

Maître Péronilla : opéra-bouffe ou opéra-comique ?

Gérard Condé

D'expérience, faute d'un simple commencement de preuve, le titre d'un ouvrage lyrique entre pour moitié dans le mouvement d'intérêt que suscite son apparition et pour les trois quarts dans sa pérennité ou dans la défiance qu'il inspire. La notoriété du compositeur peut encore faire sortir de l'ombre une partition qui y dormait en paix. Que penser alors d'un ouvrage d'Offenbach dont le titre se présente moins spontanément à l'esprit que *La Jolie Parfumeuse* ou *Les Deux Aveugles*, pourtant relégués dans le second rayon ? *Maître Péronilla* a sombré corps et biens après cinquante représentations aux Bouffes-Parisiens en mars-avril 1878. Non seulement le titre n'a pas servi de bouée de sauvetage, mais il a eu un effet dissuasif faute d'obéir aux lois du genre : être attrayant, piquant, suggestif, comme *Les Deux Maris de Manoëla* auquel on pensa un moment avant de le juger sans doute trop leste ou levant d'emblée le voile sur l'imbroglio à venir. Restait à lui donner le nom du rôle principal et le choix s'est arrêté sur *Maître Péronilla*.

Or, pour central que soit l'aveuglement du père imposant un mauvais gendre et son ardeur à plaider en faveur d'un autre, le personnage est loin d'occuper la place du héros éponyme. Le rôle, taillé pour Daubray, dont la spécialité comique était le chuchotement, ne comporte que les *Couplets du chocolat* où sa psychologie est suggérée d'un trait magistral lorsqu'il s'attendrit en fredonnant « Le meilleur chocolat est celui de Péronilla » sur un air de romance touchante d'anachronisme jusqu'au petit sanglot final. Quelle distance avec ce que promettait l'affiche, car le titre de Maître

annonce une envergure dont manque cet industriel de la confiserie, juste un peu escroc sur la marchandise ! C'est après coup seulement qu'il se justifiera. Le tout premier titre *Frimouskino* (ou *quino*) aux allures de calembour ne manquait pas de piquant (frimousse / musquito / muschino), mais comment le justifier ? En y réfléchissant bien c'est lui qui tire les ficelles de toute la pièce, qui empêche le mariage prévu en dictant au notaire un âge différent de celui de la fiancée, et expédie le futur mari à Madrid...



Madrid ? Ah ! l'Espagne ! À la mode à Paris en ces années-là, où les groupes de guitaristes costumés investissaient les places publiques et les cours d'immeubles. On pourrait presque dire que la France fut, musicalement, une colonie espagnole pendant près d'un siècle, fêtant ses chanteurs, accueillant ses compositeurs, succombant au charme vénéneux de ses danses... Du *Cid* à *Don Quichotte*, du *Toréador* d'Adam à celui de *Carmen*, des saveurs du *Guitarrero* d'Halévy à celles de *L'Heure espagnole* ou du *Chérubin* de Massenet, de la folie tragique de *La Navarraise* à celle, plus sombre encore, de *La Habanera* de Raoul Laparra, l'Espagne occupe une place de choix dans le répertoire lyrique français. Pour les librettistes c'est le lieu des passions fatales, du mystère, des duels, des aventures sans pareilles tandis qu'au-delà d'un souci de couleur locale, la « manière espagnole » ouverte à toutes les fantaisies rythmiques, sonores et mélodiques, offre un bain de jouvence à l'imagination des compositeurs lyriques. Grisante, naturellement tonique, pétillante et épicée, cette Espagne un peu chromo est, bien sûr, un fantasme. C'est Auber qui, dans *Le Domino noir* (1837), créa ce qu'on pourrait appeler le « vrai style espagnol parisien » nourri de rythmes typiques. Après lui, la quasi-totalité des compositeurs français, s'inspirant de recueils ou de motifs entendus ici ou là, tantôt innovant par ce biais, tantôt suivant la mode, ont comblé le goût du public.

