poidevin**

ENTRETIEN AVEC... ALEXANDRA CRAVERO

DIRECTRICE MUSICALE

Quel regard portez-vous sur cette partition de Jacques Offenbach, qui compte peut-être parmi les œuvres les plus connues du répertoire de l'opérette ?

Alexandra Cravero : De prime abord, l'écriture de Jacques Offenbach est accessible, parce que, à l'oreille, elle paraît simple. Cependant, il faut se méfier de ce qui semble facile, car c'est très délicat. Et c'est là que le chef d'orchestre doit chercher la pépite : dans cette partition, tout repose sur la richesse de l'orchestration, et c'est bien cela qu'il faut valoriser et partager.

J'ai donc entamé un travail de réflexion sur l'histoire de cette œuvre qui, en effet, est bien l'une des opérettes les plus connues et les plus jouées au monde. Ce qui signifie qu'on l'a déjà toutes et tous un peu dans l'oreille, et qu'elle fait partie de l'inconscient : le numéro de galop (French cancan), qui représente à la fois la danse et la musique française, par exemple, est très connu. Étudier l'orchestration devient ainsi le moyen de faire découvrir, autant que redécouvrir cette œuvre que l'on croit déjà connaître. Du reste, la participation des comédiens de la troupe de la Comédie-Française à cette toute nouvelle production mise en scène par Valérie Lesort m'a renvoyée à la création même de *La Vie parisienne* : Jacques Offenbach écrivait alors pour les comédiens du Palais-Royal, dont il connaissait parfaitement les voix et les tessitures.

Un peu plus d'un siècle et demi après la création, on fait exactement l'inverse, au Théâtre du Châtelet ! Désormais, on a une partition, certes, mais nous devons trouver des artistes-interprètes capables de s'adapter à cette partition... C'est ici l'un des enjeux de la direction musicale, dont le périmètre n'est pas restreint aux seules répétitions et représentations : toute commence dès la lecture, et les premières auditions.

N'est-ce pas un peu réaliser la quadrature du cercle, que de composer aujourd'hui une distribution à partir d'une partition écrite hier, alors que tout était différent, des modes de jeu à la pose de voix, en passant par les pratiques de spectateurs ?

Alexandra Cravero : La solution consiste à revenir à la logique originale, qui est celle de la transposition. C'est-à-dire l'adaptation de la partition à la tessiture et à la voix des comédiens. Cela s'est toujours fait, à commencer par *La Vie parisienne* ! Et cela permet d'être au plus près, et pourquoi pas d'atteindre le point d'équilibre entre le « chanté » et le « parlé ». L'objectif est que ce soit tout aussi naturel, quand les comédiens jouent et quand ils chantent. L'ensemble de la partition a donc été réorchestré par Pierre-Olivier Schmitt, qui a adapté les tonalités, sans toutefois dénaturer le travail effectué par Jacques Offenbach sur l'harmonie et le contrepoint, par exemple.

Nous avons aussi fait des coupures, comme l'auraient fait les directeurs de théâtre, les régisseurs et les chanteurs au dix-neuvième siècle. Ce sont des adaptations, cohérentes avec le livret, qui permettent à celui-ci de rester en phase avec les temps présents. Et loin d'altérer l'œuvre, toutes ces interventions permettent au livret et à la partition d'être au miroir de deux modernités : celle d'hier, et celle d'aujourd'hui.

Si votre parti pris ne s'inscrit pas dans une approche « historiquement informée », il apparaît que vous ne cessez de contextualiser et de recontextualiser l'œuvre : pourquoi ?

Alexandra Cravero : N'oublions pas qu'à l'époque, c'est-à-dire au tournant des années 1870, on chantait très différemment, voire même tout à fait autrement. Les « r » étaient roulés, les attaques de notes débutaient par un port de voix – aujourd'hui on apprend à ne pas le faire – et le placement de la voix se fait selon une technique de chant tout à fait révolue. En somme, les voix d'aujourd'hui n'étant plus celles d'hier – incidemment cela vaut pour notre oreille – je m'inscrirais plutôt dans une optique de re-création. C'est-à-dire dans une démarche fidèle au compositeur, autant qu'aux interprètes.

