

Le pastiche dans les quatre opéras bouffes

Morgane Paquette

DÉFINITION DU PASTICHE

« Le pastiche, de l'italien *pasticcio* (pâté), est une composition musicale dont les parties successives ont des origines diverses, soit qu'elles proviennent d'œuvres, anciennes ou nouvelles, de différents compositeurs, soit qu'elles proviennent seulement d'œuvres mêlées d'un même compositeur. Il convient en effet de distinguer (ce que ne font pas toutes les encyclopédies musicales) cette acception du mot "pastiche" ancienne, d'une autre plus récente, qui veut que le pastiche soit un "divertissement stylistique" avoué, dans lequel seuls la manière d'un auteur connu ou le style d'une époque révolue sont empruntés, comme dans *Le Tombeau de Couperin* de Ravel ou dans *Pulcinella* de Stravinsky¹. »

Pour qu'il y ait pastiche, il faut donc que l'œuvre soit écrite dans le style d'un compositeur ou reprenne les caractéristiques d'une époque. L'activité citationnelle ne pourrait-elle pas être « la pierre de touche » de la composition musicale ? En effet, nous pouvons recenser dans les dictionnaires et les encyclopédies musicales, de nombreux termes techniques pour parler de la pratique citationnelle comme « parodie, coloration, pastiche, pot-pourri, fragments, arrangement, transcription, paraphrase, variations sur un thème de²... ».

La profusion de termes et l'absence de guillemets invitent à penser que la musique pratique depuis toujours la citation. Selon Julia Kristeva : « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte³. »

En effet, durant toute l'histoire de la musique, nous retrouvons des transcriptions, des variations « sur un thème de », des paraphrases et des orchestrations. Bach, par exemple, lit, copie, transcrit des pages de Frescobaldi, de Grigny, de Couperin ou de Vivaldi. Ainsi, le *Concerto en la mineur* pour quatre claviers est-il une transcription du *Concerto en si mineur* pour quatre violons de Vivaldi.

Au XVIII^e siècle, « des opéras de Lully à ceux de Gluck, rares sont les œuvres à succès qui n'ont pas été parodiées » annonce Pauline Beaucé dans son ouvrage *Parodies d'opéra au Siècle des lumières*⁴.

Beethoven écrit trente-trois variations sur une valse d'Anton Diabelli, relayées par des compositeurs en vue de l'époque, comme Schubert, Czerny, Moscheles, Hummel ou encore Liszt. Stravinsky fait un portrait de Pergolèse en utilisant certains de ces thèmes dans *Pulcinella*. Ravel, quant à lui, écrit à la manière de Borodine ou de Chabrier. À son tour, Stockhausen, dans *Hymnen*, juxtapose et mélange quarante hymnes nationaux, de la *Marseillaise* à l'*Internationale* en passant par l'hymne américain, *The Star-Spangled Banner*.

LE PASTICHE CHEZ GERMAINE TAILLEFERRE

Germaine Tailleferre appréciait particulièrement le genre et écrivit plusieurs pastiches. Son premier est un ballet composé en 1923, *Le Marchand d'oiseaux*, qui connaîtra un grand succès grâce aux Ballets suédois.

La partition du *Marchand d'oiseaux* comprend neuf numéros : Ouverture, Mouvement de Valse, Allegretto (Forlane), Entrée des enfants de Marie, Entrée des écoliers, Entrée des jardiniers, Danse du Marchand d'oiseaux (Pavane), Entrée de l'inconnu, Final. Manfred Kelkel relève diverses influences :

« Conçu dans un style harmonique, clair et dépouillé, ce petit ballet dénote par moments l'influence de *Petrouchka* et celle de la symphonie classique de Prokofiev, tout au moins son aspect néo-classique, car l'ouverture du *Marchand d'oiseaux* est un pastiche avoué du *Deuxième Concerto brandebourgeois* pour trompette et petit orchestre de J. S. Bach. Ce pastiche est suivi du rappel d'une Valse de Chopin et de diverses rondes d'enfants⁵. »

¹ Françoise Escal, *Le Compositeur et ses modèles*, Paris, Puf, 1984, p. 57.

² *Ibid.*, p. 11.

³ Julia Kristeva, in Françoise Escal, *ibid.*, p. 10.

⁴ Pauline Beaucé, *Parodies d'opéra au Siècle des lumières*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

⁵ Manfred Kelkel, in Jean Roy, *Le Groupe des Six*, Paris, Seuil, 1995, p. 172.

Après la création du *Marchand d'oiseaux*, on a reproché à Germaine Tailleferre de s'être trop inspirée d'autres compositeurs. Elle s'en défend dans un article de *L'Intransigeant*, expliquant que toutes les influences qu'on avait décelées dans sa partition, « une bagatelle », n'étaient qu'allusions volontaires :

« Adapter scrupuleusement le texte musical au caractère de mes personnages si divers, leur tailler un thème mélodique bien ajusté, esquisser tantôt la parodie d'une valse romantique à la Chopin, tantôt celle de toutes les valses romantiques, jusqu'à la viennoise, m'amuser, en un mot, à faire allusion à certaines écoles et notamment à celle du 18^e avec ses petits ballets légers et pompeux, étincelants de bonne humeur, voilà quelles furent, en vérité, mes intentions en écrivant *Le Marchand d'oiseaux*, bagatelle composée en un mois, dans laquelle toutes les influences qu'on a voulu trouver ne sont que des allusions voulues, préméditées⁶. »

Les quatre opéras qui forment le cycle *Du style galant au style méchant* sont des pastiches qui retracent l'histoire de l'opéra lyrique français.

Chacun est d'une durée de vingt minutes exactement. C'est aussi cela l'art radiophonique : la contrainte du temps de diffusion, mais une liberté de création sous d'autres formes. Germaine Tailleferre, comme d'autres artistes de l'époque, s'est pliée bien volontiers à ces contraintes nouvelles.

LA FILLE D'OPÉRA

La Fille d'opéra est écrit selon le style de Rameau (1683-1764), compositeur dijonnais, célèbre pour ses opéras-ballets tels que *Les Indes galantes* (1735) ou *Les Fêtes d'Hébé* (1739), mais aussi pour ses tragédies lyriques comme *Hippolyte et Aricie* (1733), *Castor et Pollux* (1737) ou encore *Zoroastre* (1749). *La Fille d'opéra* est un pastiche de tragédie lyrique. On définit cette dernière comme :

« [Une] forme d'opéra spécifiquement française, née en 1673 avec le *Cadmus et Hermione* de Lully. Elle comprend une ouverture suivie d'un prologue célébrant le monarque en place, et cinq actes, comportant tous au moins un ballet. Bien qu'elle soit démarquée nettement de son modèle dramatique, la tragédie en musique ne se termine pas forcément par un "happy-end" comme on le croit souvent... En revanche, ses personnages sont le plus souvent issus de l'Antiquité ou de la mythologie⁷. »

L'OUVERTURE À LA FRANÇAISE

La première caractéristique d'une tragédie lyrique est l'ouverture à la française.