Comme dans *Les Brigands* et dans *La Périchole*, la plume alerte d'Offenbach a emprunté au style espagnol pour donner à *Maître Péronilla* juste ce qu'il faut de couleur locale. Sitôt l'attention de l'auditoire éveillée

par une petite marche alerte, des pizzicatos guitaristiques en arpèges, soutenus par le rythme obstiné des castagnettes, lancent le second motif de l'ouverture, motif dont le rythme syncopé et le mode mineur altéré suffisent à confirmer le franchissement des Pyrénées. À peine posée au pays du soleil, la plume voyageuse d'Offenbach se retourne vers le septentrion où, remplaçant le *tac-tac-tac* des castagnettes, le timbre argentin d'un triangle (doublé *pianissimo* par la grosse caisse) illumine l'esquisse d'une valse viennoise progressant par glissements chromatiques.

Une fois posées (par ces anticipations sur l'acte II) les bornes stylistiques d'une partition qui emprunte aussi à l'ancien opéra-comique français, le rideau se lève. Le chœur décrit ce qu'on entend (« Roulez, sonnez et faites rage, castagnettes et tambourins ») confirmant qu'on est bien en Espagne, mais sur un rythme si platement régulier qu'il dévoile l'enthousiasme de convention. Ce qui explique qu'il s'empresse, par une volte-face, de s'associer à la mélancolique *Sérénade* de Frimouskino dont le mode mineur et l'harmonie de sixte napolitaine renouent avec l'ibérisme du second motif de l'ouverture.

Nul souci de couleur locale dans ce qui suit, surtout pas où on l'attendrait, dans la *Ballade de la belle Espagnole* où le style archaïsant de la complainte s'accorde à la niaiserie voulue des paroles (« Il était un joli jeune homme ») pour mieux encadrer le délire central (« pincé, bâtonné, échiné, trépané, assassiné, empoisonné »), clin d'œil évident à celui d'Osmin dans *L'Enlèvement au sérail*. Par le sentimentalisme de la conclusion (« Mais sans qu'elle pût s'en défendre »), Léona se révèle bien la sœur de Péronilla. Tandis que, par la prosodie bâclée – délibérément tant il serait aisé de la corriger – Offenbach appose sa signature au bas du tableau avant de l'inscrire en exergue du *Duo des frères Vélasquez* qui n'a d'autre utilité que de désigner le compositeur : « signez » « on vous le di... (*bis*) on vous le dira », etc. Pas davantage d'espagnolade dans la romance d'Alvarès qui (comme les *Couplets du chocolat* ou le *Chœur des invités*) paie plutôt sa dette au Weber d'*Euryanthe*. C'est naturellement pour préserver le piquant des *Couplets des petits valets* et la saveur moirée de *La Malaqueña* (grand succès du spectacle sans autre raison que l'effet hypnotique du balance-

ment *fa* majeur/*ré* mineur). Sans doute s'agit-il d'un hors d'œuvre, comme le *Duo des Vélasquez*, le *Rondeau* de Frimouskino ou la *Chanson militaire*, mais ils sont bien trouvés et ils ont leur place, mêlés aux numéros qui font avancer la pièce. Si l'on y joint les deux ariettes de Manoëla sur les maris mûrs et les inconvénients du mariage, dont une cantatrice spirituelle peut tirer un parti délectable, l'ensemble vaudrait plutôt à *Maître Péronilla* de figurer à la droite de son auteur.



