



HAL
open science

Pixerécourt, directeur de l'Opéra-Comique (1824-1827)

Roxane Martin

► **To cite this version:**

Roxane Martin. Pixerécourt, directeur de l'Opéra-Comique (1824-1827). Grandeur et vicissitudes de la direction d'Opéra, Nov 2019, Paris, France. hal-02482809

HAL Id: hal-02482809

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02482809>

Submitted on 18 Feb 2020

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

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

Pixérécourt, directeur de l'Opéra-Comique (1824-1827)

Dans un article consacré aux directeurs de l'Opéra-Comique, Nicole Wild écrivait :

Nous avons longtemps été intrigués par [la] nomination [de Pixérécourt] à la tête de l'Opéra-Comique. Pourquoi avoir choisi pour un théâtre « principal » un homme qui régnait sur tous les théâtres « secondaires », et qui, par sa popularité, pouvait porter ombrage à l'Opéra-Comique ? En réalité, il jouissait de protections. [...] Ce fut l'aide de camp du roi, le maréchal Lauriston, qui lui fit accorder la direction de l'Opéra-Comique¹.

Par ces quelques lignes, la musicologue résume les deux éléments qui n'auront eu de cesse de tourmenter Pixérécourt tout au long de son mandat à la direction de l'Opéra-Comique, jusqu'à précipiter sa démission forcée. Le premier élément réside dans la filiation esthétique du dramaturge. La vie théâtrale, sous la Restauration, restait réglementée par le système des privilèges dramatiques, restauré par Napoléon par les décret de 1806-1807. La ligne de partage entre les « grands théâtres », subventionnés par l'État, et les théâtres secondaires était suffisamment rigide pour préserver les premiers de toute contamination générique. L'on comprend, dans cette perspective, la difficulté d'accepter à la tête d'un théâtre royal celui qui, depuis près d'un quart de siècle, régnait en maître absolu sur le boulevard du Crime et était reconnu comme le père fondateur du mélodrame moderne. Le deuxième élément est d'ordre politique. Nicole Wild le précise à juste titre : René-Charles Guilbert de Pixérécourt (**clic**), pour mentionner son nom complet, bénéficiait d'appuis politiques sous la Restauration. S'il avait, pour des raisons que l'on peut aisément comprendre, supprimé la particule de son nom sous la Révolution et l'Empire en signant ses pièces « Guilbert-Pixérécourt », il l'afficha à nouveau fièrement dès le retour des Bourbons sur le trône et après avoir écrit un mélodrame qui, censuré en 1813 puis finalement joué en 1814 sous le titre *Charles le téméraire*, faisait le procès de Napoléon. Ce mélodrame fut d'ailleurs massivement programmé dans les théâtres de province après les Cent-Jours comme signe de ralliement à la Restauration. Les affinités de Pixérécourt avec les royalistes ne faisaient donc aucun doute pour les contemporains. Elles lui furent inlassablement reprochées, comme par exemple par Harel, futur directeur de l'Odéon et du théâtre de la Porte-Saint-Martin sous la monarchie de Juillet, mais qui, en 1824, était engagé dans la presse libérale et farouchement opposé aux Bourbons. Aussi écrit-il, à propos de Pixérécourt :

¹ Nicole Wild, « Esquisse de typologie des directeurs de l'Opéra-Comique au XIX^e siècle », dans Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon (dir.), *Directeurs de théâtre, XIX^e-XX^e siècles, histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, p. 65.

[...] parce qu'il avait fait beaucoup de mélodrames bien noirs, on a appelé M. Guilbert à veiller sur les destinées de l'Opéra-Comique. Le choix est au moins singulier, il en faut convenir ; à tout prendre cependant, l'auteur de *l'Homme à trois visages* et de *la Femme à deux maris* convient aussi bien qu'un officier d'état major à la direction d'un théâtre royal².