Cette pièce d'orchestre est « destinée à l'origine à ouvrir un opéra français [...]. Elle est basée sur le principe d'alternance entre une partie lente majestueuse et une partie

rapide à trois temps. La première partie solennelle, lente et traversée de rythmes pointés et se terminant de façon suspensive, est suivie d'une partie rapide où les cinq voix entrent en imitation de la plus aiguë à la plus grave, reproduisant le même motif enjoué⁸ ».

Dans son pastiche *La Fille d'opéra*, Germaine Tailleferre utilise l'ouverture à la française, mais de manière incomplète, n'exploitant que la partie lente et majestueuse. Elle enchaîne directement son ouverture au premier air de l'opéra : le duo de Mistouflet et Pouponne. Elle respecte les caractéristiques de l'ouverture à la française en composant une pièce de caractère *maestoso* (majestueux) et en utilisant des rythmes pointés comme la croche pointée double (cf. partition animée, Film 1). Elle l'écrit, par contre, en trois temps contre deux habituellement. De plus, la pièce, qui ne s'enchaîne pas avec la seconde partie plus rapide et fuguée, ne se termine pas de manière suspensive mais avec une cadence parfaite en *sib* majeur.

Germaine Tailleferre, qui connaissait bien la musique baroque (ayant réalisé des basses chiffrées pour les éditions Leduc), a fait le choix de ne pas composer une ouverture à la française avec ses deux parties certainement pour réduire le minutage de son opéra. En effet, l'écriture radiophonique doit respecter de nombreuses contraintes, notamment le temps de concentration des auditeurs qui, privés de l'aspect visuel d'un opéra, ont plus de difficulté à suivre le récit.

On constate également que Germaine Tailleferre s'auto-pastiche (cf. Film 1). En effet, elle utilise le thème mélodique de l'ouverture à la française de *La Fille d'opéra* dans l'ouverture du *Bel Ambitieux*, le deuxième des opéras pastiches, mais avec des caractéristiques romantiques, comme un *ostinato* avec des rythmes saccadés (quart de soupir, trois doubles suivies de deux croches) et l'utilisation de la septième diminuée pour créer une tension.

L'UTILISATION DU CLAVECIN ET DU RÉCITATIF

Dans *La Fille d'opéra*, Germaine Tailleferre utilise un clavecin. Celui-ci est employé dans les orchestres baroques pour réaliser la basse continue et accompagner les récitatifs. En musique classique, le récitatif (souvent mentionné en italien *recitativo*) est une partie d'une œuvre vocale ou manière de chanter un texte en se rapprochant de la déclamation parlée ; son tempo et son rythme ne peuvent généralement pas être notés avec exactitude. Le récitatif est destiné à une voix de soliste soutenue par un accompagnement instrumental.

À l'origine de la monodie accompagnée, on différenciait peu le récitatif (ou récit), parfois orné, et l'aria presque déclamée, mais, peu à peu, le récitatif devint un genre en soi sur lequel reposait l'essentiel de l'action et des dialogues dans l'opéra, la cantate ou l'oratorio, une action interrompue par l'aria où l'on exprimait un état d'âme.

On distinguait, en Italie, le récitatif *secco*, soutenu par le clavecin (ou le *continuo*) et le récitatif *obbligato*, soutenu par l'orchestre. Jean-Jacques Rousseau, dans son dictionnaire,

⁶ Germaine Tailleferre, « Quelques mots de l'une des "Six" », *L'Intransigeant*, le 3 juin 1923.

⁷ Raphaëlle Legrand, *Comprendre la musique baroque à travers ses formes*, Artes, Harmonia Mundi, 1997, p. 62.

⁸ *Ibid.*, p. 22.

séparait plus précisément le récitatif accompagné, où l'orchestre se substituait seulement au *continuo*, du véritable récitatif *obbligato* où l'orchestre dialoguait avec le chanteur. Le récitatif *secco*, au débit souvent très rapide, se maintint dans l'*opera buffa* jusque vers 1830⁹.

Dans *La Fille d'opéra*, nous trouvons un *recitativo secco* (cf. scène vi duo Pouponne-Mistouflet : « Me suivrais-tu jusqu'à Limours »). Il s'agit d'un dialogue entre Mistouflet et Pouponne, accompagné du clavecin seul, qui arpège des accords. Les chanteurs ont une ligne musicale *recto tono* et qui suit la prosodie (cf. [partition animée](#), Film 1).

Mais Germaine Tailleferre utilise également un récitatif particulier dans son opéra : le récitatif en *stile concitato*.

LE STILE CONCITATO

Dans le livret de Denise Centore, Pouponne et Mistouflet se retrouvent dans une situation délicate. Ils doivent de l'argent à un Merlan et à un Bottier. S'ils ne les remboursent pas, ils risquent la prison. Pour traduire en musique ce passage dramatique, Tailleferre utilise le *stile concitato*.

Le *stile concitato* est un terme par lequel Monteverdi, en 1638, dans la préface du *Huitième Livre des Madrigaux*, désigna un style particulier du récitatif, dont il se proclamait l'inventeur. Il consiste en une déclamation musicale rapide, sans battue rigoureuse de mesure et comportant de nombreuses répétitions de notes, et qui devait être articulée avec toutes les nuances expressives de la parole prononcée dans un mouvement d'émotion¹⁰.

Les violons et altos jouent des notes répétées en doubles, ce qui crée une tension dramatique. (cf. scène vi, « Pouponne s'en est fait »). Germaine Tailleferre utilise pour les chanteurs des rythmes pointés et assez rapides pour traduire l'émotion et même l'angoisse du moment. Cette expression est également renforcée par l'harmonie et par l'utilisation de l'accord de dominante de *la* ou de quinte diminuée.

Cette scène rappelle le duo entre Orphée et Eurydice tiré du troisième acte de l'œuvre du même nom composée par Gluck. Dans ces deux airs, écrits dans la même tonalité, il y a les mêmes rythmes (quart de soupir, trois doubles) à l'accompagnement, qui symbolisent l'angoisse (cf. [Film 1](#)).

LA FORLANE À CONTRE-EMPLOI

Germaine Tailleferre, dans *La Fille d'opéra*, fait chanter à Pouponne un air sur une forlane (scène ix, « On me parle d'un gentilhomme »). La forlane est :

« Une danse vive originaire du Frioul (nord-est de l'Italie), introduite en France dans les dernières années du XVII^e siècle et à la mode durant le premier quart du XVIII^e siècle. Au théâtre, elle est tout particulièrement associée aux entrées évoquant Venise, surtout dans les opéras-ballets comme *L'Europe galante* (1697) et *Les Fêtes vénitienes* (1710) de Campra. Si la danse se veut italienne, le vocabulaire des pas est entièrement emprunté à la technique française de l'époque, comme l'indiquent

les quatorze chorégraphies notées en système Feuillet¹¹. Celles-ci montrent qu'à l'occasion, la forlane est aussi dansée au bal¹². »

La forlane typique est notée en 6/4 et est fondée sur la répétition d'une phrase de structure rythmique de deux mesures dont la première est plus découpée que la seconde. La structure de l'air n'est pas binaire comme dans la plupart des danses de l'époque, mais comporte une reprise des huit premières mesures après une partie centrale de longueur variable. La forlane est surtout composée pour le spectacle et n'apparaît qu'occasionnellement dans les recueils de musique de chambre, comme le quatrième des *Concerts royaux* (1722) de François Couperin. La forlane à la française se répand aussi à l'étranger où elle s'incorpore dans l'œuvre de compositeurs comme Bach (*Première suite d'orchestre*).