Mais... on n'est jamais trahi que par les siens et c'est sans doute de la plume du petit-fils d'Offenbach, Jacques Brindejont, qu'est tombée l'appréciation la moins favorable à une reprise de *Maître Péronilla* : « Nous croyons savoir que M. X. [le librettiste] n'était autre que le compositeur lui-même. Mais nous n'insisterons pas sur cette œuvre ». Le magistral travail de recension commentée qui fait le prix du chapitre-fleuve consacré à l'opérette dans *Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925* (Librairie de France) est assez équitable envers Lecocq, Chabrier, Hervé, Audran ou Messager pour justifier des réserves sur leur grand rival. Mais alors que, par leur précision, les commentaires d'une avalanche d'ouvrages (tombés pour la plupart dans l'oubli après leur création) semblent d'un témoin oculaire, la date de naissance (1883) de cet habile écrivain, membre de l'Académie française, indique clairement qu'il s'agit d'une compilation des comptes rendus limitée aux publications accessibles. Dans le cas de *Maître Péronilla*, la source est claire : *Les Annales du Théâtre et de la Musique* rédigées par Édouard Noël et Edmond Stoullig, non pas sur le vif, mais à la fin de l'année à partir de souvenirs... ou d'informations :

Maître Péronilla manquait décidément de fantaisie et de verve. La même situation, qui n'était pas toujours bien bouffonne, se prolongeait durant deux actes. Les rôles étaient à peine esquissés. C'est à peine s'il en est resté un seul morceau : la *Malagueña*, une mélancolique chanson à boire bien dite, au second acte par M^{me} Peschard. À ce refrain, un peu banal, nous

préfèrent peut-être la sérénade que chantait, au lever du rideau, M^{me} Paola Marié. Le reste ne vaut pas l'honneur d'être retenu.

On ne saurait affirmer que la presse ait ménagé ses critiques : « La musique est de M. Offenbach, c'est tout dire », concluait Clément Caraguel dans le *Journal des débats*. Et de poursuivre :

Beaucoup de facilité, d'habileté, de mouvement scénique ; mais aussi beaucoup de banalité et de formules surannées. Rien de cherché ni de trouvé. Il y a pourtant des morceaux qui ont été justement applaudis, entre autres *la Malaqueña*, merveilleusement chantée par M^{me} Peschard.

Tandis que dans *Le Figaro*, Jouvin anticipait les critiques en invoquant la situation du compositeur d'opérettes :

Si les ailes musicales qui emportent un *lazzi* heureux sont trop longues et montent trop haut, le pauvre compositeur prendra son parti d'aller au-devant de l'humiliation qui l'obligerait à les couper. Son inspiration est un *ballon captif* dont la corde est dans la main du public, de sorte que pour lui la Muse, attentive aux moindres secousses, doit, non pas s'oublier dans les espaces, mais *regarder en bas*.

Curieuse remarque, mais, en simple amateur, Benoît Jouvin (Bénédict) ne discernait peut-être pas l'évolution sensible d'Offenbach qui, abandonnant le *négligé* provoquant de ses grands succès, devait à présent compter avec les triomphes de Lecocq qui reposaient au contraire sur une qualité d'inspiration et d'écriture (harmonie, modulations, orchestration) plus proches de l'opéra-comique que de l'opéra-bouffe. Ce que le poète Jules Ruelle, plus instruit sans doute, soulignait dans *L'Art musical* :

Les contours de la phrase musicale sont très élégants dans *Péronilla* ; l'orchestration se modifie et n'est plus du tout comparable aux effets féroces d'autrefois.