Dès lors, mon propos consiste à aller vers les comédiens, à prendre appui sur leur personnalité, autant que sur leur capacité de jeu pour fabriquer la matière musicale du spectacle. La troupe de la Comédie-Française n'est pas une troupe de chanteurs lyriques. Ce sont des acteurs qui chantent. Et si l'on a osé la transposition, c'est parce que les airs de *La Vie parisienne* étaient justement créés pour des comédiens !

J'en reviens donc à ces « pépites », dont je parlais précédemment : dans cette partition, je dois m'efforcer de faire oublier au public que le texte est chanté ou parlé, et chercher le naturel dans toute la mélodie, y compris lorsque celle-ci est techniquement difficile. C'était l'essence même du travail de composition de Jacques Offenbach, si attentif à la prosodie, et donc au livret d'Henri Meilhac et de Ludovic Halévy.

En somme, la réadaptation se fait aux marges, avec de légères transpositions, dont vous déterminez la direction. Et si votre rôle a consisté à rechercher pour contextualiser, n'avez-vous pas aussi dû doser pour harmoniser ?

Alexandra Cravero: Ma grande chance, avec cette nouvelle production, repose sur la distribution. La voix des comédiens permet de remettre la prosodie au cœur de l'œuvre, d'en faire entendre le texte autant que la musique. Le revers de la médaille, c'est que pour que tout brille, il faut que le texte chanté sonne tout aussi bien que le texte parlé. Un chef d'orchestre, avant-même de doser, doit s'adapter : si les comédiens ne sont pas dans la capacité d'incarner le texte chanté, c'est à moi de me déplacer. Dès lors, nous sommes partis du texte parlé, puis nous avons mis la ligne mélodique sur ce texte. La mélodie ne doit pas être un frein.

Mon point de départ est le talent d'orateur des comédiens. Les notes le servent, et ils s'en servent, mais jamais les notes ne doivent tirer les comédiens vers le bas. Tous ces ajustements, des lectures aux répétitions, en passant par les leçons, ont vocation à former un tout cohérent.

C'est un travail considérable. Un professeur de chant a d'abord placé la voix des comédiens. Un chef de chant a ensuite placé les notes. Alors, seulement, vient le moment de l'interprétation. J'accompagne les interprètes pour fabriquer un accompagnement sur-mesure et... je m'efforce de les embarquer dans des tempi enlevés, de manière à éviter toute tentation de performativité vocale ! En fait, mon rôle est de ne jamais oublier qu'on vient du parler. Sublimer les comédiens, c'est donc leur rendre la langue parlée, s'émanciper de la partition, et chercher le naturel, qui reviendra au galop, qui sait ?

Propos recueillis par **Aurélien Poidevin**

LA VIE PARISIENNE: LA « MODERNE BABYLONE »

VUE PAR OFFENBACH

La carrière d'Offenbach est étroitement liée aux Expositions universelles. Doué d'un remarquable sens de la publicité, le musicien a compris tout ce que pouvaient lui apporter ces grands rassemblements dédiés autant au divertissement qu'au savoir. Lors de la première Exposition universelle parisienne en 1855, il crée le Théâtre des Bouffes-Parisiens qu'il installe sur les Champs-Élysées, juste en face de l'entrée de l'Exposition. Onze ans plus tard, l'Exposition universelle de 1867 correspond à l'acmé de sa carrière. On le joue dans pas moins de cinq théâtres parisiens pendant l'année 1867. Pour les visiteurs de l'Exposition venus découvrir le Paris d'Haussmann, cette « moderne Babylone » vantée par Raoul de Gardefeu, il a conçu deux nouvelles pièces – deux chefs-d'œuvre. À l'attention des souverains en voyage officiel, il fait jouer à partir d'avril 1867 aux Variétés *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, impitoyable satire de l'armée et du despotisme qu'atténue la sensualité d'Hortense Schneider. Dès l'automne 1866, il a donné au Théâtre du Palais-Royal *La Vie parisienne*, qui met en scène deux voyageurs suédois plongés dans le Paris contemporain. Non sans audace, Offenbach, Meilhac et Halévy ont choisi de se moquer des touristes qui vont constituer une large part de leur public!

