

# La musique de la première version

Marie Humbert et Sébastien Troester

L'établissement d'une nouvelle édition de *La Vie parisienne* soulève inmanquablement des interrogations quant à l'objet ainsi restauré et figé. Jamais créée sous cette forme, elle ne repose pas sur un document unique – tel un manuscrit autographe – qui en établirait définitivement l'autorité ou l'accord du compositeur pour son exécution. Le risque est donc grand de paraître aller à l'encontre de la volonté d'un artiste qui a d'ailleurs retouché, à de nombreuses reprises, différents passages de la partition au cours des années suivantes. Cette critique légitime s'inscrirait dans un mouvement de fond qui, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, tend à donner au compositeur d'une œuvre lyrique la première place au rang des auteurs et le dernier mot en termes d'arbitrage. Aujourd'hui, face à la reprise d'un opéra ancien, on s'offusquerait aisément de coupes franches ou même de modifications dans des passages musicaux, quand on ferait peu de cas d'une réécriture des dialogues ou de l'usage de décors allant à l'encontre du livret. Les auteurs de ce dernier n'auraient-ils pas le droit, eux aussi, au même respect ?

Une œuvre telle que *La Vie parisienne* ne peut pas être attribuée à Offenbach seul. La version créée en 1866 porte d'ailleurs indubitablement la marque de ses premiers interprètes qui, par leurs capacités comiques ou leurs insuffisances vocales, ont contribué à modeler l'œuvre de cette manière, au grand dam des auteurs. La présente édition écarte cette empreinte de la troupe du Palais-Royal sur la partition afin de donner la possibilité à l'opéra-bouffe de s'exprimer au gré d'une distribution vocale idéale.

L'autorité que nous avons privilégiée est celle des librettistes. La compilation des sources musicales détaillées plus loin vise ainsi, en premier

lieu, la reconstitution de la mise en musique du livret originel de Meilhac et Halévy : celui qui a été déposé au bureau de censure le 29 août 1866 et qui, alors déjà mis en musique par Offenbach dans une version piano-chant, a été répété durant six semaines avant d'être remanié. Puisse cette priorité donnée aux hommes de lettres sur le musicien ne pas choquer nos contemporains : elle est celle qui prévaut, à l'époque, sur les affiches de théâtre et dans la presse. Le fait même que toute la musique existe suffit à prouver la validation par Offenbach des qualités de ce livret. Nous ne nous sommes d'ailleurs pas interdit quelques inserts musicaux dont les paroles ne figurent pas dans les livrets soumis à la censure mais qui ont également été mis en musique avant d'être écartés : l'air d'Urbain et le finale de l'acte II.



## SOURCES

Dans cette optique, nous avons exploité pour notre édition des sources primaires essentiellement inédites et méconnues jusqu'à ce jour :

- Le matériel d'orchestre manuscrit de la création du 31 octobre 1866 identifié récemment au département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France, au sein du Fonds du théâtre des Variétés (COL-106). Ce matériel instrumental et vocal complet présente un état des cinq actes de *La Vie parisienne*, toutefois sous forme de palimpseste se manifestant diversement : pages coupées, collettes sur pages existantes, simples ratures, etc. Sous la version dite de 1866, se trouvent certaines parties de la version non-créée.

- La partie de « violon conducteur » des actes I à IV conservée dans le même fonds (4-COL-106[1742]) : ce sont des cahiers synthétiques servant au violoniste principal qui dirige l'orchestre depuis son pupitre. On y trouve l'ensemble des lignes vocales des personnages, le texte des paroles chantées (bien souvent le texte d'avant-censure, détail précieux), les lignes musicales des violons I et des basses, ainsi que le reste de l'harmonie sché-

matinée (bois, cuivres et percussions). Le volume de l'acte IV est celui du 31 octobre 1866 (donc pas celui de la version inédite, malheureusement), le volume de l'acte V est manquant.

• Un ensemble de manuscrits musicaux découverts dans le Fonds du théâtre du Palais-Royal (département des Arts du spectacle). Une partie de ces documents complète le jeu de matériel aujourd'hui coté « théâtre des Variétés », dans lequel il n'a pas été déplacé, n'ayant pas été utilisé. Les manuscrits « Palais-Royal » souffrent, de ce fait, de moins de coupures, ratures ou collettes et présentent un état plus détaillé de la version d'avant création.

• La grande partition d'orchestre autographe (de la main d'Offenbach), consultable en ligne sur le site de la bibliothèque numérique de la Juilliard School de New York. Outre près de 500 pages correspondant peu ou prou à la version en 5 actes de 1866, avec de surcroît des annotations autographes en allemand et des ajouts musicaux amplifiant l'instrumentation (sans doute pour la reprise de Vienne), un lot de 160 pages de musique esquissée avant d'être retirée ou au contraire réorchestrée complète le précieux ensemble manuscrit. De l'aveu même du « rapport critique » de l'Offenbach Edition Keck (OEK), cette source inestimable lui a « manqué pour une restitution intégrale de l'orchestration originale ». Elle se situe au cœur de notre nouvelle édition.