En effet, l'orchestre ne se contente plus d'introduire rapidement, de soutenir discrètement la voix (ou de la redoubler) et de conclure assez brillamment pour voler au-devant des applaudissements. Il est actif (voir l'impérieux dessin des basses dans le *Rondeau* de Frimouskino) ; suggestif sans lourdeur, quand des rumeurs militaires s'élèvent fugitivement pour souligner les aspirations de Ripardos (« Que ne suis-je colonel ») ; malicieux dans le portrait pastel de Péronilla, d'une élégance surannée, que tracent ses contre-chants, ses rythmes pointés et ses notes piquées autour des *Couplets du chocolat* ; sobrement expressif aussi quand, d'une simple broderie alliant altos et violoncelles, il rend touchante (sans y toucher !) la *Romance* d'Alvarès dès les premiers mots : « Quand j'ai dû, la mort dans l'âme ». Le refrain de la *Romance* de Frimouskino à l'acte III (« Fais comme moi, cousin, je me confie »), où la doublure de la voix par une clarinette et une flûte en octaves affiche une certaine placidité au-dessus des trémolos inquiétants des altos et violons (sur d'alertes arpèges des violoncelles *pizzicato* qui ajoutent à l'ambiguïté), fait penser au point culminant du grand duo des *Huguenots* (« Tu l'as dit »). Une évolution sensible, donc (observée ici au seul regard de l'instrumentation plus facile à pointer) qui suscite, sous la plume malicieuse de Parisine, dans *La Soirée parisienne*, un enthousiasme de convenance :

Je vais vous parler du nouvel opéra-comique du théâtre des Bouffes. Remarquez que je me garde absolument d'imprimer les mots *opéra-bouffe*. Je les ai prononcés, par mégarde, hier soir, dans les coulisses, et j'ai failli me faire écharper. L'opéra-comique, de par la volonté des compositeurs à la mode de nos théâtres de genre, a tué l'opéra-bouffe, Vive donc l'opéra-comique !

Comme *Maître Péronilla* était sous-titré sur l'affiche (et sur la partition) « Opéra-bouffe en 3 actes », le regret exprimé par antiphrase est que, même aux Bouffes, l'opéra-comique ait pris sans l'avouer, la place de l'opéra-bouffe. Alors qu'il y avait dans le sujet matière à un véritable opéra-bouffe, ainsi qu'en témoigne Lavoix fils dans la *Revue et Gazette musicale de*

Paris car « l'idée des deux maris, présentée ainsi est vraiment originale ; de plus, l'auteur sait le théâtre, et, grâce à quelques détails amusants, la pièce marche jusqu'au bout sans trop de longueurs ». La remarque « sans trop de longueurs » pointe là où le bât blesse, les longueurs étant incompatibles avec l'essence même de l'opéra-bouffe. Pour François Oswald (*Le Gaulois*), elles se situent au dernier acte, dans la salle d'un de

ces tribunaux de fantaisie qui surgissent trop souvent au troisième acte des opéras-bouffes. Mais l'auteur, visiblement gêné, comme s'il avait eu devant les yeux un modèle dont il cherchait à s'inspirer tout en s'efforçant de ne le point copier, n'a pas pu donner à sa pièce les développements qu'elle aurait comportés, et s'est arrêté court au moment où l'intrigue devait se corser et produire les effets comiques et les situations drôles indiquées par l'exposition.

Un opéra-bouffe qui aurait perdu son âme à regarder vers le style plus châtié de l'opéra-comique tandis qu'au Théâtre de la Renaissance, *Le Petit Duc*, clairement désigné comme un « opéra-comique en trois actes » entretenait l'esprit bouffon. Il est vrai que le livret du nouvel ouvrage de Charles Lecocq était signé des plumes autrement expertes de Meilhac et Halévy. Une collaboration qui avait valu aux coauteurs de *La Belle Hélène*, *Barbe-Bleue*, *La Vie parisienne*, *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, *La Périchole*, *Les Brigands*, une lettre amère d'Offenbach stigmatisant leur choix de travailler avec « le Meyerbeer de la Renaissance ». Et, sans y voir à peine plus qu'une coïncidence, n'est-il pas curieux que le *Rondeau* de Frimouskino (« Je pars, je vais, je vole »), aussi peu nécessaire à l'action que richement travaillé, semble faire écho au *Rondeau de la paysanne* du *Petit Duc* créé sept semaines plus tôt ? Plus fruste d'écriture, ce dernier est beaucoup plus drôle avec ses arrêts, ses hésitations, tandis que le rondeau d'Offenbach file sans laisser à l'interprète le loisir de mettre en valeur le détail des péripéties, ces détails qui font le sel du rondeau du *Petit Duc*. Or, une remarque de François Oswald, dans *Le Gaulois* vaut qu'on s'y arrête : « Signalons encore un rondeau-galop détaillé avec une finesse de nuances excessive par M^{lle} Marié ». « Excessive » laisse