L'on reconnaît ici les mêmes arguments : l'incohérence de nommer un auteur de mélodrame à la tête de l'Opéra-Comique s'explique uniquement parce que celui-ci se fait l'émissaire du pouvoir royal et de sa volonté d'ingérence de l'Opéra-Comique. Des attaques similaires furent portées contre Pixérécourt pendant les trois années de sa direction, au point, sans doute, d'en occulter les bienfaits et de contrarier les investigations sur les motivations artistiques de cette nomination. Car le choix de Pixérécourt ne fut, en définitive, pas si incongru qu'on serait tenté de le croire de prime abord. C'est donc cet éclairage que je me propose ici d'apporter, en montrant en quoi les vicissitudes de Pixérécourt à l'Opéra-Comique peuvent nourrir la réflexion sur les mutations conjointes des écritures théâtrales et musicales à un moment où (les années 1824-27) le romantisme s'apprête à conquérir tous les « grands théâtres » de Paris.

Il semble utile, dans un premier temps, de faire un point rapide sur la situation administrative de l'Opéra-Comique au moment de la nomination de Pixérécourt. Depuis 1801, date de la réunion des troupes Feydeau et Favart, le Théâtre National de l'Opéra-Comique se fait un lieu de conciliation pour l'exploitation d'un genre éclaté en troupes rivales sous la décennie révolutionnaire. La gestion administrative est assurée par un Comité d'artistes, réunis en Société, placé sous la surveillance d'un Préfet du Palais sous l'Empire, puis d'un gentilhomme de la Chambre du Roi – le duc d'Aumont – sous la Restauration. Les difficultés financières menacent la survie du théâtre, au point d'initier des remaniements successifs dans son mode d'administration. Une ordonnance du roi, en avril 1822, nomme ainsi un nouveau comité d'administration, formé de six artistes sociétaires, qui se voit vite destitué pour cause de crises internes. La prise de pouvoir de Paul, au sein de ce comité, à qui l'on reproche de ruiner le théâtre en frais de décorations et d'orienter le répertoire vers le genre du mélodrame, incite le duc d'Aumont à dissoudre ce comité et à mettre Paul en retraite forcée. Une autre mode d'administration est alors mis en place, en 1823, avec la formation d'une Commission royale formée par le baron de la Ferté, le commissaire d'Issy et trois sociétaires qui, renonçant à administrer le théâtre, ne s'occupent plus que de la gestion des parts et des revenus. La santé financière de l'institution ne s'améliore cependant pas, et le duc d'Aumont décide de placer la gestion de l'Opéra-Comique sous l'autorité d'un directeur : Guilbert de Pixérécourt

² François-Antoine Harel, *Dictionnaire théâtral*, Paris, Barba, 1825, p. 244.

qui, nommé le 1^{er} avril 1824, devient donc le premier directeur de l'Opéra-Comique du XIX^e siècle.

La tâche s'annonçait épineuse, comme le rappelle le rédacteur de *L'Almanach des spectacles* en 1825 (je cite) :

Les coteries, les intrigues, les cabales de la médiocrité, les intérêts personnels [...] ; voilà les écueils contre lesquels sa sagesse et son expérience pourraient échouer. Fort heureusement, M. Guilbert de Pixierécourt connaît depuis longtemps l'intérieur des coulisses ; on ne saurait aisément dissimuler avec lui³.