À ces sources principales, s'ajoutent d'autres documents, notamment deux réductions pour piano (en 5 actes publiée chez Heu en 1866 et en 4 actes publiée chez Gregh en 1873), une particelle manuscrite d'un extrait du *Rondo du Brésilien*, un matériel de copiste réalisé à Genève sans doute en 1866-1867 et, enfin, l'édition critique de l'OEK, parue en 2000, dirigée par Jean-Christophe Keck.

Nous avons également collationné des documents de nature littéraire :

• Plusieurs livrets, qu'ils soient « de censure » (avec un exemplaire déjà connu aux Archives nationales, mais surtout un exemplaire très annoté que nous avons découvert aux Arts du spectacle) ou imprimés. Dans ce dernier cas, le plus précieux est un document édité par la Librairie illustrée,

version avec une riche iconographie dont la préface signée « XX » s'avère de la main même de Ludovic Halévy, attribution que nous avons pu faire tout récemment grâce à la découverte du brouillon de cette introduction historique de la main du librettiste.

- Deux livrets de mise en scène conservés dans le Fonds de l'Association des régisseurs de théâtre (ART) de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris. Aucun de ces deux documents ne date de la création de *La Vie parisienne*, et tous deux concernent la version en 4 actes de 1873 dont ils semblent transcrire fidèlement la mise en scène, même si leur datation est probablement légèrement postérieure.

- Un dépouillement de presse relatant les lendemains de la création. Cet ensemble documentaire est accessible en ligne sur Bru Zane Mediabase.

- La consultation de plusieurs registres et documents administratifs conservés dans le fonds des Arts du spectacle de la BnF, en particulier : le registre du Fonds du théâtre du Palais-Royal, du 6 juin 1831 au 14 janvier 1899, vol. 188, et le *Répertoire général* du Théâtre du Palais-Royal, 1<sup>er</sup> volume.



## DESCRIPTION PAR NUMÉROS

### (Acte premier)

- N° 1 : *Ouverture*

L'ouverture primitive est un court prélude de 92 mesures qui s'enchaîne avec la première scène. Elle est identique à la version créée en 1866.

- N° 2 : *Introduction « Nous sommes employés de la ligne de l'Ouest »*

Ce chœur d'introduction fait généralement l'objet de coupures (mesures 59-95). Nous en proposons la version intégrale et publions l'orchestration inédite d'Offenbach pour ces 37 mesures.

- N° 3 : *Chœur et Scène « Le ciel est noir »*

La version de 1873 intègre dans ce numéro un air d'entrée pour Métella

(« Connais pas ! ») destiné à convaincre Hortense Schneider d'accepter ce rôle qu'elle jugeait trop modeste. C'est ici la version originelle de seulement 71 mesures qui est proposée et qui correspond à la version créée en 1866.

🎵 N° 4 : *Couplets de Bobinet* « *Elles sont tristes, les marquises* »

Cet air n'a pas été modifié au fil des reprises, néanmoins la partition d'orchestre autographe révèle des détails intéressants, en particulier au sujet des trilles dans l'accompagnement des mesures 13, 17, 50 et 54. Ceux-ci, absents dans la partition d'orchestre, furent ajoutés au crayon dans le matériel des Arts du spectacle probablement pendant les répétitions. À noter également que la version primitive de *La Vie parisienne* distinguant très nettement la tessiture vocale de Bobinet (baryton) de celle de Gardefeu (ténor), nous suggérons aux interprètes l'inversion des lignes vocales pour les mesures 36-38 et 73-75, ce qui paraît mieux correspondre aux tessitures respectives des deux rôles.

🎵 N° 5 : *Triolet de Gardefeu* « *Ce que c'est pourtant que la vie* »

Cette version musicale est un apport complètement neuf de notre édition. Il s'agit de la première formulation (probablement non créée) de ce numéro. Sur le même texte, Offenbach le réécrivra complètement et l'orchestrera de deux manières. On a retrouvé le texte, la ligne vocale et l'orchestration dans le matériel des Arts du spectacle. Certains mots (« Danoise » au lieu de « Suédoise », par exemple) attestent de son antériorité et de sa conformité au livret manuscrit d'avant censure.

🎵 N° 6 : *Trio* « *Jamais, foi de Cicéron* »

Toutes les sources confirment que ce trio n'a subi aucune modification au fil des différentes versions de l'ouvrage.