penser que Paola Marié a pu vouloir rivaliser avec Jeanne Granier (comme Offenbach avec Lecocq ?). Quoi qu'il en soit, la situation d'une chanteuse dans un rôle d'adolescent déguisé en paysanne et qui, poursuivie par un régiment, casse ses œufs pour sauver sa vertu, est infiniment plus bouffonne que celle de Frimouskino. Allons plus loin, sans rien retirer à la valeur du rondeau d'Offenbach : ce jeune garçon témoin des ébats amoureux, voyeur malgré lui, n'est-il pas typiquement une figure obligée du Grand Opéra historique, un cousin d'Urbain des *Huguenots* ?



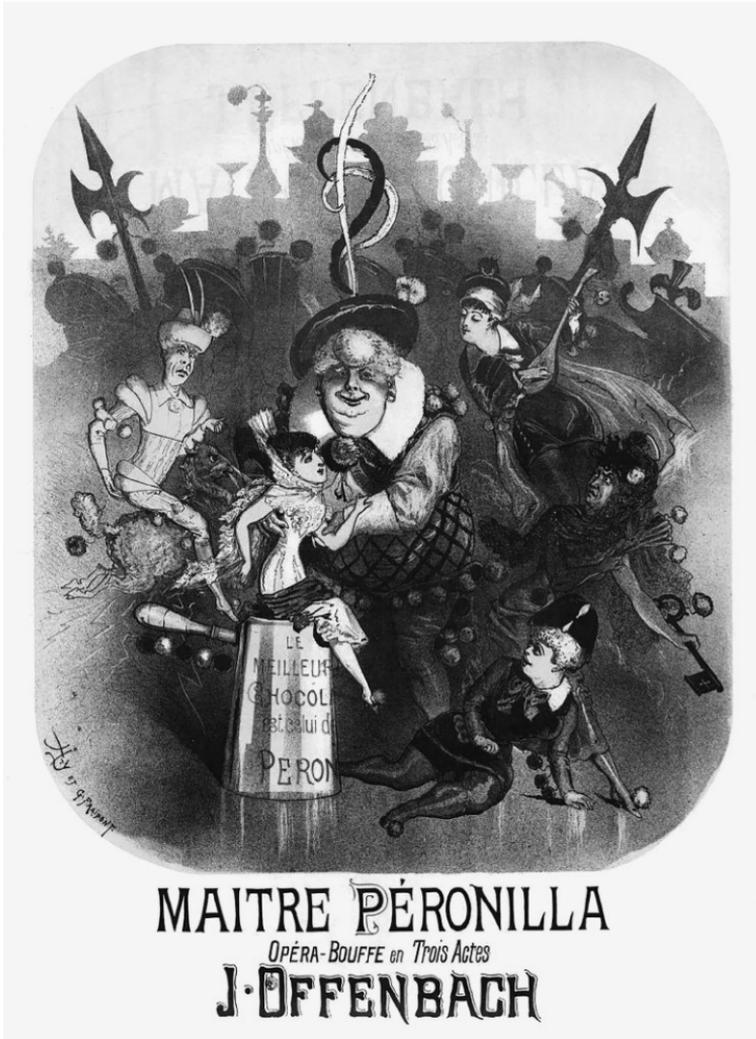
La direction des Bouffes avait vu grand. « Pour les soixante-cinq personnages qui évoluent sur la petite scène, où se succèdent les jardins du château de Péronilla, aux environs de Madrid, l'intérieur de celui du Marquis puis une salle d'audience du Palais de Justice, Grévin et Robida ont dessiné cent trente costumes qui, pour la plupart, sont charmants », annonçait *Le Figaro* du 6 mars. Ce que confirmera Parisine avec une précision savoureuse :