Dans *La fille d'opéra*, l'air de la forlane est plutôt mélancolique – en contradiction avec le caractère habituellement vif de cette danse –, mélancolie accentuée par le rythme assez lent indiqué par Germaine Tailleferre. Comme Couperin, elle compose sa danse en 6/8, ce qui est équivalent au 6/4 des forlanes traditionnelles. En réalité, cette forlane est un menuet, danse typique du baroque français à trois temps et à tempo modéré. Dans la production de *L'Affaire Tailleferre*, la chorégraphe Julie Compans fait danser cet air dans l'esprit du menuet. La chorégraphe n'utilise pas vraiment les pas baroques et fait adopter aux danseurs des positions de bras plus contemporaines (cf. [Film 1](#)).

Tailleferre n'est pas la seule compositrice du XX^e siècle à s'être intéressée aux forlanes et autres danses baroques. Maurice Ravel, dans *Le Tombeau de Couperin* – suite pour piano seul écrite entre 1914 et 1917 en six mouvements – a composé également une forlane (3^e mouvement de l'œuvre). Chaque mouvement est dédié à la mémoire des amis du compositeur morts durant la Première Guerre mondiale. Ravel, lui-même conducteur d'ambulance pendant la guerre et blessé durant son service, a été particulièrement sensible à la disparition de ses amis au front.

Le titre laisse supposer que cette suite est un programme de travail, qui décrit les impressions ressenties lors d'une visite au tombeau de Couperin. En réalité, le mot « tombeau » est un terme de musique populaire au XVII^e siècle qui désigne une pièce écrite comme un mémorial. Toutefois, Ravel a déclaré que son intention n'était pas d'imiter ou de rendre hommage à Couperin lui-même, mais plutôt de célébrer la sensibilité du baroque français de la suite pour clavier.

La structure imite une suite de danses baroques. Pour préparer l'exercice, Ravel a transcrit la forlane à partir de

¹¹ Le système Feuillet est un système de notation apparu au XVII^e siècle : la feuille de papier représente la salle où l'on danse vue d'en haut (le haut, où se trouve la portée musicale, désigne l'emplacement du public dans le cas d'une danse de théâtre) ; un « chemin » représente le trajet parcouru par chacun des danseurs ; celui-ci est ponctué de petites barres correspondant aux barres de mesure de la musique. De part et d'autre du chemin, des « figures » de pas et de position désignent les actions du danseur ; sur ces figures sont greffés de petits « signes » représentant des actions de base, telles que plier, glisser, tomber, élever, sauter, cabrioler, tourner, pied en l'air, pied pointé, etc.

¹² Marcelle Benoit (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XVII^e et XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1992, p. 297-298.

⁹ Marc Vignal, *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2005, p. 1166.

¹⁰ *Ibid.*, p. 340.

la quatrième série des *Concerts royaux* de Couperin et a conservé la structure de la danse. Toutefois, le néoclassicisme de Ravel brille grâce à la mélodie chromatique et les harmonies piquantes.

En 1919, Ravel orchestra quatre mouvements de l'œuvre (Prélude, Forlane, Menuet et Rigaudon) ; cette version orchestrée fut créée en 1920 et est restée l'une de ses œuvres les plus populaires. Ravel a transcrit plusieurs de ses pièces pour piano et pour orchestre, mais, dans cette œuvre, il atteint le sommet de son orchestration et transforme une pièce très pianistique en une superbe suite d'orchestre. La version orchestrale précise le langage harmonique et apporte de la netteté aux rythmes de danse.

La forlane de Ravel est beaucoup plus crédible que celle de Tailleferre. En effet, elle possède véritablement un caractère de danse vive, alors que celle de *La Fille d'opéra* ressemble plus à un menuet. Mais du point de vue harmonique, la forlane du *Tombeau de Couperin* comprend des dissonances et des audaces qui n'auraient pu être présentes à l'époque baroque. Si structurellement elle est plus aboutie que celle de Tailleferre, harmoniquement, la forlane de *La Fille d'opéra* est, elle, véritablement composée de manière baroque.

UN CLIN D'ŒIL À CASTOR ET POLLUX

Dans son opéra, Germaine Tailleferre pastiche, avec le « Trio de la Bastille » (scène VII), le très célèbre air de Rameau « Tristes apprêts » chanté par Télétaire dans *Castor et Pollux*. Cet air est un « monologue », puisqu'un personnage, seul, y exprime ses sentiments. La déploration funèbre de Télétaire, fille du Soleil, devant le tombeau de son amant Castor, est un des sommets émotionnels de la tragédie en musique. L'air est composé de deux quatrains, mais les répétitions amplifient le premier, qui est repris intégralement à la fin. Le prélude se présente comme une entité close se terminant par une cadence conclusive, mais annonçant la déclamation vocale des deux premiers vers et l'accompagnement de l'air par les lents arpèges du basson.

La première partie (A) s'achève par une section instrumentale dans le même esprit. La seconde partie (B), sans répétition du texte, se développe sur un accompagnement allégé, sans les cordes et les bassons. La partie A est ensuite intégralement enchaînée à la fin de partie B sans rappel du prélude.

DÉBUT DE « TRISTES APPRÊTS », CASTOR ET POLLUX DE RAMEAU

En écoutant cet air admirable, on peut mesurer combien la vocalité française se modèle sur la déclamation théâtrale. Le syllabisme est de règle, à peine rompu par quelques ornements expressifs. La première partie est cependant structurée selon un principe simple qui fait croître lentement la tension : après l'apostrophe descendante du premier vers, la voix monte très progressivement vers l'aigu.

Cet effet est particulièrement sensible lors de la répétition, à l'identique mais un ton au-dessus, du troisième vers.

STRUCTURE DE « TRISTES APPRÊTS » TIRÉ DE CASTOR ET POLLUX DE RAMEAU¹³

[Prélude instrumental] : annonce des vers 1 et 2

Partie A : Tristes apprêts, pâles flambeaux

Jours plus affreux que les ténèbres,
Astres lugubres des tombeaux
Astres lugubres des tombeaux [reprise un ton au-dessus]
Non, je ne verrai plus que vos clartés funèbres
Non, non je ne verrai plus que vos clartés funèbres.
[Conclusion instrumentale]

Partie B : Toi qui vois mon cœur éperdu,

Père du Jour ! Ô Soleil ! Ô Père !
Je ne veux plus d'un bien que Castor a perdu,
Et je renonce à ta lumière.

Partie A : Tristes apprêts, pâles flambeaux

Reprise : Jours plus affreux que les ténèbres,
Astres lugubres des tombeaux
Astres lugubres des tombeaux
Non, je ne verrai plus que vos clartés funèbres
Non, non je ne verrai plus que vos clartés funèbres.
[Conclusion instrumentale]

Germaine Tailleferre pastiche l'air de Télétaire dans le trio écrit comme une sarabande, intitulée « Tristes plaisirs », pastiche très réussi selon les mots de Christophe Rousset (cf. *Film 1*).

