

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

MÉCANOPÉRA.

récital pédagogique commenté



FRANÇOIS
ROUGIER



ANNA
REINHOLD



MARINE
THOREAU LA SALLE

Du renard au gorille

L'irrévérence et l'impertinence d'Offenbach à Brassens

Si vous souhaitez approfondir un programme intensif sur l'Opéra Comique, nos équipes sont à votre disposition pour accompagner votre projet, n'hésitez pas à prendre contact avec nous.

Notre site internet vous est également dédié, connectez-vous à notre espace personnalisé en suivant cette adresse : <https://www.opera-comique.com/fr/enseignant> , téléchargez les dernières ressources pédagogiques et interagissez avec nous !

À très vite au Comique !

Chargée de médiation

Lucie Martinez

01 70 23 01 84

enseignement@opera-comique.com

Théâtre National de l'Opéra Comique

1 place Boieldieu

75002 Paris

Janvier 2021

SOMMAIRE

INTRODUCTION

Mécanopéra : récital commenté

Au regard du programme scolaire

L'ADN irrévérencieux de l'Opéra Comique

I. PISTES PÉDAGOGIQUES PAR ÉPISODE

Épisode 1 - Les Fables de La Fontaine. Des animaux pour « instruire les hommes »

Épisode 2 - Les Fables de La Fontaine. L'Art pour résister

Épisode 3 - Bestiaire satirique

Épisode 4 - Parole aux enfants

Épisode 5 - La liberté au féminin

Épisode 6 - Politiquement (in)correct

II. DISTRIBUTION

La pianiste Marine Thoreau La Salle

La mezzo-soprano Anna Reinhold

Le ténor François Rougier

INTRODUCTION

Mécanopéra : récital commenté

En raison du contexte sanitaire, Mécanopéra se transforme et arrive dans sa version vidéo. Ce moment d'échange et de convivialité dans l'écran du foyer de l'Opéra Comique n'a pas pu se tenir dans les conditions habituelles. Mais les artistes vous ont réservé une surprise : ils vous proposent 6 épisodes pédagogiques sur l'irrévérence et l'impertinence : un thème familier à cette maison !

Cette sélection musicale, qui s'étend du XVII^{ème} au XX^{ème} siècle, vous permet d'aborder bien des notions clés telles que la fable, la parodie, le détournement, la caricature, la satire, l'humour, la révolte, la dénonciation, la censure, l'affirmation de soi... Elle pourra ainsi enrichir vos séquences pédagogiques, proposer une dimension interdisciplinaire et amorcer un dialogue sur la liberté d'expression.

Afin d'approfondir et de prolonger ce Mécanopéra avec vos élèves, ce dossier pédagogique vous permet d'explorer le contexte de création des œuvres et de parcourir quelques pistes pédagogiques.



Consultez l'intégralité des épisodes et les dates des prochains Mécanopéra

Au regard du programme scolaire

▪ En cycle 3 :

Français

Certains textes, et les fables de La Fontaine en particulier, développent des intrigues fondées sur la ruse et les rapports de pouvoir. Ils remettent en question la morale et interrogent certains fondements de la société. Ils peuvent ainsi être abordés dans le cadre des séquences *La morale en question* ou encore *Résister au plus fort : ruses, mensonges et masques*.

La dimension vivante et plaisante des fables rend accessible leur représentation et nourrit l'imagination. Le genre permet aussi d'accéder à la dimension symbolique du récit, à la perception de l'humour et à la compréhension de l'implicite. Par ailleurs, l'interprétation proposée par les artistes peut nourrir la propre mise en voix dans la pratique de la récitation.

Musique et Histoire des Arts

Par l'écoute, les élèves dégagent les caractéristiques techniques et formelles d'une œuvre musicale, relèvent des événements musicaux (changements de rythmes, de timbres, de mouvements ou de thèmes...)

Ils peuvent comparer et commenter les différents extraits musicaux, les décrire, identifier et nommer ressemblances et différences mais aussi proposer une comparaison avec des œuvres d'autres domaines artistiques.