Grévin s'est lancé à corps perdu dans une Espagne de fantaisie qui lui a inspiré des costumes réellement originaux : ceux de MM. Daubray et Jolly sont fort amusants. Les estafiers, les soldats, les paysans, les juges ont prêté à une incroyable variété de couleurs éblouissantes, crues mêmes, tranchant les unes sur les autres, à une débauche de pompons, de franges et de fanfreluches. On sent que Grévin a habillé cette fois M^{mes} Peschard et Paola Marié : il a su les amincir dans des travestis. Le costume d'Alvarès-Peschard est à la fois fort riche et fort distingué : Maillot de soie noire, avec jarretières de soie rouge, justaucorps de velours noir brodé de perles d'acier, manteau rouge à cordelière d'acier, toquet de velours noir. Le tout avec un peu de satin rouge par-ci, par-là, discrètement, rien que pour trancher sur le fond noir. M^{lle} Paola-Marié a une culotte collante en velours noir avec chausse grises et blouse de laine même nuance, ceinture rouge et chapeau arlequin noir comme celui des étudiants espagnols, agrémenté de la cuiller

en os et de rubans aux couleurs nationales. Aussi, à l'entrée de la charmante chanteuse, une partie de la salle s'est-elle écriée : *La Estudiantina !*
(*La Soirée parisienne*)

Pour ne pas pâlir face aux noms de Meilhac et Halévy, celui du librettiste n'était pas mentionné, mais on savait, supposait, murmurait que c'était Offenbach lui-même. Jean-Claude Yon nous apprend qu'il aurait été écrit dans les années 1866-1870 et resté dans les cartons du compositeur en attendant d'intéresser un collaborateur. Offenbach l'aurait repris faute de mieux en demandant à Charles Nutter et à Paul Ferrier de versifier les couplets, qui se révèlent de fait très soignés de facture et d'expression. Les *Couplets du chocolat*, la *Romance* d'Alvarès (à l'acte II) en témoignent particulièrement, mais aussi le *Rondeau* et la *Romance* de Frimouskino. Le livret dans son ensemble vaut donc mieux que ce qu'on en a dit et il n'est pas interdit d'en élaguer les branches mortes ou d'y greffer des saillies. Ainsi l'hugolien « Bon appétit, messieurs ! » lancé par le Marquis à l'acte II dans l'enregistrement partiel réalisé par l'ORTF en 1970.

Le tort principal du livret est le souci trop sensible de la « pièce bien faite », selon le modèle d'Eugène Scribe, où tout s'explique *a posteriori*, parfois par détours. Ainsi le premier dialogue entre Péronilla et Léona insiste sur le fait qu'il est chocolatier pour lui faire avouer qu'il avait d'abord été avocat ! Par la suite les exclamations « Tonnerre de cacao » ou l'insulte « Chocolatier ! » seront toujours destinées à cacher le futur avocat. Mais, au fond, rien n'explique que Péronilla se soit laissé entraîner par sa sœur dans le choix d'un mari qui visiblement ne pouvait pas convenir à sa fille. Que Frimouskino soit précisément le clerc du notaire et que le Marquis soit le colonel du sergent Ripardos rend plus plausibles certaines situations. Enfin, si Alvarès est un maître de chant n'est-ce pas pour lui faire logiquement chanter la *Malaqueña* ? L'opéra-bouffe, au contraire de l'opéra-comique, se passerait de toutes ces précautions, et un brin de folie dans les dialogues ferait mieux valoir toutes les qualités d'une partition sans failles.



Affiche pour la création de *Maître Péronilla*.
Bibliothèque nationale de France.

Poster for the premiere of *Maître Péronilla*.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.