Il y a de nombreux points communs entre les « Tristes apprêts » et les « Tristes plaisirs ». Les tempos sont pratiquement identiques et les deux airs sont écrits dans des tonalités relatives. Rameau a écrit le sien en *mib* majeur, tandis que celui de Tailleferre est en *do* mineur.

DESSIN MÉLODIQUE DE L'AIR DE TÉLAÏRE DE RAMEAU

DESSIN MÉLODIQUE DE L'AIR DE MISTOUFLET DE TAILLEFERRE

Les dessins mélodiques sont assez similaires. Dans les deux airs, la mélodie descend pour exprimer la déploration. De plus, ils ont un autre point commun : une écriture rythmique identique.

On retrouve également des similitudes dans les textes des livrets. Ils sont tous les deux sombres, parlent de sentiments perdus. L'utilisation du même mot pour le début de l'air, « Tristes », induit le pastiche. Germaine Tailleferre connaissait très certainement cet air célèbre de Rameau et

¹³ Raphaëlle Legrand, *Comprendre la musique baroque à travers ses formes*, op. cit., p. 22.

l'avait peut-être étudié au conservatoire. Il lui a sans doute été très facile de le pasticher musicalement et dans sa participation à l'écriture du livret.

LE BEL AMBITIEUX

Germaine Tailleferre, dans ses opéras de poche, retrace l'histoire lyrique française. Si *Bel Ambitieux*, deuxième opéra du *Style galant au style méchant*, fait référence, dans l'intitulé, à l'opéra romantique de Rossini, on retrouve pourtant le style de l'écriture de Daniel-François-Esprit Auber et François-Adrien Boieldieu, deux compositeurs français du XIX^e siècle, habitués de l'Opéra-Comique dont Germaine Tailleferre reprend des ambiances humoristiques et rocambolesques, sans les citer précisément.

Rossini, italien d'origine, eut beaucoup de succès avec ses opéras dans la France des années 1825. À cette époque, être reconnu à Paris était la plus haute consécration. Les spectacles, d'une qualité exceptionnelle, déclenchèrent chez le public une fièvre qui frôla l'hystérie collective. Pour la seule année 1825, on compta cent quarante-deux représentations d'opéras de Rossini. Cette frénésie gagna la planète entière. « Flora Tristan raconte que les religieuses du monastère de Santa Catarina à Arequipa, au Pérou, chantaient du Rossini en s'accompagnant à la harpe¹⁴. » Il n'est pas exagéré de dire que ce phénomène est unique dans l'histoire de la musique. Aucun autre compositeur du XIX^e siècle, pas même Wagner, ne sera autant adoré et fêté ou, au contraire, vilipendé par ses détracteurs.

Cet engouement sans précédent reste malgré tout étonnant. À Paris, il correspond peut-être à la fin du malentendu entre la France et l'Italie qui avait duré pendant tout le XVIII^e siècle. Sous l'Ancien Régime, alors que l'opéra italien se répandait dans toutes les grandes cours d'Europe, il était pratiquement interdit en France. Les rares tentatives d'implantation avaient conduit à des querelles mémorables : la querelle des Bouffons (1752), puis la querelle des Gluckistes et des Piccinistes (1777). Elles se fondaient bien plus sur des raisons politiques de protectionnisme culturel que sur des divergences de goût : les compositeurs français défendaient leur territoire. L'arrivée de Rossini à Paris aurait pu allumer une troisième querelle, mais cette fois, le public eut raison des vaines tentatives de résistance cocardière des musiciens français.

UN CLIN D'ŒIL À LA FILLE D'OPÉRA

Afin de faire un lien entre le premier opéra du cycle, *La Fille d'opéra* et *Le Bel Ambitieux*, Germaine Tailleferre utilise le même thème pour les ouvertures, comme cela a été analysé plus haut, p. 2 (cf. [Film 1](#)).

RECONSTITUTION DE L'AMBIANCE DES OPÉRAS DE ROSSINI

Pour reconstituer une ambiance rossinienne, Germaine Tailleferre utilise le vocabulaire propre à l'opéra italien romantique.

Dans ces opéras romantiques, nous retrouvons les champs lexicaux :

- « [...] – de l'amour : avec par exemple "amore", "mio caro", "crucele" ;
- celui du patriotisme : "patria", "annession" ;
- celui de la vengeance : "maledizione", "maledetto" (maudit) ;
- de la terreur : "momento solenne", "orribile", "terribile", "inexorable"
- de la supplication : "pietà", "per grazia", "scongiura" ;
- du désespoir : "che disgrazia" (quel malheur), "ah !"

Les opéras de Rossini, Bellini, Donizetti ou Verdi regorgent de ces mots ou de ces expressions devenus avec le temps des clichés¹⁵. »

Dans *Le Bel Ambitieux*, on retrouve plusieurs de ces termes, dans les différents airs, ce qui participe à recréer une ambiance rossinienne.

Dans le premier duo (n° 2 « Tu souffres et je meurs ») entre Alphonse et Clémentine, est présent le champ lexical de la douleur : « tu souffres », « tu songes à ma douleur », « ah, ta douleur m'étreint », « ta douleur quittera », mais également de l'amour : « inexplicable amante », « ô sublime Ophélie », « il m'aimait », « elle m'aimait ».

Pour l'*andantino* du baron Pschut, (n° 5 « Si vous voulez vous pousser dans la sphère politique »), le vocabulaire du patriotisme est utilisé : « sphère politique », « la question d'Orient », « on vous emploiera dans la diplomatie ».

Dans presque tous les airs ou duos, on retrouve l'un de ces champs lexicaux qui donnent une atmosphère si particulière aux opéras rossiniens. La construction de certains airs est également typique de l'écriture rossinienne et de l'opéra italien. Ainsi, à la fin du trio (n° 6 « Glissons d'un vol discret ») entre Clémentine, Alphonse et le baron Pschut, le crescendo orchestral s'effectue par une montée progressive dans l'aigu des violons en octaves (jusqu'au contre-si) qui aboutit à une cadence parfaite. Cette manière de composer est typique de l'écriture de Rossini.

DES PASTICHES MUSICAUX : LE BARBIER DE SÉVILLE

Plusieurs motifs du *Barbier de Séville* se retrouvent dans *Le Bel Ambitieux*, notamment le célèbre motif de l'ouverture.

OUVERTURE DU BARBIER DE SÉVILLE



Cette célèbre réplique sur des *staccati* légers et piquants – à la Stravinsky – où l'élément central de deux notes opposé aux trois du groupe précédant et suivant peut représenter un écho spirituel, une « singerie » humoristique. « Quand Rossini réécrit ce passage pour la "sérieuse" Elisabetta d'Inghilterra, l'invitation à l'écho disparaît et la réplique se présente trois fois égales¹⁶. »

¹⁵ Matthieu Favrot, « La parodie de l'écriture rossinienne dans *Monsieur Choufleuri* restera chez lui le 24 janvier 1833 d'Offenbach », *Ostinati Rigore*, dossier consacré à l'opéra italien au XIX^e siècle, n° 19, 2001, p. 212.