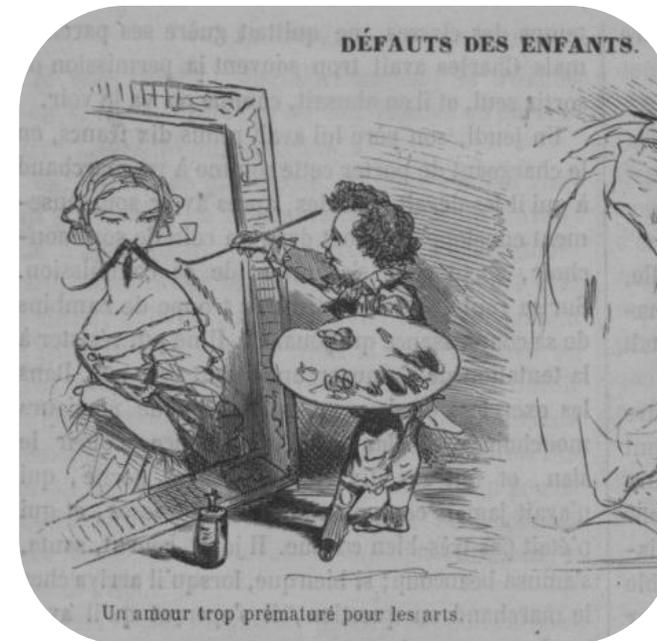
Ce mécanopéra peut également servir de support pour échanger, partager, exprimer et argumenter des points de vue personnels. Traversé par la thématique de la liberté d'expression, il pourra initier un débat argumenté sur ce sujet.

Histoire

Les mises en musique des fables de La Fontaine permettent d'aborder *Le temps des rois* et en particulier la censure à l'époque du Roi Soleil.

Enseignement moral et civique

Certains épisodes peuvent constituer un point de départ pour dégager, acquérir et partager les valeurs de la République.



*La Semaine des enfants :
magasin d'images et de
lectures amusantes et
instructives, 1^{er} janvier 1860,
page 176, Source
gallica.bnf.fr / BnF*

▪ En cycle 4 :

Français

Interrogeant la dimension morale et sociale du comique satirique, ce mécanopéra peut consolider votre séquence *Vivre en société, participer à la société, dénoncer ses travers* et faire comprendre les raisons, les visées et les modalités de la satire. La sélection peut être enrichie d'autres formes artistiques : dessins de presse, affiches, poèmes, caricatures, BD, etc. L'interprétation des titres par les chanteurs constitue, en outre, un objet d'étude pour *Dire et se faire entendre : la parole, le théâtre, l'éloquence*.

Musique et Histoire des Arts

À partir de l'une des chansons ou de l'un des épisodes, les élèves peuvent rechercher et comparer différentes interprétations disponibles sur internet. À partir de jeux de parodie, de pastiche, de transformation en jouant sur les différents paramètres de la musique, ils peuvent alors réaliser un projet d'interprétation ou de création.

Par ailleurs, ils peuvent interroger les fonctions de la musique dans la société ou encore construire une culture musicale et artistique en élaborant leur propre « playlist » répondant à un ensemble de critères.

Histoire

Certains épisodes peuvent être envisagés dans la séquence *Société, culture et politique dans la France du XIX^{ème} siècle* et mettre en lumière la vision des artistes dans une société en pleine mutation économique, politique et sociale.

Enseignement moral et civique

Les épisodes peuvent intégrer les séquences *Connaître les principes, valeurs et symboles de la citoyenneté française*, *Comprendre les grands principes des sociétés démocratiques* ou encore *Le respect d'autrui*. Ils serviront de support pour aborder, en particulier, les thématiques de la liberté d'expression, de l'aspiration à la liberté ou encore de l'égalité fille-garçon.

▪ Au lycée :

Français

Certaines œuvres de la sélection, et les fables de La Fontaine en particulier, permettent d'évoquer *La Littérature d'idées du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècle en classe de première*. En seconde générale et technologique l'objet d'étude *La poésie du Moyen Âge au XVIII^{ème} siècle* constitue une entrée particulièrement pertinente.

Enseignement moral et civique

Certains épisodes permettent d'explorer les thématiques telles que la liberté d'expression ou encore la lutte contre le sexisme. Ils peuvent être abordés dans les séquences *Des libertés pour la liberté* ainsi que *Garantir les libertés, étendre les libertés : les libertés en débat*.