🎵 (N° 7 : *Finale*)

🎵 N° 7A : *Chœur* « *Paris ! Paris !* »

Les 20 premières mesures de ce finale sont inédites et proviennent d'une réduction pour voix et piano conservée dans le Fonds du Palais-Royal. Elles ont été orchestrées à la manière d'Offenbach. Les mesures suivantes (21 à 36) sont également inédites et proviennent de la partition d'orchestre autographe où elles apparaissent avec leur instrumentation complète. N'ont

pas été retenues deux phrases du Baron et de la Baronne qui sont esquissées dans la partition autographe et dans le chant-piano du Palais Royal, mais sans n'avoir jamais été abouties et orchestrées, semble-t-il.

🍷 N° 7B : *Rondeau du Brésilien* « *Je suis Brésilien, j'ai de l'or* »

Ce céléberrime rondeau est présenté dans une version expurgée des coupures que des décennies d'interprètes au souffle court lui ont imposées. Sont publiées pour la première fois les mesures 218 à 225 (qu'on trouve dans la partition d'orchestre autographe et dans le matériel des Variétés). Les mesures 117 à 217 rétablissent l'orchestration originelle que l'on trouve dans les mêmes sources. Nous avons intégré des points d'orgue qui figurent dans la partie de violon conducteur du théâtre des Variétés et témoignent de l'interprétation (et des difficultés) de ce morceau par son créateur.

🍷 N° 7C : *Strette* « *Paris ! Paris ! Paris !* »

Les mesures 346 à 361 sont inédites, les 8 premières étant de la main d'Offenbach, les 8 dernières orchestrées par l'équipe du Palazzetto Bru Zane, car seules la ligne vocale et l'harmonisation sont données par la partition d'orchestre autographe. À partir de la mesure 362, nous avons rétabli le texte originel figurant sur la partition d'orchestre autographe et les livrets de censure (incluant notamment des onomatopées imitant des sifflets de locomotive).

## (Acte deuxième)

🍷 N° 8 : *Entracte*

Toutes les sources témoignent qu'aucun changement n'a été proposé par l'auteur au fil des remaniements.

🍷 N° 9 : *Duo du Bottier et de la Gantière* « *Entrez, entrez, jeune fille à l'œil bleu* »

Nous avons rétabli les mesures 3 à 6 qui apparaissent dans la partition autographe et dans celle du violon conducteur du théâtre des Variétés. Au *Moderato* de la mesure 121, nous avons supprimé une note tenue de cor (jusqu'à la mesure 124) qui a été rajoutée dans les versions ultérieures. À noter que le rondeau de la mesure 125 n'apparaît pas dans les deux livrets

de censure conservés. Il provient sans doute d'une volonté d'Offenbach d'étoffer le rôle de Gabrielle dont Zulma Bouffar était chargée.

🎭 N° 10 : *Couplets du Baron* « *Dans cette ville toute pleine* »

La seule modification apportée à ce numéro, d'après la partition d'orchestre autographe et la partie de violon conducteur, est la réattribution à Gardefeu de la ligne vocale des mesures 30-33 et 66-69. Elle est confiée au Baron dans toutes les versions ultérieures, basées sur le premier chant-piano édité.

🎭 N° 10bis : *Mélodrame* « *Qu'est-ce que tu as, toi* »

Les livrets de censure indiquent à cet endroit du dialogue : « Bobinet paraît au fond, il a l'air navré. Mélodrame à l'orchestre sur le motif du 1<sup>er</sup> acte : "Repeuplons les salons du faubourg Saint-Germain". » En l'absence de source musicale, nous proposons une musique de mélodrame pour violon solo et orchestre fondée sur l'air de Bobinet au premier acte.

🎭 N° 11 : *Rondeau de Métella* « *Vous souvient-il ma belle* »

Nous avons rétabli dans ce numéro le texte non censuré, qui évoque notamment le Danemark au lieu de la Suède et quelques détails plus grivois. Sont proposés des points d'orgue d'interprétation provenant de la partie de violon conducteur qui témoignent de la manière dont ces couplets étaient détaillés par l'artiste chargée du rôle de Métella.

🎭 N° 12 : *Couplets du Major (Frick)* « *Pour découper adroitement* »

Aucune modification à signaler dans ce numéro.

🎭 (N° 13 : *Finale*)

🎭 N° 13A : *Ensemble* « *Nous entrons dans cette demeure* »

Aucune modification à signaler dans ce numéro.

🎭 N° 13B : *Couplets de Gabrielle* « *Je suis veuve d'un colonel* »

Les couplets de Gabrielle se signalent par un détail d'orchestration : une sonnerie de cornet a été ajoutée dans un second temps aux mesures 46, 50, 52-54, 86, 90 et 92-94, et ne figure donc pas dans notre édition.

🎭 N° 13C : *Entrée des Allemands et des Marseillais* « *Mesdames et messieurs, le dîner est servi* »

Les mesures 134 à 141 retrouvent, dans notre édition, leur aspect primitif (répartition des personnages et des répliques), ayant été modifiées puis

coupées par la suite. Les mesures 137 à 143 sont présentées pour la première fois avec l'orchestration originelle d'Offenbach.