Grâce à *La Grande-Duchesse de Gérolstein* et à *La Vie parisienne* (jouée sans discontinuer du 31 octobre 1866 au 24 juillet 1867), la musique d'Offenbach constitue en quelque sorte – avec *Le Beau Danube bleu* de Johann Strauss, le maître de la valse ayant fait le déplacement – la « bande-son » de l'Exposition universelle. Un journaliste constate: « L'univers appartient aux opérettes [sic] d'Offenbach et cette fois il a pris le parti de venir au devant d'elles. Entre nous, l'Exposition n'est qu'un prétexte; les étrangers s'y montreront quelquefois pour sauver les apparences, mais le but sérieux de leur visite est de venir admirer d'abord l'édition princeps de ces grandes bouffonneries parisiennes. » Les spectateurs qui se pressent au Palais-Royal retrouvent sur scène le soir la ville qu'ils ont parcourue dans la journée. Offenbach, Meilhac et Halévy les conduisent – et nous après eux – dans trois lieux « incontournables » du Paris du Second Empire: la gare, l'hôtel et le café. Suivons-les.

LA GARE

Le premier acte de *La Vie parisienne* est situé dans « la salle d'attente de la gare du chemin de fer de l'Ouest (rive droite) ». Il s'agit de la gare Saint-Lazare, première gare parisienne ouverte en 1837. Si ce n'est qu'en 1885-1889 qu'elle prend son aspect actuel, elle est déjà en 1867 une gare très fréquentée qui dessert la banlieue (notamment Versailles et Saint-Germain) et la Normandie. Pendant l'Exposition universelle de 1867, une voie provisoire est aménagée pour la relier au Champ-de-Mars où se tient l'Exposition. Une trentaine de liaisons aller-retour sont assurées chaque jour. Notons que, dans la version de 1873, la gare du chemin de fer de l'Ouest est désormais celle de la rive gauche, c'est-à-dire la gare Montparnasse. Offenbach, Meilhac et Halévy ne sont pas les seuls à prendre une gare comme décor de théâtre ; *Les Chemins de fer* de Labiche, Delacour et Choler, une comédie-vaudeville créée en novembre 1867 au Palais-Royal, se déroule, entre autres lieux, sur un quai d'embarquement, dans un buffet de gare et dans le bureau d'un chef de gare. Mais Offenbach confère à « sa » gare une force symbolique exceptionnelle. L'agitation y est poussée à son comble et chacun se laisse aller à dévoiler ses désirs secrets : dépenser « tout ce que là-bas [il a] volé » pour le Brésilien (un vrai mafieux!), fréquenter des « petites femmes » pour le baron et approcher les célébrités (tant du café-concert que du Théâtre-Italien) pour la baronne.

L'HÔTEL

Situé chez Gardefeu, le deuxième acte de l'ouvrage est censé se dérouler dans une annexe du Grand-Hôtel, le plus moderne des hôtels parisiens, ouvert en 1862 sur le boulevard des Capucines – artère où Offenbach viendra habiter en 1876. L'établissement illustre le goût du confort et du luxe (certes, pas toujours raffiné) qui caractérise l'époque. Il est situé à proximité du « nouvel Opéra » dont Charles Garnier dirige le chantier depuis 1861 et dont la façade est dévoilée pour la fête de l'Empereur, le 15 août 1867, non sans susciter des avis divergents. Au reste, si l'Opéra comporte un attique, c'est pour que sa façade soit plus haute que celle du Grand-Hôtel : un bâtiment public aussi prestigieux ne doit pas être dominé par une construction privée ! Pour un voyageur distingué comme le baron, un séjour à Paris se doit de comporter une soirée dans le grand monde. C'est ainsi que le troisième acte a pour cadre l'hôtel particulier de Quimper-Karadec, au faubourg Saint-Germain, le quartier aristocratique par excellence. Le baron y fait la connaissance de ce qu'il croit être un diplomate et un général. La France de Napoléon III est une grande puissance (elle l'a prouvé en Crimée et en Italie) et l'élite politique et sociale se retrouve dans les salons pour pratiquer cet art de la conversation tant admiré à l'étranger. Un visiteur de haut rang se doit d'y faire son éducation mondaine.