Philosophie

Les épisodes peuvent enrichir la réflexion des élèves sur les thématiques de la Liberté et d'Autrui.

L'ADN irrévérencieux de l'Opéra comique

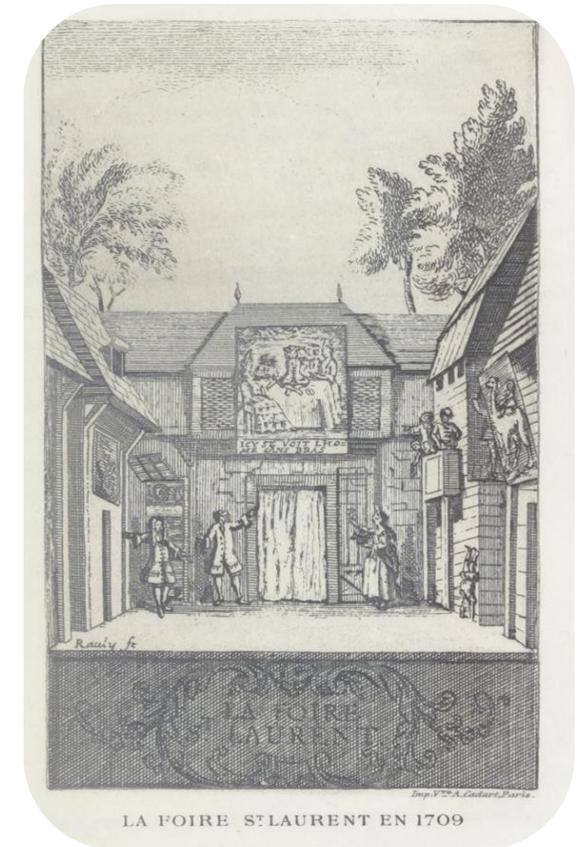
On appelle « opéra-comique » le genre de spectacle représenté par l'Opéra Comique. Le terme « Comique » ne signifie pas que le rire est obligatoire mais que les morceaux chantés s'intègrent à du théâtre parlé. Il n'en reste pas moins qu'à son origine, on retrouve un caractère satirique et irrévérencieux !

En 1697, les Comédiens Italiens sont renvoyés de Paris par Louis XIV. Dans les théâtres des foires saisonnières Saint-Germain et Saint-Laurent, des Français récupèrent canevas et personnages italiens pour inventer un nouveau spectacle d'esprit parodique, avec des passages chantés en vaudeville (emploi d'un air connu, populaire ou d'opéra, avec de nouvelles paroles.)

En 1714, une troupe de forains obtient un privilège pour son spectacle, désormais nommé « Opéra Comique », et malgré plusieurs fermetures dues à sa rivalité avec l'Opéra ou encore la Comédie-Française, l'Opéra Comique s'installe dans le paysage théâtral parisien. Les auteurs et compositeurs commencent à proposer des contributions moins parodiques et plus originales.

À partir du XVIII^{ème} siècle, on délaisse l'esprit purement comique et satirique hérité de la foire pour se tourner vers l'émotion et le divertissement. On met en scène les conditions sociales et familiales.

Au XIX^{ème} siècle, les nouvelles pièces jouées traitent d'ascension sociale et s'achèvent en général sur la perspective d'un mariage. Avec l'opéra-bouffe, le compositeur Jacques Offenbach entend revenir aux origines de l'opéra-comique et ressuscite la satire, parfois féroce !



Découvrez l'histoire de L'Opéra-Comique en quelques dates clés



Observez plus en détail la Salle Favart et le plateau grâce à une visite virtuelle

Arthur Heulhard, *La Foire Saint-Laurent, son histoire et ses spectacles*, monographie, 1878,
Source gallica.bnf.fr / BnF

I. PISTES PÉDAGOGIQUES PAR ÉPISODE



Épisode 1

Les Fables de La Fontaine.