Réputé pour diriger ses comédiens avec une main de fer, Pixierécourt s'engagea dans la direction de l'Opéra-Comique avec le même autoritarisme qu'il avait mis en œuvre dans les théâtres du mélodrame : mise à l'amende, gel des appointements, exclusions provisoires... toutes ces initiatives eurent vite fait d'effaroucher les artistes de l'Opéra-Comique, habitués à s'administrer avec une relative liberté. La fronde des comédiens ne tarda pas à se faire entendre par voie de presse. Le 17 avril 1826, les sociétaires Huet et Darancourt firent publier dans plusieurs journaux une pétition contre l'administration tutélaire. Pixierécourt rétorqua aussitôt en faisant interdire l'entrée du théâtre aux deux sociétaires et en leur imposant un congé. Indignation des comédiens, qui eurent vite fait d'engager la direction de Pixierécourt dans un bras-de-fer dont la presse faisait écho. Dès lors, on ne compte plus les lettres de doléances, les comptes rendus de procès intentés par Pixierécourt à titre de dommages-et-intérêts contre les artistes déserteurs, qui, publiés dans les journaux, suscitent les commentaires amusés des critiques. « On prétend à Paris – écrit l'un d'entre eux – que si le sceptre dramatique est arraché à M. de Pixierécourt, ce monsieur se fera directeur de consciences : car *diriger ou mourir*, c'est sa devise⁴. » Autre exemple avec cet encart publié dans *Le Corsaire* du 22 avril 1826 :

M. de Pixierécourt a juré sur l'autel de *Montano et Stéphanie*, qu'il enfermerait à l'avenir les sociétaires turbulents dans la prison de *Richard-Cœur-de-Lion* ; que si l'on continuait à murmurer, il renverrait tout le monde, et mettrait : *Maison à vendre*, et que si la rébellion prenait un caractère trop grave, il couperait les oreilles des comédiens avec le grand sabre de *Barbe bleue*⁵.

Nouvel exemple dans *Le Figaro* du 14 avril 1826 : « Le tyran Guilbert Pixierécourt a commandé, dit-on, une cuirasse au ferblantier de l'Opéra-Comique. C'est une mesure de sûreté inutile pour les coups de pied⁶ ». Pixierécourt a beau faire publier, dans *Le Corsaire* du 21 avril 1826, une lettre du duc d'Aumont, précisant (je cite) : « C'est de MOI SEUL qu' émanent les mesures sévères, mais justes, contre lesquelles plusieurs

³ *L'Almanach des spectacles*, Paris, Janet, 1825.

⁴ *Le Corsaire*, 8 mai 1826.

⁵ *Le Corsaire*, 22 avril 1826.

⁶ *Le Figaro*, 14 avril 1826.

journaux ont trop légèrement accueilli les réclamations de ceux qui en sont l'objet⁷ », rien n'y fait. Les artistes de l'Opéra-Comique finissent par l'emporter, grâce à l'intervention des librettistes et des compositeurs qui commençaient à craindre que la querelle menace leurs propres intérêts. Pixierécourt démissionne donc, le 31 août 1827, à la demande de l'autorité politique, donnant ainsi raison à ce critique du *Corsaire* (je cite :)

Nous reconnaissons volontiers que M. de Pixierécourt a rendu des services au théâtre Feydeau, mais nous lui conseillons de ne point oublier que la faveur publique est bien moins attachée à son nom qu'à ceux des compositeurs célèbres qui ont enrichi le théâtre de leurs excellents ouvrages, et à ceux des acteurs qui chantent leur musique⁸.

La direction de Pixierécourt fut pourtant opérante et permit au théâtre de renflouer ses dettes. Comme le précise Olivier Bara (je cite) :

S'il était a priori étonnant de constater qu'après avoir évincé le sociétaire Paul à cause de ses choix « mélodramatiques », l'autorité politique appelât à la tête de l'Opéra-Comique le maître du mélodrame, ce choix s'avère en définitive heureux, et la direction de Pixierécourt est particulièrement efficace⁹.