🎵 N° 13D : *Strette « À table ! »*

Entre les mesures 144 et 272, nous présentons la première version de ce finale, complètement différente de celle que l'on connaît. Elle oppose puis superpose un chœur allemand et un chœur marseillais (avec paroles partiellement provençales). Il a fallu proposer une harmonisation de certaines mesures et orchestrer l'ensemble de ce passage à la manière du compositeur. Offenbach n'ayant pas composé de coda orchestrale pour le baisser de rideau, nous proposons de reprendre telle quelle la coda du finale de l'acte II traditionnel, transposée de *ré* majeur vers *mi* majeur (tonalité de cette *strette*).

(Acte troisième)

🎵 N° 14 : *Entracte*

Toutes les sources concordent et ne signalent aucune modification pour les 52 mesures initiales. Nous interrompons la musique et supprimons ensuite le chœur d'introduction « Il faut nous dépêcher vite », car il n'apparaît pas dans les livrets de censure. Même s'il figure dans la majorité des sources musicales conservées, il nous a paru intéressant de proposer la version absolument primitive de la conception dramatique.

🎵 N° 15 : *Sextuor « Donc, je puis me fier à vous ? »*

Si la musique de ce numéro n'a pas été modifiée, son profil est modifié par la réintroduction du personnage de Bertha, comme dans la conception originale. Elle a ensuite été remplacée par deux personnages : Louise et Léonie, qui sont apparues plus tard, pendant les répétitions. De ce fait, ce numéro retrouve sa forme originelle de sextuor, au lieu du septuor de la version traditionnelle. Nous avons également rétabli la tessiture plus aiguë d'Urbain telle qu'elle apparaît dans la partition d'orchestre autographe. Nous verrons plus loin que ce personnage est le plus impacté par les différents repentirs du compositeur, liés très probablement aux insuffisances de l'interprète chargé du rôle.

🎵 N° 16 : *Air d'Urbain* « *C'est ainsi, moi, que je voudrais mourir* »

Cet air est une redécouverte d'autant plus enthousiasmante qu'il figure sur la table des morceaux devant être édités séparément par Heu, mais qu'il ne l'a vraisemblablement jamais été. Il fut composé pendant l'été 1866, car il figure en bonne place dans les réductions vocales et certains matériels préparés avant la création. Il semble néanmoins ne pas avoir été chanté le soir de la première puis, d'après l'appareil critique de l'OEK, avoir été ressuscité le temps de quelques représentations avant d'être tout à fait supprimé. À noter qu'il n'apparaît dans aucun des livrets disponibles. Il est composé à l'origine dans le ton de *si* bémol majeur, pour voix de basse. Afin de le replacer dans la tessiture de baryton, qui est celle prévue par Offenbach pour le rôle d'Urbain dans les autres morceaux originels, nous l'avons transposé à la quarte supérieure, en *mi* bémol majeur. Quelques *ossias* octavants apparaissent au crayon sur une réduction pour piano retrouvée dans le fonds des Arts du spectacle, ce qui incite à penser qu'un problème de tessiture se posait déjà à l'été 1866. Nous ne les avons pas retenus étant donnée la nouvelle transposition. Les parties séparées du théâtre des Variétés ont permis de reconstituer intégralement l'orchestration d'origine ; elles portent toutes un *dal segno* qui laisse penser qu'un second couplet était prévu. Il n'en reste malheureusement aucune trace littéraire permettant d'en suggérer une reconstruction.

🎵 N° 17 : *Trio diplomatique* « *Rien ne vaut un bon diplomate* »

Ce trio est également un inédit absolu, mais, contrairement à l'air précédent, il apparaît dans les livrets de censure (où il est intégralement biffé). Deux sources musicales coexistent : la partition d'orchestre autographe, qui fournit les lignes vocales et de nombreuses indications harmoniques, et une partition dédiée aux répétitions des chanteurs retrouvée dans le Fonds du théâtre du Palais-Royal, qui contient l'intégralité de l'accompagnement réduit au clavier. Comme dans l'air précédent, mais de manière plus minutieuse, la ligne vocale d'Urbain a été simplifiée au crayon pour tenter de la rendre accessible à l'artiste, visiblement sans y parvenir. Ces modifications prouvent que les répétitions de ce morceau ont été

amorcées avec le ferme désir de le faire entendre au public. Nous avons réalisé intégralement l'orchestration à la manière d'Offenbach.

🎵 N° 18 : *Duo* « *L'amour, c'est le cœur qui s'entrouvre* »

Ce duo n'a pas subi beaucoup de modifications au gré des versions, mais notre nouvelle édition rétablit un état primitif jusqu'à présent inconnu. On découvrira en effet le texte d'avant censure (et notamment un premier vers qui en change l'incipit) et les 15 répétitions comiques de « sans nous » à la fin du morceau, qui figurent dans la réduction pour piano de 1866 et ont ensuite été modifiées.