Des animaux « pour instruire les hommes »

Jean de La Fontaine est rendu célèbre pour ses fables, courts récits à visée pédagogique, dédiés à l'origine à l'éducation du Dauphin. Dans une grande partie d'entre elles, il donne la parole à des animaux auxquels il associe un trait psychologique, un comportement humain. Il poursuit ainsi la tradition qui consiste à se cacher derrière les animaux pour faire passer une critique du pouvoir, de la société ou bien énoncer une morale.

Au XIX^{ème} siècle, ses fables s'ancrent dans la mélodie française grâce à des compositeurs comme Jacques Offenbach ou Benjamin Godard. En adaptant « *Le Corbeau et le Renard* » ou encore « *Le Coche et la Mouche* » ils redonnent alors à ces multiples animaux leurs voix humaines.

Titre 1 : *Le Corbeau et le Renard*

Composition de Jacques Offenbach, 1842

Texte de Jean de La Fontaine, 1668

Maître Corbeau, sur un arbre perché,
Tenait en son bec un fromage.
Maître Renard, par l'odeur alléché,
Lui tint à peu près ce langage :
Et bonjour, Monsieur du Corbeau,
Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau !
Sans mentir, si votre ramage
Se rapporte à votre plumage,
Vous êtes le Phénix des hôtes de ces bois.
À ces mots le Corbeau ne se sent pas de joie,
Et pour montrer sa belle voix,
Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie.
Le Renard s'en saisit, et dit : Mon bon Monsieur,
Apprenez que tout flatteur Vit aux dépens de celui qui l'écoute.
Cette leçon vaut bien un fromage sans doute.
Le Corbeau honteux et confus
Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus.

Jean de La Fontaine, *Fables de La Fontaine avec les dessins de Gustave Doré, tome 1*, monographie, L.Hachette, 1867, Source gallica.bnf.fr / BnF





Jacques Offenbach (1819-1880)

Jacques Offenbach, de son vrai nom Jakob Eberst, est un compositeur et violoncelliste français d'origine allemande. Admis au conservatoire de Paris, il quitte l'institution dès l'année suivante et devient violoncelliste à L'Ambigu-Théâtre, puis à l'Opéra Comique. C'est à cette époque qu'il découvre le répertoire lyrique et nourrit l'ambition de devenir lui-même un compositeur d'opéra.

Il se fait connaître grâce à des mélodies légères et devient directeur musical de la Comédie-Française en 1847. Huit ans plus tard, il décide d'ouvrir son théâtre afin d'y produire ses œuvres : la salle des Bouffes-Parisiens, inaugurée en 1855. C'est là qu'est créé avec succès le premier opéra-bouffe : *Orphée aux Enfers* (1858). Derrière une intrigue qui semble mettre en scène des héros de l'Antiquité, il glisse des allusions à la vie quotidienne sous le Second Empire.

Atelier Nadar, M. Offenbach, photographie d'après négatif sur verre, 1910, Source gallica.bnf.fr / BnF