L'inventaire du nombre des représentations le confirme. Les années 1824-27 sont marquées par une forte augmentation des recettes, obtenue notamment grâce à des œuvres nouvelles que Pixierécourt met lui-même en scène : **(clic)** *Le Maçon* d'Auber, sur un livret de Scribe et Delavigne, créé le 3 mai 1825, connaît 91 représentations ; *La Vieille* de Fétis et des mêmes librettistes, crée le 14 mars 1826, obtient 103 représentations ; *Marie*, d'Hérold et Planard, créé le 12 août 1826, est joué 111 fois, et surtout **(clic)** *La Dame blanche* de Scribe et Boieldieu, qui constitue le grand succès de Pixierécourt-metteur en scène, connaît 290 représentations entre sa création, le 10 décembre 1825, et juillet 1830¹⁰. **(clic)** Ce succès initie des commentaires élogieux dans la presse :

Depuis longtemps la Muse de M. Boieldieu sommeillait : Réveillez-vous belle endormie, a chanté M. Pixierécourt [...]. C'est donc à la voix mélodieuse de l'habile directeur de l'Opéra-Comique que le chantre du *Calife*, de *Beniowski*, de *Jean de Paris*, de ma *Tante Aurore* a ressaisi sa lyre. Et puisque M. Boieldieu n'a cédé qu'aux douces instances de M. Guilbert-Pixierécourt, il est clair que c'est à M. Pixierécourt que nous devons le nouveau chef-d'œuvre du compositeur [...]¹¹.

La Dame Blanche produit, selon *Le Globe*, la révolution musicale tant attendue à l'Opéra-Comique :

La musique vient enfin d'obtenir à Feydeau un triomphe pour elle-même : le poème, quoique vif, spirituel, amusant, s'est modestement contenté de la seconde place :

⁷ Lettre du duc d'Aumont du 20 avril 1826, publiée dans *Le Corsaire*, 21 avril 1826.

⁸ *Le Corsaire*, 9 avril 1826.

⁹ Olivier Bara, *Le Théâtre de l'Opéra-comique sous la Restauration, enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Zürich, New-York, Georg Olms Verlag, 2001, p. 29.

¹⁰ Ces chiffres sont donnés par Olivier Bara, *op. cit.*, p. 97-98.

¹¹ *Le Courrier*, 12 décembre 1825.

heureuse innovation qui nous promet dans 10 ou 12 ans d'ici un théâtre musical et un public musicien¹².

En définitive, Pixierécourt initie à l'Opéra-Comique ce que le baron Taylor réalise en parallèle à la Comédie-Française, à savoir une modernisation du répertoire par la mise en place de techniques de mise en scène éprouvées au préalable sur les théâtres du mélodrame. J'ai eu l'occasion de le dire dans d'autres travaux ; je rappelle juste ici que le baron Taylor, avant de prendre la direction du Théâtre-Français, avait dirigé un petit théâtre de mélodrames, le Panorama-Dramatique, qui avait rassemblé l'essentiel des régisseurs de la scène et décorateurs qui intégreront le personnel dramatique des théâtres officiels (la Comédie-Française, puis l'Opéra) à partir de 1825 ; Solomé, Albertin, Duponchel, Ciceri et Gué avaient concouru, par leurs expérimentations, à extraire la mise en scène de la formule dramaturgique dans laquelle elle était jusqu'alors insérée – celle du mélodrame – pour en faire un langage autonome, susceptible de s'appliquer à tous les genres et d'instituer, au cœur même du répertoire, de nouvelles traditions scéniques. C'est exactement la même démarche que Pixierécourt entreprend à la tête de l'Opéra-Comique. Elle est en particulier repérable dans la reprise de *Beniowski*, (**cl**) opéra-comique de Duval et Boieldieu créé en 1800, que Pixierécourt remet à l'affiche en 1824 avec des décors nouveaux de Gué et pour les représentations duquel il rappelle l'ancien chanteur Gavaudan, parti de l'Opéra-Comique depuis 1816. La programmation d'une œuvre créée avant la réunion des troupes Favart et Feydeau n'est d'ailleurs pas anodine pour expliquer l'attachement de Pixierécourt au répertoire d'opéra-comique. Pour éclairer cet aspect, je vais devoir faire un détour par la théorisation du mélodrame entreprise par l'auteur en amont et en aval de sa direction du théâtre. Elle me permettra de faire comprendre en quoi la nomination de Pixierécourt à la tête de l'Opéra-Comique ne fut pas si inopinée.