🎵 N° 19 : *Quintette* « *Ah qu'il est bien !* »

Encore un morceau totalement inédit, écrit sur un rythme de mazurka, et qui met à l'honneur les rôles féminins. On retrouve le personnage de Bertha – rôle que se partagent Louise et Léonie dans les versions ultérieures. Le matériel des Arts du spectacle permet de faire entendre l'orchestration complète d'Offenbach. Les lignes vocales proviennent de la partie de violon conducteur du théâtre des Variétés.

🎵 N° 20 : *Couplets de Gabrielle* « *On va courir, on va sortir* »

Cet air est identique dans toutes les sources, si ce n'est la réplique « Comme un choc » du baron (mesure 27) qui figure uniquement dans le piano-chant historique (Heu) et – à ce titre – a été supprimée. Nous avons rétabli le point d'orgue de la fin du second couplet, présent dans la partition d'orchestre autographe.

🎵 N° 21 : *Sextuor* « *Son habit a craqué dans le dos !* »

Ce sextuor est devenu, dans les versions plus tardives, un « morceau d'ensemble ». Conformément aux livrets de censure, à la partition d'orchestre manuscrite et à la partie de violon conducteur du théâtre des Variétés, nous avons supprimé les rôles de Prosper et d'Urbain, et réuni Louise et Léonie en Bertha (pour la raison déjà expliquée). Les mesures 12 à 30 renouent avec l'orchestration originale de la main d'Offenbach, car elles avaient été complétées dans l'édition OEK sans doute à partir du chant-piano. La répartition des différentes répliques entre les personnages retrouve également son rythme originel (de nombreuses différences apparaissant entre la partition d'orchestre autographe et le chant-piano imprimé par Heu en 1866).

🎵 (N° 22 : *Finale*)

Ce finale est l'un des morceaux essentiels de cette nouvelle édition. Offenbach donne ses desiderata sur le finale de l'acte III dans une lettre à Meilhac et Halévy datée de juillet 1866 : il y décrit la structure souhaitée, qui sera la version définitive. Cette version est donc antérieure à cette lettre. C'est ce qui explique son absence des livrets de censure. Néanmoins on en trouve les lignes vocales complètes et une réduction de piano partielle dans la partition d'orchestre autographe. Nous avons orchestré l'intégralité à la manière d'Offenbach, et complété l'harmonie dans les endroits laissés vides. Nous l'avons découpé en quatre parties :

🎵 N° 22A : *Introduction et Chœur allemand* « *Nous ne faisons rien ce soir* »

De la mesure 23 à la mesure 39, les lignes vocales sont laissées sans paroles dans le manuscrit. Nous avons opté pour des onomatopées (« loi » et « la ») destinées à accentuer le caractère tyrolien de ce passage. Le *moderato* des mesures 39 à 50 a été harmonisé et orchestré à la manière d'une parodie de musique italienne laissant croire que Gabrielle se prépare à entonner une cavatine façon Adelina Patti, alors qu'elle opte finalement pour une chanson de café-concert qu'elle annonce *in extremis* : « La Balayeuse ».

🎵 N° 22B : *Chanson de la Balayeuse (Gabrielle)* « *Sous la pluie, une balayeuse* »

À part de très rares mesures, cette chanson nous est parvenue sans harmonisation. À noter une transition entre le premier et le second couplet qui laisse supposer une orchestration légèrement différente pour le début du second couplet. L'instrumentation a été réalisée dans ce sens.

🎵 N° 22C : *Pastourelle* « *Lèv'ra t'y l'pied* »

Cette « pastourelle », qui est l'occasion d'un duel chorégraphique entre Bobinet et le Baron, constitue le temps fort de ce finale et fait intervenir tous les solistes présents en scène. Nous avons poursuivi ici le travail d'orchestration à partir de la matrice harmonique et des lignes vocales proposées par Offenbach.

🎵 N° 22D : *Galop* « *Feu partout* »

Cette version du célèbre galop propose des extensions mélodiques qui disparaîtront par la suite. Pour les mesures communes entre la parti-

tion primitive et celle finalement créée, nous avons repris *in extenso* l'orchestration d'Offenbach, adaptée à une transposition en *la* majeur (qui deviendra *ut* majeur dans la version définitive). Une coda (mesures 312 à 322) a été composée en mêlant les trois motifs principaux du galop.