Opéra bouffe et opérette

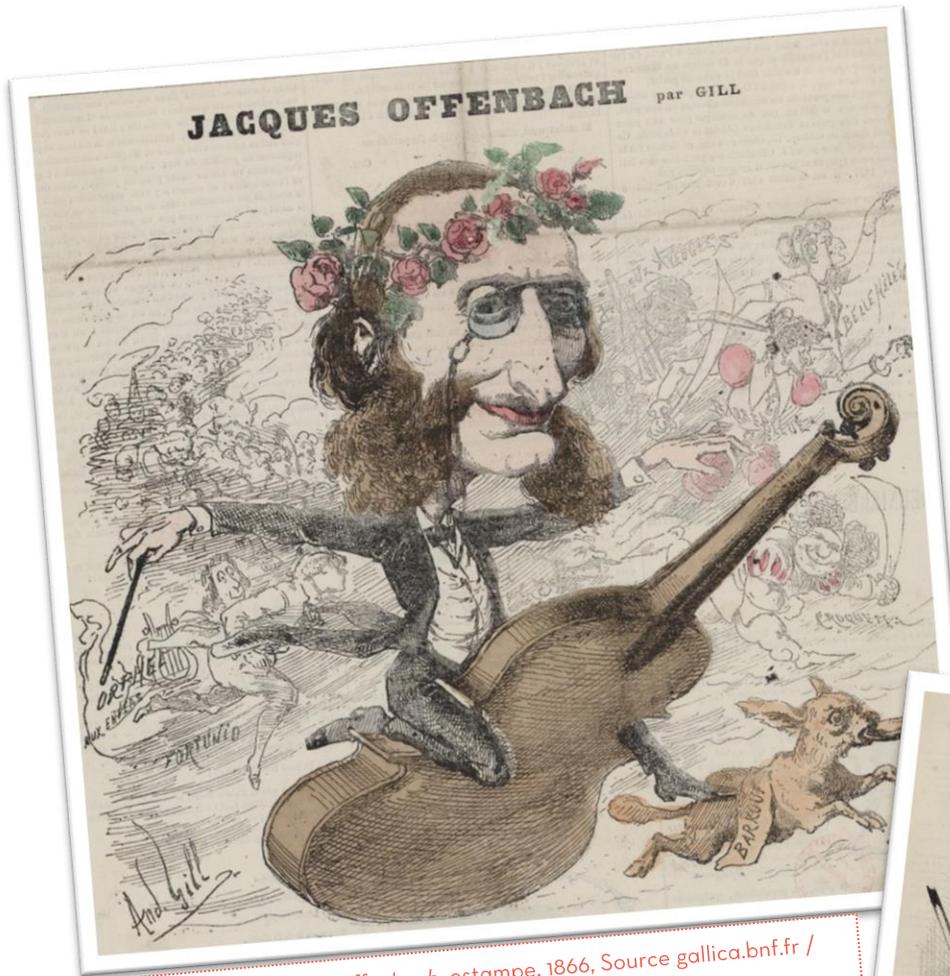
Avec le compositeur Florimond Ronger dit Hervé (1825-1892), Offenbach est considéré comme le premier compositeur d'opérettes et d'opéras bouffes. Dans les éditions de 1878 et de 1935 de son dictionnaire, l'Académie Française définit l'opérette comme une « *composition dramatique, dont l'action est gaie ou comique et la musique légère.* » Festive, facile et légère, elle se termine systématiquement sur des accents joyeux, contrairement à bien des opéras qui versent dans le tragique. L'opéra bouffe se différencie de l'opérette par ses sujets très satiriques qui visent les institutions du Second Empire et les mœurs de la société. Pour cela, il affectionne particulièrement les thèmes historiques ou mythologiques.



Visitez une exposition virtuelle consacrée à l'Opérette (SACEM)

L'arroseur arrosé

En raison de l'augmentation des tirages et de la diversité des publications, la caricature se développe dans la presse du XIX^{ème} siècle et touche la sphère politique et sociale. Alors que la société a soif de divertissement et que les musiciens commencent à assumer un rôle influent, le monde musical constitue un sujet de choix dans lequel les caricaturistes viennent puiser et la « bouffonnerie musicale » d'Offenbach sera de nombreuses fois parodiée.



André Gill, Jacques Offenbach, estampe, 1866, Source gallica.bnf.fr / BnF



Nadar et Riou, Jacques Offenbach, estampe, 1858, Source gallica.bnf.fr / BnF



Cattelain et Gillot, Offenbach, estampe, 1870, Source gallica.bnf.fr / BnF

Les Six Fables de La Fontaine par Offenbach

Entre 1816 et 1850, on compte près de 240 éditions des œuvres de La Fontaine. Ceux sont donc des œuvres largement connues et appréciées qu'Offenbach met en musique pour les salons et leurs publics mondains. *Le Corbeau et le Renard*, *Le Berger et la Mer*, *La Cigale et la Fourmi*, *La laitière et le Pot au lait*, *Le Rat de ville* et *Le Rat des champs*, ainsi que *Le Savetier et le Financier* constituent ses « Six Fables de La Fontaine » éditées chez Cotelle en 1842. Chaque histoire détient un ton personnalisé qui la différencie des autres et on y décèle l'humour qui sera la marque de fabrique du compositeur, alors encore méconnu au début des années 1840.

dès ce moment Je n'ai droit qu'au bourdonne - ment! Je n'ai droit qu'au bourdonne -

(imitant le bourdonnement de la mouche.)