¹⁶ « *Le Barbier de Séville*, Rossini », *L'Avant-scène Opéra*, n° 37, 1981, p. 25.

¹⁴ Damien Colas, *Rossini, l'opéra de lumière*, Paris, Gallimard, 1992, p. 81.

Ce motif se retrouve dans l'accompagnement de l'ouverture du *Bel Ambitieux*, dans les parties d'accompagnement (vents et altos). Chez Tailleferre, il est noté deux fois plus rapidement, mais nous retrouvons la même scansion que dans *Le Barbier de Séville*. Le demi-ton, présent dans les parties d'alto et cor 1, renforce le côté dramatique de l'ouverture.

Germaine Tailleferre utilise un autre motif du *Barbier de Séville*. Il s'agit cette fois-ci d'un extrait de l'introduction qui se retrouve dans le premier duo de Clémentine et Alphonse du *Bel Ambitieux* (n° 2 partition Billaudot « Tu souffres et je meurs »).

EXTRAIT DE L'INTRODUCTION DU BARBIER DE SÉVILLE DE ROSSINI



« Le rythme *moderato*, tranquillement scandé, la chaude tonalité de *sol* majeur, le thème confié à la douceur des violoncelles et des violons, composent un magistral départ du discours et décrivent le lever du jour. On notera le détachement de cette aubade où la nature semble se réveiller aux premières tiédeurs de la lumière, ignorante de tous les événements qui animeront, à une cadence aristotélique, le cours de la journée. Rossini dévoile tout de suite son mécanisme extraordinaire : le morceau initial est fondé sur trois notes seulement : *sol-la-ré*¹⁷. »

Les quatre mesures forment une double cadence de dominante-tonique savamment maquillée, prolongeant le *ré* de la basse et recourant à des notes de passage non plus diatoniques mais arpégées pour compléter la ligne mélodique. Chez Tailleferre, nous trouvons un motif similaire dans le premier duo de l'œuvre, entre Clémentine et Alphonse, « Tu souffres et je meurs ».

Si l'on compare les motifs mélodiques, on remarque des points communs. Les dessins sont identiques, ils descendent en utilisant pratiquement les mêmes intervalles. La mélodie remonte dans les deux cas à l'aide d'un arpège en tierces, et ce pour mieux redescendre.

Germaine Tailleferre utilise donc des motifs du *Barbier de Séville*, mais ne pastiche pas un air complet.

GUILLAUME TELL

On retrouve dans *Le Bel Ambitieux* un élément de *Guillaume Tell*, le dernier des opéras de Rossini. Germaine Tailleferre reprend dans le Duo tragique – ou cas de conscience romantique (partie de Clémentine, cf. n° 8 partition Billaudot « Voici l'instant inévitable ») –, le début du duo n° 10 de *Guillaume Tell*, « Oui, vous l'arrachez à mon âme ».

DUO TRAGIQUE, PARTIE DE CLÉMENTINE, LE BEL AMBITIEUX DE TAILLEFERRE



DUO N° 10, GUILLAUME TELL DE ROSSINI



Ces deux duos sont écrits dans la même tonalité de *do* mineur et présentent le même dessin mélodique. Pour chaque mesure, nous retrouvons la même note au chant, ce qui nous fait dire que Germaine Tailleferre connaissait bien cet air et l'œuvre en général. L'utilisation de ce motif n'est pas anodine. En effet, ces deux duos sont tourmentés à la fois dans le texte et dans la musique, et Tailleferre reconstitue dans son Duo tragique, l'esprit de ce duo de *Guillaume Tell*. Elle s'empare donc de plusieurs motifs des opéras de Rossini pour reconstituer l'ambiance des opéras romantiques dans *Le Bel Ambitieux*.

LA MARCHÉ NUPTIALE DE MENDELSSOHN

Dans cet opéra pastiche consacré à Rossini, au moment du mariage décidé entre Euphrasie et Alphonse, Tailleferre fait un clin d'œil en citant la « *Marche nuptiale* » de Mendelssohn, extraite du *Songe d'une nuit d'été*, opus 61. Cette pièce, extrêmement célèbre, est forcément reconnue de tous lors de l'audition du final de l'opéra (n° 9 partition Billaudot, « Parfaite et charmante Euphrasie »).

Germaine Tailleferre cite donc Mendelssohn, mais en apportant quelques modifications. Tout d'abord, elle rajoute une voix de baryton, celle du baron Pschut. Puis elle n'écrit pas sa pièce avec le même *instrumentarium*. Elle enlève en effet une grande partie des cuivres (les trois trombones et le tuba). Néanmoins, elle respecte la mélodie et l'harmonie de Mendelssohn. Pour compenser les parties manquantes, elle change légèrement la partie d'accompagnement des cordes. Mais, en écoutant sa *Marche nuptiale*, nous n'entendons pas la différence avec celle de Mendelssohn, sauf pour la partie chantée rajoutée par Tailleferre.

LA PAUVRE EUGÉNIE

Le troisième opéra du cycle *Du style galant au style méchant* s'inspire de l'opéra *Louise* de Gustave Charpentier. Créé en février 1900 à l'Opéra-Comique, *Louise* est un « roman musical en quatre actes et cinq tableaux ». L'œuvre dirigée par Messager connut un succès éclatant qui ne s'est jamais démenti depuis (près de mille représentations en 1950)¹⁸.

Louise est un des rares exemples français du style veriste. Charpentier nous y raconte une histoire d'amour entre un jeune poète et une petite ouvrière où l'amour libre triomphe finalement des préjugés et des codes sociaux de l'époque. Charpentier fut son propre librettiste mais, contrairement à Wagner, il écrivit son drame en prose, sur « les conseils

¹⁷ *Ibid.*, p. 26.

¹⁸ Francis Claudon (dir.), *Dictionnaire de l'opéra-comique français*, Berne, Peter Lang, 1995, p. 189.

d'amis écrivains ou poètes chez qui se rencontraient les tendances du naturalisme (Zola, Daudet) et du symbolisme (Verlaine, Mallarmé, Maeterlinck)¹⁹ ». Des vers sont cependant introduits chaque fois que le lyrisme de la situation le requiert.

Ce « roman musical » n'est pas seulement l'héritier des romans naturalistes, eux-mêmes adaptés à la scène avec un succès parfois très grand, comme ce fut le cas pour *L'Assommoir* de Zola monté à l'Ambigu-Comique en 1879. Avant même ces adaptations, les personnages, les lieux et les situations qui composent la trame de *Louise* ont déjà été montrés au théâtre. Mais Charpentier, contrairement à *La Bohème* de Puccini, réussit à insuffler une vie nouvelle aux éléments typiquement parisiens, « par sa connaissance intime du peuple parisien et à cause des préoccupations politiques et sociales – d'autant plus fortes qu'elles demeurent voilées – dont il entoure les amours de Louise et Julien. De clichés un peu jaunés et artificiels, il parvient ainsi à faire une photographie authentique de l'envers de la Belle Époque²⁰ ».

DES SIMILITUDES DANS LES LIVRETS

On peut noter des similitudes très fortes avec le livret de *Louise* de Charpentier.