Le premier texte théorique de Pixierécourt date de 1818. À cette date, le mélodrame était fortement menacé par une commission chargée par le ministère de l'Intérieur d'épurer le répertoire dramatique des pièces de mauvais goût. Cherchant à légitimer le genre en prouvant son utilité morale et sociale, Pixierécourt publie de façon anonyme un opuscule intitulé *Guerre au mélodrame !*, dans lequel il cherche à éclairer les origines du genre (je cite) :

Lachaussée [*sic*], surnommé le père du drame, débuta en 1733. Ses ouvrages furent généralement goûtés et procurèrent aux comédiens des recettes abondantes. Son exemple, que des esprits chagrins appelleront contagieux, eut d'innombrables imitateurs. Pendant soixante ans, c'est-à-dire jusqu'en 1800, on vit le genre sentimental s'accréditer et réussir sur tous nos théâtres indistinctement. La Harpe, Marmontel, Diderot, Mercier, Anseaume, d'Alainval [*sic*], Goldoni, Sedaine, Beaumarchais,

¹² *Le Globe*, 13 décembre 1825.

Darnaud [sic], Fenouillot de Falbaire, Dubuisson, De Rosoy [sic], Desforges, Monvel, Dejaure, Marsollier, obtinrent presque tous des succès prodigieux¹³.

Ces quelques lignes sont éloquentes sur la manière dont Pixierécourt souhaite éclairer les origines du mélodrame. C'est bien La Chaussée qui est reconnu comme le père du drame, ou plutôt du « genre sentimental » qui aurait, selon l'auteur, imprégné une large partie des productions des six dernières décennies du XVIII^e siècle. C'est une manière intelligente de ne pas circonscrire les origines du mélodrame à l'une ou l'autre forme des théâtres académiques (comme tendaient à le faire les critiques de l'époque), mais de le présenter comme l'une des expressions du « genre sentimental » qui, précise Pixierécourt, s'est exprimé sur tous les théâtres indistinctement, c'est-à-dire dans des genres aussi variés que le drame, la comédie, la tragédie et l'opéra-comique. Aussi élabore-t-il une généalogie du mélodrame foncièrement différente de celle revendiquée par ses contemporains. La filiation du mélodrame a suscité de vifs débats dans les premières décennies du XIX^e siècle, mais a toujours été discutée sur le plan du théâtre parlé. Geoffroy le considérait comme une forme dégénérée de la tragédie, d'autres critiques (les plus nombreux) l'appréciaient comme le légataire du drame bourgeois, abâtardi par les tréteaux du Boulevard. Pixierécourt construit une autre voie, celle qui consiste à revendiquer la partie *mélo-* du mélodrame, c'est-à-dire à faire reconnaître sa dimension musicale. C'est pourquoi l'on trouve un certain nombre de librettistes dans la liste des auteurs évoqués plus haut : Louis Auseaume qui fut aussi répétiteur et sous-directeur de l'Opéra-Comique, Desforges qui fut un temps acteur à la Comédie-Italienne, Farmain de Rozoi qui fut l'auteur d'une intéressante *Dissertation sur le drame lyrique*¹⁴, et bien sûr Dejaure, Monvel et Marsollier, collaborateurs occasionnels ou réguliers de Kreutzer, Berton, Boieldieu, Méhul et Dalayrac. Cet éclaircissement permet de mieux comprendre les quelques lignes que Pixierécourt écrit à la suite du passage mentionné plus haut :

C'est au Drame lyrique ou Mélodrame (car un Mélodrame n'est autre chose qu'un Drame lyrique, dont la musique est exécutée par l'orchestre au lieu d'être chantée) que les Italiens ont dû les jours de leur prospérité. Qu'est-ce en effet que *Richard cœur de lion*, *le Déserteur*, *le Comte d'Albert*, *Raoul de Créqui*, *Aucassin et Nicolette*, *la Caverne*, *Roméo et Juliette*, *Lodoïska*, *Camille*, *Sargines*, *Montano et Stéphanie*, *Ariodant*, *la Tour de Neudstat*, *le Château de Monténéro*, *les Deux Journées*, *Beniowski*, *Zoraïme et Zulnar*, etc., sinon des Mélodrames qui ont fourni à nos meilleurs Compositeurs le moyen de produire d'excellentes partitions¹⁵ [...].