- ment! Zi zi zi



Atelier Nadar, Granier, Vauthier. Gaîté.
Orphée aux enfers, photographie, 1874,
Source gallica.bnf.fr / BnF

Un bourdonnement musical

Si trois de ses fables mettent en scène des animaux, Offenbach n'animalise pas pour autant la partition. Il en sera différemment dans d'autres de ses compositions ! En 1858, il met en musique *Orphée aux Enfers*, son célèbre opéra bouffe à la verve satirique. Gardée prisonnière par Pluton, Eurydice s'ennuie mais Jupiter, déguisé en mouche, s'introduit dans sa prison pour la distraire et la séduire. Le duo de la mouche offre un bourdonnement musical dans une partition d'une exubérante gaîté mais aussi une satire de l'Empereur Napoléon III en tournant en dérision son abeille impériale.

Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers*, opéra-bouffe, paroles de Hector Crémeux [morceaux détachés chant et piano], partition, 1860, Source gallica.bnf.fr / BnF

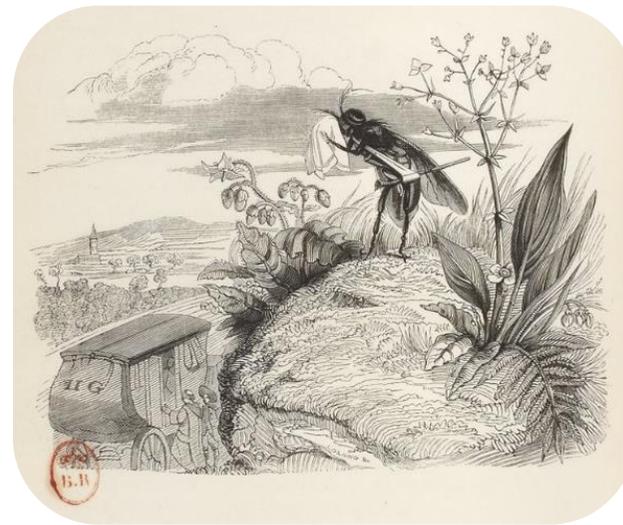
Titre 2 : Le Coche et la Mouche

Composition de Benjamin Godard, 1872

Texte de Jean de La Fontaine, 1678

Dans un chemin montant, sablonneux, malaisé,
Et de tous les côtés au soleil exposé,
Six forts chevaux tiraient un Coche.
Femmes, Moine, Vieillards, tout était descendu.
L'attelage suait, soufflait, était rendu.
Une Mouche survient, et des Chevaux s'approche ;
Prétend les animer par son bourdonnement ;
Pique l'un, pique l'autre, et pense à tout moment
Qu'elle fait aller la machine,
S'assied sur le timon, sur le nez du Cocher ;
Aussitôt que le char chemine,
Et qu'elle voit les gens marcher,
Elle s'en attribue uniquement la gloire ;
Va, vient, fait l'empressée ; il semble que ce soit
Un Sergent de bataille allant en chaque endroit
Faire avancer ses gens, et hâter la victoire.
La Mouche en ce commun besoin
Se plaint qu'elle agit seule, et qu'elle a tout le soin ;
Qu'aucun n'aide aux Chevaux à se tirer d'affaire.
Le Moine disait son Bréviaire ;
Il prenait bien son temps ! une femme chantait ;
C'était bien de chansons qu'alors il s'agissait !
Dame Mouche s'en va chanter à leurs oreilles,

Et fait cent sottises pareilles.
Après bien du travail le Coche arrive au haut.
Respirons maintenant, dit la Mouche aussitôt :
J'ai tant fait que nos gens sont enfin dans la plaine.
Ca, Messieurs les Chevaux, payez-moi de ma peine.
Ainsi certains gens, faisant les empressés,
S'introduisent dans les affaires :
Ils font partout les nécessaires,
Et, partout importuns, devraient être chassés.