Tout d'abord, *La Pauvre Eugénie* se déroule dans un atelier de couture à Paris (ce qui fait penser à *L'Assommoir* de Zola), tout comme le deuxième tableau du deuxième acte de *Louise*. « Au milieu du froissement des étoffes et du ronron de la machine à coudre, les discussions vont bon train. On parle chiffons, spectacles. Le silence de Louise finit par attirer l'attention²¹. » Eugénie et Louise sont toutes les deux couturières et travaillent avec d'autres femmes. Chez Tailleferre, il s'agit de Titine et Paula.

Les deux héroïnes vivent des situations difficiles : Louise ne peut épouser l'homme qu'elle aime à cause de ses parents et Eugénie, qui élève seule un enfant, se fait exclure de l'atelier, perdant ainsi tout revenu.

En mettant en scène des ouvriers, Charpentier fait évoluer la tradition de l'opéra et dépeint des situations peu habituelles. Tailleferre pastiche les scènes de travail des ouvrières et illustre le rôle du destin dans la vie de ces femmes.

LE RÉALISME DES ROMANS DU XIX^e SIÈCLE DANS L'OPÉRA

En mettant en scène des ouvrières dans un atelier de couture et en décrivant la vie difficile des petites gens à la Belle Époque, *La Pauvre Eugénie* pourrait se rapprocher des romans d'Émile Zola, par exemple *L'Assommoir*. Dans la préface de ce roman, Zola explique son intention : « J'ai voulu peindre la déchéance fatale d'une famille ouvrière, dans le milieu empesté de nos faubourgs. Au bout de l'ivrognerie et de la fainéantise, il y a le relâchement des liens de la famille, les ordures de la promiscuité, l'oubli progressif des sentiments honnêtes, puis comme dénouement la honte et la mort. C'est la morale en action, simplement. *L'Assommoir* est à coup sûr le plus chaste de mes livres. »

¹⁹ « *Louise* de Charpentier », *L'Avant-scène Opéra*, n° 197, 2000, p. 10.

²⁰ *Ibid.*, p. 75.

²¹ *Ibid.*, p. 7.

La Pauvre Eugénie décrit la vie d'Eugénie, abandonnée par son amant lorsqu'il apprend qu'elle va être mère. Eugénie est mise à la porte car elle mange du saucisson au-dessus de son ouvrage. Ne sachant plus comment s'en sortir pour élever son enfant, elle cherche à se suicider, se croyant victime du destin. Mais, c'est à ce moment-là qu'apparaît Gégène, qui deviendra le père adoptif de son enfant.

À travers son opéra, Tailleferre montre la déchéance sociale que pouvaient vivre les ouvriers de Paris à la Belle Époque, tout comme leur ascension sociale, à la manière de Zola dans la série des Rougon-Macquart.

Dans la mise en scène de *L'Affaire Tailleferre*, Marie-Eve Signeyrole met en valeur un autre aspect du XIX^e siècle : la préoccupation de certaines femmes de se faire « entretenir », au risque de basculer dans la prostitution. C'est le sujet de *Nana*, un autre roman des Rougon-Macquart, du *Journal d'une femme de chambre* d'Octave Mirbeau ou encore de *Boule de suif* de Maupassant.

DES PASTICHES MUSICAUX : L'OUVERTURE

Dans *La Pauvre Eugénie*, Germaine Tailleferre pastiche l'ouverture de *Louise* de Charpentier. On observe en effet le même dessin mélodique, montant puis descendant.

Le rythme croche pointée double présent dans toute l'ouverture de *Louise* se retrouve également chez Tailleferre (n° 1 partition Billaudot).

OUVERTURE DE LOUISE DE CHARPENTIER

Energique et chaleureux ♩ = 100

Piano

LE CÉLÈBRE AIR DE LOUISE

Dans *La Pauvre Eugénie*, Germaine Tailleferre pastiche le célèbre air « Depuis le jour » chanté par Louise dans le troisième acte de l'opéra de Charpentier. Cet air est remarquable par son sujet nouveau : en effet, aucune héroïne d'opéra n'était venue jusque-là exprimer si franchement et si sensuellement la transformation qui s'est opérée en elle lors de sa première nuit d'amour. Il fallait du lyrisme pour l'exprimer – celui du chromatisme ou des lignes brisées – et des contours fermes pour conserver à l'aveu sa dignité essentielle (cf. Film 3).

« D'ailleurs si Louise s'est « donnée », c'est en pleine maîtrise d'elle-même ; rien ici qui ressemble à de la soumission (« tout se réjouit de mon triomphe »), et la suite confirmera l'égalité des amants. Certes, la femme se donne et l'homme doit la prendre (pour utiliser les mêmes termes que le livret).

L'abandon, c'est l'intervalle de sixte descendante (médiane/dominante), mais c'est grâce à lui que surgit l'ivresse amoureuse (quarte et sixte arpégée)²². »

Comme rien ne peut sembler plus pâle que l'expression du bonheur, Charpentier a pris soin d'altérer la pureté en sol majeur – sous « le jour » puis « fleurie » – avant de moduler, en si mineur pour « destinée », en la mineur pour « rêver » et, plus loin, en la mineur encore pour « lumière et joie » menant à si mineur... Mais c'est pour aller en do majeur – « je tremble ».

Nous pouvons ainsi résumer le plan de cet air :

« L'exposition, correspondant à la première phrase de Louise, comporte l'énoncé du thème de l'aveu ("Depuis le jour où je me suis donnée") en sol majeur, puis sa reprise modulante ("toute fleurie semble ma destinée") menant à une nouvelle reprise du thème aux altos, en si mineur, préparant le sommet expressif en la mineur ("Je crois rêver sous un ciel de féerie"), se résolvant sur un retour au sol majeur initial ("L'âme encore grisée de ton premier baiser") avec le motif de l'aveu au hautbois²³. »

Germaine Tailleferre pastiche donc celui-ci dans l'air « Depuis l'instant où je me suis livrée ». Les textes sont très proches. Comme Louise, Eugénie avoue qu'elle s'est donnée à un homme.

COMPARAISON DES TEXTES « DEPUIS LE JOUR » (CHARPENTIER) ET « DEPUIS L'INSTANT OÙ JE ME SUIS LIVRÉE » (TAILLEFERRE)

« Depuis le jour »	« Depuis l'instant où je me suis livrée »
Louise	Eugénie
Depuis le jour où je me suis donnée	Depuis l'instant où je me suis livrée
Toute fleurie semble ma destinée	Au souffle glorieux du printemps, au seuil de ma seizième année et avec ce M. J. Duplan,
Je crois rêver sous un ciel de féerie	Depuis ce jour plein d'illusions
L'âme grisée de ton premier baiser.	Je suis le jouet des passions.

C'est dans la première version prévue par Germaine Tailleferre que le pastiche est évident (cf. *Film 3*). On peut y voir la partition raturée avec le premier texte prévu, similaire au livret de l'air de Louise. Dans la première phrase, Germaine Tailleferre utilise le même rythme (noire-blanche) et surtout le saut de sixte descendant, qui correspond à l'abandon, et la quarte et sixte ascendante, symbolisant l'ivresse amoureuse.