### (Acte quatrième)

Cet acte primitif est entièrement neuf par rapport à la version créée en 1866. Il nous est parvenu à travers les livrets de censure (pour les paroles chantées et dialoguées), les parties séparées de certains rôles et du chœur tirées du fonds du Palais-Royal et la partition d'orchestre autographe (qui ne contient que les lignes vocales et une particelle de piano proposant une harmonisation rudimentaire et souvent incomplète). Cet ensemble documentaire atteste, au même titre que la correspondance d'Halévy, de la mise en répétition de cet acte puis de son abandon à quelques semaines de la création. Offenbach, comme à son habitude dans ses documents préparatoires, ne propose aucune matrice mélodique ou harmonique pour les ouvertures, les entractes et les codas instrumentales, qu'il a donc fallu inventer. Mis à part le « Trio des ronflements » (n° 24), présent en annexe de l'édition OEK dès 2000, cet acte est demeuré inédit jusque tout récemment : après avoir été partiellement créé en 2013 au festival de Bruniquel (mais tronqué de son finale et orchestré pour un effectif différent de celui d'Offenbach), il a été publié par l'OEK au printemps 2021 au moment où nous annoncions notre propre édition.

#### 🎵 N° 23 : *Entracte*

L'entracte « habituel » qui occupe aujourd'hui cette place se fonde sur des motifs entendus dans le finale traditionnel de l'acte III (en particulier, « Tout tourne, tourne, tourne »). Il entre donc en contradiction avec nos recherches. C'est pourquoi il a été décidé de composer un entracte *ad hoc* en puisant dans des thèmes redécouverts : la chanson marseillaise de l'acte II et le trio diplomatique de l'acte III.

#### 🎵 N° 24 : *Trio des ronflements* « *Crr... Crr... Crr... Ah ! Quelle fête !* »

Ce trio est remarquable en ce qu'il cite des motifs entendus dans le

finale primitif de l'acte III : le thème du galop, mais surtout le thème de la pastourelle (dont l'harmonisation d'Offenbach diffère subtilement entre les deux occurrences). Cette récurrence permet de lier fortement les deux actes, qui prennent d'ailleurs place dans un décor unique, l'hôtel de Quimper-Karadec, avant et après la fête. Urbain s'y fait à nouveau valoir dans une tessiture de baryton aigu, ce qu'il n'est plus dans la version définitive de *La Vie parisienne*.

♣ N° 24<sup>bis</sup> : *Romance a cappella de M<sup>me</sup> de Quimper-Karadec* « Ah ! Si je pouvais croire »

Cette romance n'apparaît que sous forme littéraire dans les livrets de censure. Il semble qu'elle n'ait jamais été mise en musique. Néanmoins, puisqu'une didascalie précise que M<sup>me</sup> de Quimper-Karadec « s'étend sur le canapé et chante pour s'endormir », nous proposons le texte retrouvé et suggérons à l'interprète de fredonner ces paroles (du moins le début) sur une mélodie de son choix. D'où l'intitulé apocryphe de « Romance a cappella ».

♣ N° 24<sup>ter</sup> : *Reprise du Trio des ronflements* « Crr... Crr... Crr... Que j'ai mal à la tête ! »

Le livret précise qu'immédiatement après la romance n° 24<sup>bis</sup> a lieu une « reprise du terzetto [des ronflements], doucement d'abord, puis rinforzando ». Offenbach n'ayant rien composé pour cette reprise, nous avons décidé de réutiliser le début et la fin du trio n° 24.

♣ N° 25 : *Quatuor* « Jean le cocher ? »

Ce quatuor, dans lequel sont intégrés des couplets de Pauline, est sans doute l'une des meilleures pages de *La Vie parisienne* primitive. Sa structure très développée (dans l'esprit des grands ensembles écrits à la même époque par Offenbach pour le théâtre des Variétés, comme l'est le trio « diplomatique » de l'acte III) met en valeur une situation théâtrale particulièrement comique : Pauline fait passer le Baron pour son futur époux – le cocher Jean – à la surprise générale.

♣ N° 26 : *Fabliau de la Baronne* « Hier au bois »

Habituellement privée de son second air (« Je suis encore tout éblouie ») qui fait partie des coupures traditionnelles de l'ouvrage, la Baronne était

originellement gratifiée d'un fabliau grivois que nous rétablissons, racontant par le menu sa promenade au bois où elle confond ingénument une femme du monde et une prostituée dévouée à son client. Ce Fabliau a notamment le mérite de rappeler la sortie en calèche évoquée par Gardefeu à la scène 2 de l'acte III.

🎵 (N° 27 : *Finale*)

Ce morceau est le seul à faire apparaître deux personnages jusqu'alors muets : Noël et Louis, domestiques de M<sup>me</sup> de Quimper-Karadec. Encore n'ont-ils que très peu de choses à chanter en solistes. Nous attirons l'attention sur les tessitures de M<sup>me</sup> de Folle-Verdure et de M<sup>me</sup> de Quimper-Karadec, dont les emplois vocaux et théâtraux sont caractéristiques des rôles de « mère » ou de « duègne », mais qui se retrouvent curieusement, dans certains ensembles (mesures 35-54, 93-96 ou 112-136 par exemple), distribuées en voix les plus aiguës de l'étagement des solistes. Nous proposons un découpage en trois parties de ce finale :

🎵 N° 27A : *Introduction « Madame est servie ! »*

La première partie du finale rassemble tous les personnages de l'acte à la manière d'une résolution de comédie de boulevard.