C'est donc bien à l'opéra-comique, ou plutôt à sa variante « noire » – le drame lyrique –, que Pixierécourt relie explicitement le mélodrame. Cette contiguïté entre les

¹³ Le Bonhomme du Marais [René-Charles Guilbert de Pixierécourt], *Guerre au mélodrame !*, Paris, Delaunay, Barba & Mongie, 1818, p. 14.

¹⁴ Pierre-Barnabé Farmain de Rozoi, *Dissertation sur le drame lyrique*, La Haye & Paris, Veuve Duchesne, 1775.

¹⁵ *Guerre au mélodrame !*, *op. cit.*, p. 14-15.

deux genres, que l'auteur n'a cessé de revendiquer sa vie durant, est un élément consubstantiel de la poétique qu'il a cherché à affirmer plus solidement à partir des années 1830.

En 1832, Pixierécourt fait paraître un article dans *Paris, ou le Livre des Cent-et-Un*, « Le mélodrame », qui reprend mot pour mot le texte de *Guerre au mélodrame !* à quelques différences près. Les variantes sont fonction du contexte ; il n'était plus question à cette date de réfuter les attaques d'ordre moral contre le mélodrame (auquel nombre de critiques associaient désormais le drame romantique), mais d'asseoir le genre sur une poétique qui l'inscrirait en marge des drames de l'école moderne. C'est pourquoi il prend soin, dès les premières pages de son article, de « diviser le mélodrame en deux parties distinctes, le classique et le romantique¹⁶ » afin de bâtir la poétique du premier (je cite) :

Sans doute, le mélodrame n'a jamais pu ni dû être classique à la manière de Corneille ou de Racine. Néanmoins il a eu pendant trente ans sa poétique ; il a été soumis à l'unité d'action et de temps. C'était, à proprement parler, du drame lyrique taillé sur le patron des pièces de Sedaine, et, ce qui le prouve, c'est que les meilleurs mélodrames ont été traduits en italien, en allemand, et mis en musique par les plus célèbres compositeurs étrangers. Sans aller plus loin, *Victor ou l'Enfant de la Forêt* [pièce de Pixierécourt], le premier-né des mélodrames modernes, était un opéra reçu au Théâtre-Favart et dont Solié avait composé la musique ; madame de Saint-Aubin, Michu, Chénard et Solié devaient remplir les rôles de *Clémence*, *Victor*, *Roger* et *Valentin*. On voulut me faire un passe-droit dont ma jeune fierté se révolta. Je portai mon opéra à l'Ambigu-Comique où il fut joué en supprimant seulement les morceaux de chant. Telle est l'origine du mélodrame¹⁷.

Ce passage est intéressant, car non seulement Pixierécourt mentionne Sedaine comme « père » du mélodrame, mais il construit le pont entre le drame lyrique de la décennie révolutionnaire et l'opéra romantique. Dans cette perspective, le mélodrame n'aurait été qu'une variante contrainte du drame lyrique, dont l'épanouissement avait été brutalement interrompu par la fusion, imposée par Napoléon, des troupes Feydeau et Favart en 1801. Il le dit clairement quelques pages plus loin :

Quand l'homme colosse fut monté sur le trône, le drame disparut tout-à-fait des grands théâtres. [...] Le drame exilé des théâtres impériaux se réfugia aux boulevards. C'est là que, sous le titre de mélodrames, on a représenté pendant vingt-cinq ans des pièces que les journaux et l'opinion publique ont placées plus d'une fois au-dessus des ouvrages nouveaux que l'on jouait à la Comédie-Française¹⁸.