LE CAFÉ

Le dernier acte de *La Vie parisienne* – selon la version en quatre actes de 1873 – réunit tous les personnages dans ce qui est sans doute le lieu le plus emblématique du Paris de la fête impériale : un salon dans un restaurant (et plus spécialement, même si le livret ne le précise pas, un salon du célèbre Café Anglais,

au 13, boulevard des Italiens). Avec sa cave exceptionnelle et son prestigieux chef Adolphe Dugléré, le Café Anglais est le rendez-vous de toutes les sommités qui profitent de ses cabinets et de ses salons pour faire la fête, en toute discrétion, avec des courtisanes et des actrices. C'est ici que « les heureux du jour » (ainsi que les nomme le balayeur qui les croise au petit matin) se livrent au plaisir, avec plus ou moins d'entrain. Toutefois, comme le dévoile le rondeau de Métella, cette fête perpétuelle sert surtout à masquer le vide et l'ennui, les « joyeux viveurs » s'en retournant « la mine blafarde, ivres de champagne et de faux amours ». Les cabinets particuliers ne peuvent procurer qu'un bonheur factice. C'est au Café Anglais que le baron comprend qu'il a été mystifié et qu'il obtient le pardon de son épouse. La découverte de la capitale semble donc s'achever sur une note désenchantée, avant que le finale ne balaye ces états d'âme en célébrant la vie parisienne assimilée à « du plaisir à perdre l'haleine » – comme si seuls les cris et les chansons (sans oublier le champagne) pouvaient faire oublier l'absurdité de la condition humaine.

La Ville Lumière que donnent à voir Offenbach, Meilhac et Halévy est donc bien « la cité souveraine / le séjour du plaisir » vanté au premier acte. Mais le trio n'hésite pas à montrer l'envers du décor. Les « petites gens », qu'ils soient bottier, gantière, domestiques ou garçons de café, sont finalement les seuls Parisiens que rencontrent les visiteurs. L'inversion des rôles à l'œuvre à l'acte III fait ressortir, par contraste, la rigidité des hiérarchies sociales et la dureté de la grande ville. Paris n'est un « endroit charmant » que « pour les gens qui sont à leur aise » (I, 11). Arrivé dans la capitale à l'âge de quatorze ans et sans un sou en poche, Offenbach en sait quelque chose. *La Vie parisienne* lui permet tout à la fois de déclarer sa flamme à sa ville d'adoption et d'en brosse un portrait sans concession. Son Paris, à la fois mythique et réel, est bien celui de 1867. Ne peut-on ajouter qu'il est aussi celui de 2026 ? Aux spectateurs du Châtelet d'en faire l'expérience !

Jean-Claude Yon

Jean-Claude Yon est historien et directeur d'études à l'École pratique des hautes études (EPHE-PSL) où il est titulaire de la chaire d'histoire des spectacles à l'époque contemporaine.

Pour aller plus loin :


Jean-Claude YON, *Jacques Offenbach*, Paris, Gallimard, « NRF biographies », 2000.

Jean-Claude YON, Arnold JACOBSHAGEN et Ralf-Olivier SCHWARZ (dir.), *Offenbach, musicien européen* [actes du colloque « Jacques Offenbach, der Europäer/Jacques Offenbach, musicien européen », Cologne, 19 et 20 juin 2019 ; Paris, 21 et 22 juin 2019], Arles, Actes Sud/Venise, Palazzetto Bru Zane, 2022.

Direction de publication: Secrétariat général du Théâtre du Châtelet

© Photos: Thomas Amouroux

Direction artistique: Base Design. Réalisation: .com un poisson dans l'eau

Licences n° 1-015188/2-015191/3-015192 –  Ne pas jeter sur la voie publique