🎵 N° 27B : *Ensemble « Ma tête ! Nous devenons fous »*

C'est l'un des ensembles de solistes (à 13 personnages) sans chœur les plus impressionnants du catalogue d'Offenbach. Dans le passage de transition vers le galop (mesures 136-155), le compositeur cite le chœur des bottiers de l'acte II et le thème de la tyrolienne de Gabrielle.

🎵 N° 27C : *Galop « Feu partout »*

Le galop est lui aussi une reprise synthétique – cette fois du finale de l'acte III – ce qui parachève de faire de cet acte IV initial un immense réservoir de récurrences thématiques comme on en connaît peu chez l'auteur. Offenbach n'ayant pas noté de coda pour la fin de ce galop, nous avons repris (en *la* majeur au lieu d'*ut* majeur) la conclusion de l'acte III traditionnel. Nous avons ainsi conservé le geste musical et l'orchestration de l'auteur pour le baisser de rideau sur le tableau de l'hôtel de Quimper-Karadec.

(Acte cinquième)

🎭 N° 28 : *Entracte*

Ce long entracte, qui utilise comme matériau principal le rondeau de Métella à venir (« C'est ici l'endroit »), a été presque entièrement réorchestré dans l'édition O.E.K. Il est ici présenté avec une grande partie de son instrumentation d'origine même si quelques collettes et coupures dans le matériel du théâtre des Variétés ne permettent pas de remonter partout à l'instrumentation primitive. Nous avons comblé ces manques. Sont complètes les lignes de hautbois, basson, trombone, percussions, violons I, altos, violoncelles, basses. Sont partiellement complétées les lignes de clarinettes (mes. 92-306), flûtes (mes. 103-285), cors (mes. 119-306), violons II (mes. 144-306) et cornets (mes. 278-306). Pour réaliser ce travail, nous nous sommes appuyés d'une part sur les indications d'orchestration du chant-piano historique (Heu) ; d'autre part sur plusieurs repères dans les parties instrumentales individuelles (par exemple, des notes de flûtes écrites dans la partition des cornettistes pour leur permettre de suivre lorsqu'ils ne jouent pas).

🎭 (N° 29 : *Chœur des Garçons et Couplets d'Alfred*)

Le rôle d'Alfred, qui n'apparaît que dans ce cinquième acte, a été ensuite redistribué à Urbain. Nous l'avons rétabli comme l'indiquent le livret de censure et la partition d'orchestre autographe.

🎭 N° 29A : *Chœur des Garçons « Bien bichonnés et bien rasés »*

Ce chœur est présenté dans une version conforme à toutes les sources manuscrites et éditées, à l'exception du matériel du théâtre des Variétés qui présente une coupure des mesures 73 à 79.

🎭 N° 29B : *Couplets d'Alfred « Avant toute chose »*

Cet air d'Alfred a connu peu de modifications au cours des réécritures de l'ouvrage. La suppression du récit « Fourrez-vous dans la boule » – restauré dans notre édition – entraîne l'ajout d'une ritournelle orchestrale en 1866 (preuve en est que même s'il est présent dans la partition éditée chez Heu en 1866, ce récitatif est absent du livret imprimé la même année). Cette ritournelle est raccourcie en 1873 (ainsi qu'en atteste le chant-piano édité chez Gregh).

🎵 N° 30A : *Chœur « En avant les jeunes femmes »*

C'est le motif principal de ce chœur qui sera utilisé par Offenbach comme thème initial de la « grande » ouverture de *La Vie parisienne* lors de sa réécriture ultérieure. Ce morceau ne connaît aucune transformation entre les différentes versions.

🎵 N° 30B : *Duo de Gabrielle et du Brésilien « Hier à midi la gantière »*

La partition d'orchestre autographe a permis de rétablir le texte d'origine et sa répartition entre les protagonistes, qui avaient été modifiés par la suite.

🎵 N° 30C : *Scène et Ronde « Mesdames et messieurs, le dîner est servi »*

Les 9 mesures d'introduction (121-129) proviennent de la partition d'orchestre autographe ; elles apparaissent encore dans certaines parties des Arts du spectacle (en particulier la 3<sup>e</sup> partie de violon I et la 2<sup>e</sup> partie de violon II). La ronde qui suit est déplacée en finale de l'acte V dans les versions traditionnelles. À l'origine – le livret de censure en atteste – elle prend place ici, après le duo du Brésilien et de Gabrielle, mais faisant intervenir beaucoup moins de personnages, car elle n'a pas mission de conclure la pièce. On notera que l'ordre des couplets est inversé dans la version originelle. On verra plus loin que son thème principal est repris en guise de vaudeville conclusif, selon les habitudes de ce répertoire. Un chœur ayant pour incipit « Du bruit, du plaisir, de l'amour » apparaît dans le livret de censure, mais semble n'avoir jamais été mis en musique. Du moins nous n'en avons trouvé aucune trace.