Le pastiche est également présent dans la version finale de *La Pauvre Eugénie*. Le dessin mélodique est le même que pour l'air de Louise. L'orchestration est semblable, avec des tenues de cordes et l'utilisation de la harpe.

MONSIEUR PETITPOIS ACHÈTE UN CHÂTEAU

Considéré par Germaine Tailleferre comme le plus réussi des opéras du cycle *Du style galant au style méchant*, *Monsieur Petitpois achète un château* est écrit dans le style des opérettes d'Offenbach.

« J'ai composé pour la radio des musiques de scène : celle de *Au Paradis avec les ânes*, d'après Francis Jammes, et celle de *Maître de Ionesco*. Mais je me suis bien plus amusée encore à écrire mes opéras bouffes *Du style galant au style méchant* : un faux XVIII^e siècle, un faux romantique, un faux Offenbach – le plus réussi, je crois, de tous ces "à la manière de" – et un faux naturaliste avec, pour finir, un policier brûlé à l'arsenic²⁴. »

Christophe Rousset, chef d'orchestre de *L'Affaire Tailleferre*, déclare même que l'auditeur, sans une écoute attentive, peut attribuer l'opéra de Tailleferre à Offenbach (cf. *Film 3*).

Pour réaliser son pastiche, Germaine Tailleferre s'est inspirée de plusieurs opérettes d'Offenbach, notamment *La Vie parisienne*, *La Chanson de Fortunio* et *Le Château à Toto*.

Issue de l'opéra bouffe, au XIX^e siècle, l'opérette eut un grand succès populaire en France, grâce, notamment, à Offenbach, considéré comme le maître du genre, apprécié de la bourgeoisie parisienne et du couple impérial peu amateur de l'opéra classique. Mais Offenbach a sous-titré la majorité de ces œuvres « opéra bouffe²⁵ », introduisant ainsi dans le genre, vers 1850, la présence de parties parlées. Le terme d'opérette n'est apparu qu'après.

Durant l'âge d'or de l'opérette française jusqu'au début du XX^e siècle, Offenbach trouva de talentueux successeurs en Albert Willemetz, Edmond Audran, Charles Lecocq, Robert Planquette, Louis Varney, André Messager... Plus tard, l'opérette fut adoptée en Autriche, pays de l'opérette viennoise, jusqu'au milieu du XX^e siècle avec des noms tels que Franz Lehár, Ralph Benatzky et Emmerich Kálmán.

La forme espagnole de l'opérette est la *zarzuela* et l'on considère parfois que la comédie musicale en est la forme américaine.

L'opérette ne diffère de l'opéra-comique que par ses sujets, mettant en scène des personnages du peuple, ou bien des nobles ou des héros de pacotille, et non des personnages historiques ou de grands mythes.

DES PASTICHES DE LIVRET

La Vie parisienne

Germaine Tailleferre pastiche le début du livret de *La Vie parisienne* par le choix du lieu de rencontre des futurs amants : la gare. En effet, l'action de *Monsieur Petitpois achète un château* démarre à la gare de Romorantin, où Éloïse

²² *Ibid.*, p. 46.

²³ *Ibid.*

²⁴ Germaine Tailleferre, *Mémoires à l'emporte-pièce*, RIMF n° 19, Paris, Champion-Slatkine, février 1986, p. 76.

²⁵ Michel Vignal, *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2005, p. 1025.

Petitpois rencontre Adélestan de La Bombardière, un hussard. C'est le coup de foudre entre les deux jeunes gens.

La scène du premier acte de *La Vie parisienne*, quant à elle, « représente la gare de l'Ouest et son tourbillon d'employés du chemin de fer, très euphoriques. Deux jeunes galants, Raoul de Gardefeu et Bobinet, qui font semblant de ne pas se connaître, attendent la même personne, leur maîtresse Métella. Celle-ci descend du train au bras d'un troisième soupirant et feint de ne pas reconnaître ses deux autres amoureux²⁶ ».

Le Château à Toto

Monsieur Petitpois achète un château raconte l'histoire de M. Petitpois, riche industriel, qui désire acheter le château des De La Bombardière. Lors de la visite du château, il est accompagné de sa fille Éloïse et de son neveu Oreste, à qui Éloïse est promise. Mais cette dernière tombe amoureuse d'Adélestan de La Bombardière. Après plusieurs péripéties, Éloïse Petitpois épouse Adélestan et M. Petitpois achète le château.

Cet opéra pastiche *Le Château à Toto*, opérette peu connue d'Offenbach. Le château d'Hector de La Roche-Trompette dit « Toto », est mis en vente par son propriétaire qui a trop profité de la vie parisienne. Le baron de Crécy-Crécy, famille rivale des De La Roche-Trompette compte bien le racheter pour dominer son rival. Mais Jeanne, la fille du baron, aime secrètement Toto depuis toujours. Finalement, Jeanne épouse Toto qui garde son château afin d'y accueillir sa promise.

Avec cette vente de château et l'affrontement entre deux familles rivales, le parallèle entre les deux livrets est évident. Ces deux pièces se terminent également de la même manière, par le mariage des enfants qui s'aiment malgré les rivalités.

Dans le détail des livrets, il y a également des thèmes communs. Par exemple, dans *Monsieur Petitpois achète un château*, le duc de La Bombardière présente aux Petitpois, la galerie de tableaux de ses ancêtres (cf. n° 3 partition Billaudot, « Admirez, ici Messieurs »). Dans *Le Château à Toto*, Toto parle lui aussi de ses aïeux (acte I ; n° 7 « Mes aïeux, c'était bien la peine »). Il expose leurs exploits guerriers et la façon dont ils ont agrandi leur domaine et pu construire le château. Toto se sent coupable de devoir vendre le château à cause de ces excès.

Outre les livrets, *Monsieur Petitpois achète un château* présente des références musicales à l'œuvre d'Offenbach.

DES PASTICHES MUSICAUX

La Chanson de Fortunio

Dans *Monsieur Petitpois achète un château*, la partie d'Éloïse du duo entre Adélestan et elle est un pastiche évident d'un air de *La Chanson de Fortunio* (cf. [Film 4](#)).

La Chanson de Fortunio est un opéra-comique d'Offenbach, composé en 1861, qui s'inspire d'une pièce d'Alfred de Musset, *Le Chandelier*. *La Chanson de Fortunio* eut tellement de succès que « Meyerbeer aurait voulu l'avoir écrite, marquée qu'elle était de cette délicieuse petite fleur bleue que son auteur tenait sans doute de son ascendance germanique²⁷ ».

La pièce pastichée est l'air « Si vous croyez que je vais dire », chanté par le jeune Valentin, amoureux transi de Laurette. Au xvii^e siècle, Maître Fortunio, un avocat d'un âge certain, est marié à la jeune et jolie Laurette. Lorsqu'il était encore clerc, Fortunio avait séduit la femme de son employeur grâce à une chanson. Le souvenir de cette aventure l'enjoint à soupçonner une liaison entre sa femme et son clerc greffier Valentin. Bien qu'effectivement tombé profondément amoureux, la timidité de ce dernier lui a jusqu'ici empêché de déclarer sa flamme. Fortunio accuse Laurette d'infidélité et décide de chasser Valentin de son service. Cependant, les clercs ont découvert, entre-temps, la vieille chanson de Fortunio. Lorsqu'ils commencent à la chanter, Fortunio se rend compte que son hypocrisie a été démasquée. La chanson n'a rien perdu de son pouvoir, car les clercs conquièrent tous soudainement et miraculeusement de nouvelles dulcinées.