Il faut savoir que Pixierécourt a longtemps combattu pour que soit rouvert un second théâtre d'opéra-comique. Déjà dans *Guerre au mélodrame !*, il réclamait :

¹⁶ René-Charles Guilbert de Pixierécourt, « Le mélodrame », *Paris, ou le Livre des Cent-et-Un*, Paris, Ladvocat, t. 6, 1832, p. 324.

¹⁷ *Ibid.*, p. 324-325.

¹⁸ *Ibid.*, p. 339.

Nous avons deux théâtres pour le Vaudeville, sans compter les excursions qu'il fait sur tous les autres ; trois théâtres pour le Mélodrame et la Pantomime ; pourquoi n'avons-nous pas deux théâtres Lyriques, dont l'un serait exclusivement consacré à l'Opéra comique, proprement dit, et l'autre au Drame lyrique, qui, comme je l'ai prouvé tout-à-l'heure, a fait la fortune du théâtre Favart ? Je crois ce dernier genre indispensable aux progrès de l'art musical¹⁹.

Cette demande fut sur le point d'être concrétisée en 1827, ainsi que le prouve un rapport du comité de l'Opéra-Comique, daté de janvier 1828, qui précise : « Le duc d'Aumont projette [...] la création d'un second Opéra-Comique qui jouerait les pièces tombées dans le domaine public et permettrait aux débutants de commencer²⁰ ». Dans la mesure où cette date concorde avec la démission de Pixierécourt en tant que directeur de l'Opéra-Comique, dans la mesure aussi où le projet fut initié par le duc d'Aumont, très lié à Pixierécourt (il faisait partie du cercle des « amis » qui fréquentaient la maison de campagne de Pixierécourt à Fontenay-sous-Bois, maison chère à l'auteur dans laquelle avait vécu Dalayrac), il est fort probable que Pixierécourt fut pressenti pour devenir le directeur privilégié du second théâtre d'opéra-comique. C'est en tout cas ce que semble confirmer cette lettre de Meyerbeer à Pixierécourt, datée du 5 septembre 1827 :

Je savais déjà par les gazettes françaises que vous aviez renoncé à la direction du théâtre Feydeau. Vous auriez peine à vous imaginer quelle douloureuse impression cette nouvelle m'a faite. Outre l'estime et l'admiration que je vous professe, l'idée que vous prêteriez à la mise en scène de *Robert [le Diable]*, votre expérience théâtrale et le goût que vous possédez à un si haut degré pour l'arrangement scénique, m'avait singulièrement encouragé à reprendre ce travail. Jugez si j'ai été désappointé, quand j'ai vu qu'il fallait renoncer à l'appui de votre amitié et de votre inimitable talent. Ce qui m'a fait presque plus de peine encore, c'est de voir, par votre lettre, que vous êtes tellement dégoûté des affaires directoriales dramatiques, que vous n'en voulez plus rien savoir pour la vie. Moi, je m'étais imaginé, au contraire, que vous tâcheriez d'obtenir le privilège d'un second théâtre lyrique, pour montrer au monde entier ce que vous sauriez faire d'un théâtre d'Opéra-Comique, que vous pourriez gouverner librement et sans entraves aucune²¹.

Le livret de *Robert le Diable*, composé en premier lieu par Casimir et Germain Delavigne, fut en effet confié par Pixierécourt à Meyerbeer, avec lequel il s'était lié au moment de l'adaptation en opéra de son mélodrame *Marguerite d'Anjou* (*Margharita d'Anjou*, créé à La Scala de Milan en 1820 et représenté en France, au Théâtre de l'Odéon, en 1826). Il y a d'ailleurs fort à parier que Pixierécourt pense bien à Meyerbeer lorsqu'il évoque les traductions des « meilleurs mélodrames » en italien et en allemand, « mis en musique par les plus célèbres compositeurs étrangers ». Il reprend du reste ici quasiment mot pour mot le passage d'une lettre que Meyerbeer lui avait envoyée le 20 juin 1827 (je cite) :

¹⁹ *Guerre au mélodrame !, op. cit.*, p. 16.