🎵 N° 31 : *Pantomime sur 'Don Giovanni' n° 1 (Trio des masques)*

Cette citation du menuet de *Don Giovanni* de Mozart a été modifiée dans les versions ultérieures. Il est présenté dans l'orchestration originale d'Offenbach, plus fournie. Il se poursuit avec deux mesures de transition (mesures 6 et 7) et un adagio (mesures 8 à 14) inédits, dont on a retrouvé la trace dans le matériel du théâtre des Variétés.

🎵 N° 32 : *Rondeau de Métella « Vous êtes ici... parlons bas... »*

Notre édition propose la première publication des mesures 1 à 30, qui offrent une extension du récitatif connu (« C'est ici l'endroit »). L'orchestration est celle d'Offenbach. Nous avons également rétabli le texte chanté du rondeau tel qu'il était avant d'être censuré.

🎭 N° 33 : *Pantomime sur 'Don Giovanni' n° 2 et Pantomime sur 'Don Giovanni' n° 3*

Ces deux numéros ont été retrouvés dans le matériel du théâtre des Variétés. Ils poursuivent les références à *Don Giovanni* de Mozart commencées avec la pantomime n° 31. L'orchestration d'Offenbach en a été partiellement complétée, mais sur la base de plusieurs « tacet » dans les parties de vents qui laissent supposer une instrumentation pour cordes seules. La première pantomime (n° 33) cite le trio entre Don Giovanni, Leporello et le Commandeur, au moment où ce dernier frappe à la porte du séducteur ; la seconde (n° 33<sup>bis</sup>) reprend le passage le plus célèbre de l'invocation du Commandeur dans le même trio, que Mozart utilise également au début de l'ouverture de *Don Giovanni*.

🎭 N° 34 : *Charivari « Oh ! Qu'elle est vieille cette histoire-là »*

Ce mélodrame est un « charivari » superposant successivement quatre groupes musicaux dans une cacophonie qui parodie la superposition des trois orchestres de bal (finale du premier acte) dans *Don Giovanni*. Il est reconstruit à partir du livret de censure qui donne précisément les entrées des quatre thèmes. Le premier est joué par la Baronne au piano : il s'agit du Rondeau de Pâris (« Au mont Ida, trois déesses ») dans *La Belle Hélène* d'Offenbach. Viennent ensuite, à chaque fois chantés et joués dans la coulisse par un petit chœur et un piano différents, *Rien n'est sacré pour un sapeur* de Louis Houssot et Auguste de Villebichot (créé par Thérèse), le refrain du « roi barbu qui s'avance » à nouveau tiré de *La Belle Hélène*, puis le galop (« Ce bal est original ») d'*Orphée aux Enfers* d'Offenbach. Le compositeur, en se plagiant lui-même, fait une ultime référence à *Don Giovanni* dans lequel Mozart emprunte à ses propres *Noces de Figaro*. Le matériel du théâtre des Variétés est assez confus sur ce passage finalement supprimé. Seuls quelques indices apparaissent dans certaines parties de cordes. Nous nous en sommes tenu à la description du livret de censure ne faisant intervenir que des pianos. Nous avons sélectionné les mélodies les plus significatives des quatre extraits mentionnés.

🎭 N° 35 : *Finale (reprise de la Ronde) : « Des maris infidèles »*

La reprise de la ronde est présentée dans notre édition sous sa forme

originelle de vaudeville avec répliques alternées, comme il est d'usage dans ce répertoire. Les onze premières mesures sont inédites, nous les avons partiellement orchestrées, n'ayant à disposition que les lignes de violons I, percussions, trombone, basson et clarinettes du matériel du théâtre des Variétés.



## REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier pour leur collaboration musicale ou musicologique Jean-Emmanuel Filet, Romain Dumas et Jérôme Collomb.

Notre gratitude s'adresse également à l'ensemble de l'équipe du département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France, en particulier à son directeur, M. Joël Huthwohl, et à M<sup>me</sup> Corinne Gibello-Bernette pour sa grande disponibilité et pour l'aide apportée à la consultation et à la compréhension des différents fonds concernés. Nous remercions enfin Jean-Claude Yon, grand spécialiste du compositeur, pour son soutien vis-à-vis de ce projet.





Planche de costume pour *La Vie parisienne* par Draner, 1866 : l'Amiral suisse.  
Collection Jérôme Collomb.

Costume design for *La Vie parisienne* by Draner, 1866: the Swiss Admiral.  
Jérôme Collomb Collection.

Zulma Bouffar en Gabrielle (dessin d'Ancourt). *Le Bouffon*, 24 novembre 1867.  
Musée Carnavalet, Paris.

Zulma Bouffar as Gabrielle (drawing by Ancourt). *Le Bouffon*, 24 November 1867.  
Musée Carnavalet, Paris.