Le rôle de Valentin est un rôle travesti, c'est-à-dire joué par une femme ; cet air est donc écrit pour une soprano. Les paroles sont naïves et sincères. Ce n'est pas un cas unique dans l'histoire de l'opéra, les rôles de jeunes garçons étant souvent écrits pour des mezzo-sopranos ou des sopranos, comme Chérubin dans *Les Noces de Figaro* de Mozart ou Oscar dans *Le Bal masqué* de Verdi.

La Chanson de Fortunio est écrite en 6/8, avec un accompagnement simple en ostinato avec des basses sur chaque temps et une succession d'arpèges pour mettre en valeur la mélodie. La tonalité choisie par Offenbach est *lab* majeur (cf. [Film 4](#)).

La version de Germaine Tailleferre dans *Monsieur Petitpois achète un château* est très proche de cet air de *La Chanson de Fortunio* du point de vue de ces spécificités. En effet, elle utilise la tonalité de *la* majeur, c'est-à-dire un demi-ton au-dessus de la pièce pastichée. L'accompagnement est écrit de manière identique, en ostinato ; nous retrouvons les basses régulières sur les temps et l'accompagnement en arpèges (cf. [Film 4](#)).

Les deux parties chantées présentent des similitudes d'écriture. Elles forment le même dessin mélodique, et nous retrouvons les mêmes notes aux mêmes endroits. Par exemple, les chants rentrent sur le deuxième temps de la première mesure, et tous les deux sur un *do*. Sur le premier temps de la mesure suivante, nous trouvons pour les deux airs un *ré*, etc. Cette similitude est étonnante et montre la bonne connaissance des œuvres d'Offenbach par Tailleferre. Cet air est le clin d'œil le plus marqué à Offenbach dans cet opéra.

²⁶ « *La Vie Parisienne* Offenbach », *L'Avant-Scène Opéra*, n° 206, 2002, p. 10.

²⁷ José Bruyr, *L'Opérette*, Paris, Puf, 1974, p. 22.

La Vie parisienne

Dans *Monsieur Petitpois achète un château*, Germaine Tailleferre pastiche également plusieurs airs de *La Vie parisienne*.

Le premier air de l'opéra de Tailleferre est un air d'Adélestan, jeune hussard qui rentre chez lui, car son oncle va vendre le château familial (n° 2 partition Billaudot, « Un joli Hussard »). Pour traduire le côté militaire, Germaine Tailleferre utilise un tambour et des ponctuations à la trompette, instruments militaires par excellence. Pour renforcer cet aspect martial, les cordes jouent des accords en quinte pour le couplet puis pour le refrain (à l'entrée du chœur), un jeu sur les temps/contretemps en *pizzicato*, pour évoquer la rythmique du tambour.

Cet air n'est pas sans rappeler celui de Gabrielle, « Je suis veuve d'un colonel », dans l'acte II de *La Vie parisienne*.

Il y a, dans l'air d'Adélestan, des éléments présents dans le pastiche, par exemple l'imitation du tambour, ici à la voix, et le rythme en temps/contretemps pour donner le côté martial.

Dans les deux airs, nous reconnaissons également un rythme pointé (croche pointée double) qui renforce l'aspect militaire.

AIR D'ADÉLESTAN DE TAILLEFERRE

Tenor I



Un jo - li hussard vo - yez vous, ne redou - te point _____ les ha - sards

AIR « JE SUIS VEUVE D'UN COLONEL » D'OFFENBACH



Je suis veu ved'unco lo nel Quimourut à la guer re!

Tailleferre a également pastiché d'autres airs de *La Vie parisienne*. L'air de « La Moustachette » de *Monsieur Petitpois achète un château* est une valse tyrolienne (cf. Film 4). Comme chez Offenbach, où, à la suite de l'air « Je suis veuve d'un colonel », Gabrielle interprète une tyrolienne.

Les chanteurs de cabaret poussent une tyrolienne en guise de refrain dans des chansons au contenu humoristique (*Gstanzl* en dialecte bavarois) au moment de la chute, comme pour donner le signal de rire. Ces chansons sont souvent interprétées par une personne qui organise une noce paysanne et les strophes raillent les jeunes mariés. L'instrument traditionnel d'accompagnement est l'accordéon ou la cithare. Une tyrolienne consiste en une suite de syllabes sans signification, par exemple :

« Hola dere tütü, hola dero
Hoite hol i olle o »

Ces deux airs ont donc des points communs : ils sont tous les deux à trois temps, l'accompagnement est similaire, avec des basses sur le premier temps puis des accords sur les deuxième et troisième temps.

TYROLIENNE DE LA VIE PARISIENNE D'OFFENBACH



« LA MOUSTACHETTE » DE MONSIEUR PETITPOIS ACHÈTE UN CHÂTEAU (PARTIE DE VIOLONCELLE) DE TAILLEFERRE



Les parties vocales utilisent toutes les suites de syllabes sans signification.

LA VIE PARISIENNE D'OFFENBACH



lo__ dou! lo lo lo__ dou! lo lo lo__ dou! lo lo lo__ dou! lo lo lo__ dou! lo lo lo__ dou! lo lo

MONSIEUR PETITPOIS ACHÈTE UN CHÂTEAU DE TAILLEFERRE



la - la - tou la - la - tou la - la - tou

LE FINAL

Le final d'Offenbach respecte la tradition de l'*opera buffa* : il s'agit « une fois l'action terminée, d'en réciter la morale à l'aide de quelques maximes de portée très générale. *La Vie parisienne* n'échappe pas à cette règle, si ce n'est qu'on tire plus l'"immoralité" de l'histoire que sa moralité²⁸ » !

Dans le final de *Monsieur Petitpois achète un château*, cette tradition est respectée. La morale de l'opéra est énoncée : grâce à l'achat du château, M. Petitpois permet à sa fille Éloïse d'épouser l'homme qu'elle aime, mais également d'accéder à la noblesse !

Ce final est d'un caractère très léger et joyeux (n° 8 partition Billaudot, « En achetant ce château ») tout comme celui de *La Vie parisienne*.

Reprenant tantôt des styles, tantôt des compositeurs, tantôt des airs très précis de certaines œuvres, Germaine Tailleferre donne ainsi à entendre une palette riche et large de ce que peut représenter l'écriture « à la manière de », de la brève citation au pastiche le plus abouti. Ce goût du pastiche est en effet multiforme et s'exprime tant dans le livret que dans la musique, avec le souci de constituer une véritable « petite histoire lyrique de l'art français » pour la radio.

²⁸ « *La Vie Parisienne* d'Offenbach », *L'Avant-scène Opéra*, n° 206, Paris, éditions Premières Loges, janvier-février 2002, p. 68.