²⁰ Cité par Olivier Bara, *op. cit.*, p. 24.

²¹ Berlin, 5 septembre 1827, lettre éditée par Pixierécourt dans son *Théâtre choisi, op. cit.*, t. 2, p. 583-584.

Il y a plus de quinze ans que je suis amoureux de vos drames ; ils ont été tous traduits en Allemagne, en Italie, et mis en musique avec un succès formidable. Vous ne sauriez vous imaginer quelle immense réputation vous avez à l'étranger. J'ai eu l'honneur de vous le dire souvent, je n'ai jamais laissé échapper une seule de vos pièces sans la lire, et j'en ai composé beaucoup ; elles sont toutes merveilleusement coupées pour la musique²².

Il est par ailleurs significatif que Pixierécourt ajoute, dans la liste des opéras-comiques qu'il mentionne dans le passage déjà cité de *Guerre au mélodrame !*, de nouveaux titres d'œuvres lorsqu'il réintègre ce même passage dans son article de 1832 : « Qu'est-ce, en effet, que *Richard cœur-de lion*, *le Déserteur*, [...] *Léocadie*, *le Maçon*, *la Dame Blanche*, sinon des mélodrames qui ont fourni à nos meilleurs compositeurs le moyen de produire d'excellentes partitions²³ ? » Ces trois œuvres, mises en scène par lui, furent les grands succès de sa direction à l'Opéra-Comique. Aussi construit-il une ligne claire entre drame lyrique, mélodrame « classique » et opéra romantique et, par ricochet, entre Sedaine, lui-même et Scribe, librettiste des trois opéras-comiques susmentionnés et des futurs succès du grand opéra, que Pixierécourt avait tenté d'attacher au Théâtre Feydeau par un contrat d'exclusivité²⁴.

On comprend donc, dans cette perspective, pourquoi le choix de Pixierécourt à la tête de l'Opéra-Comique ne fut pas si incohérent. Sans doute son désir intime l'encourageait davantage à espérer l'ouverture de ce second théâtre d'Opéra-Comique qui, régi par un simple privilège, lui aurait permis de diriger une troupe plus disciplinée, et apte à redonner vie à cette variante sombre de l'opéra-comique, le drame lyrique, genre pour lequel il avait d'abord travaillé. Car avant même de se rabattre sur les théâtres du boulevard, ce fut bien vers les théâtres Feydeau et Favart que Pixierécourt destina ses premières productions. C'est pourquoi la direction d'un théâtre d'Opéra-Comique constitua l'une de ses ambitions les plus tenaces. La querelle des comédiens, les faveurs du public pour un répertoire plus léger, le retrait de ses appuis politiques, le recul des librettistes et compositeurs auront eu raison de sa direction. Trois années lui auront toutefois permis d'initier un certain nombre de réformes, comme la réorganisation musicale qu'il met en place le 24 mai 1826, ou la réforme du costume qu'il impose aux comédiens, le 2 mars 1827. Pixierécourt aura aussi été l'un des premiers à imposer l'esthétique scénique du romantisme sur la scène d'un théâtre académique. Pour cette raison, au moins, il mérite toute sa place dans l'histoire de l'institution.

²² Lettre de Meyerbeer à Pixierécourt, Berlin, 20 juin 1827, éditée dans *Théâtre choisi de G. de Pixierécourt*, *op. cit.*, t. 2, p. 583.

²³ René-Charles Guilbert de Pixierécourt, « Le mélodrame », *art. cit.*, p. 332.

²⁴ Voir sur ce point Olivier Bara, *op. cit.*, p. 156.