Jean de La Fontaine, *Fables de La Fontaine, tome 1*, édition illustrée par J.J. Grandville, 1838-1840, Source gallica.bnf.fr / BnF

Benjamin Godard (1849-1895)

Enfant prodige du violon, Benjamin Godard étudie la composition au Conservatoire de Paris. Bien qu'il échoue deux fois au concours de Rome, il tient une place importante dans la vie musicale française au début de la III^{ème} République. Il se tourne vers tous les genres : symphonie, musique de chambre, concertos, pièces pour piano et opéras. *Jocelyn*, son opéra le plus connu est célèbre par sa *Berceuse*. En avril 1895, il crée à l'Opéra Comique *La Vivandière* qui connaîtra un grand succès posthume.

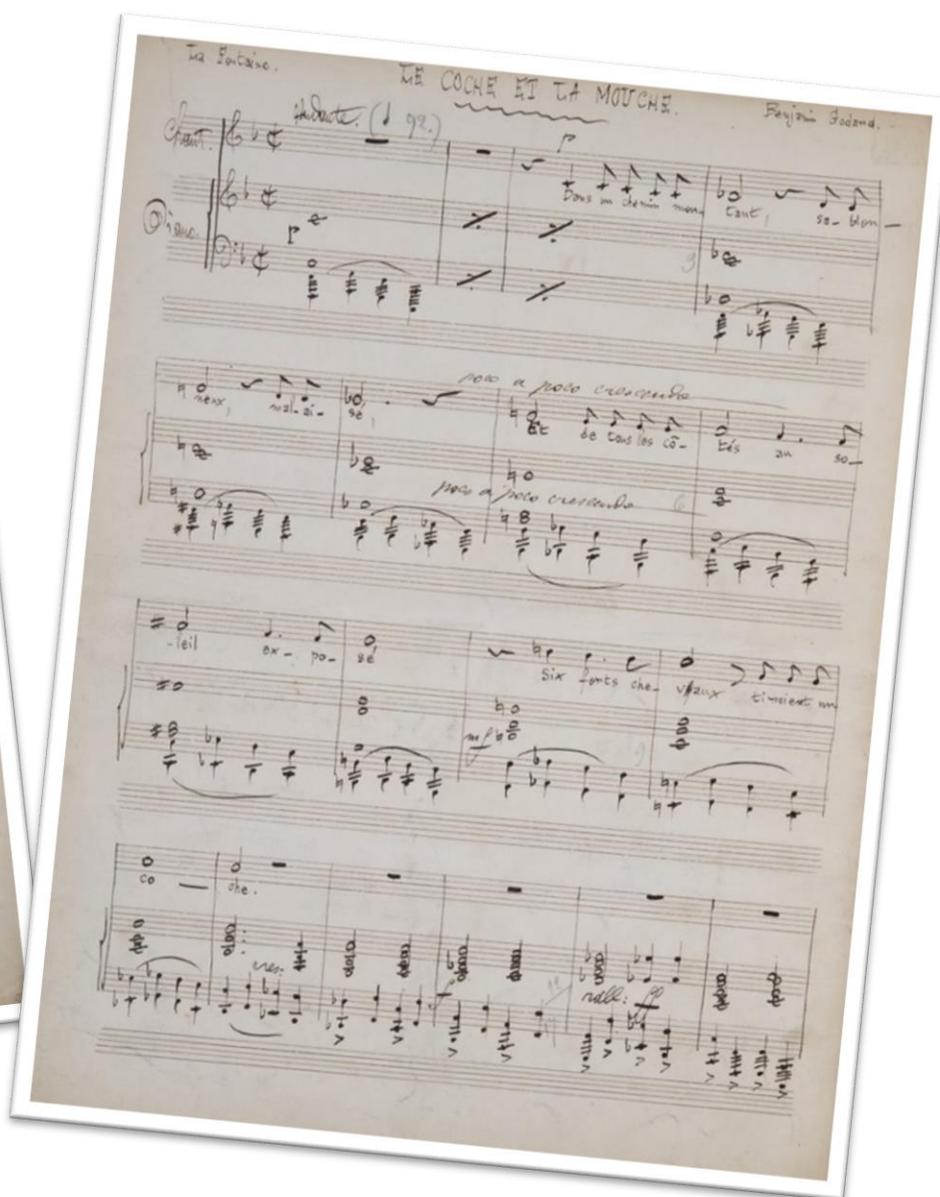
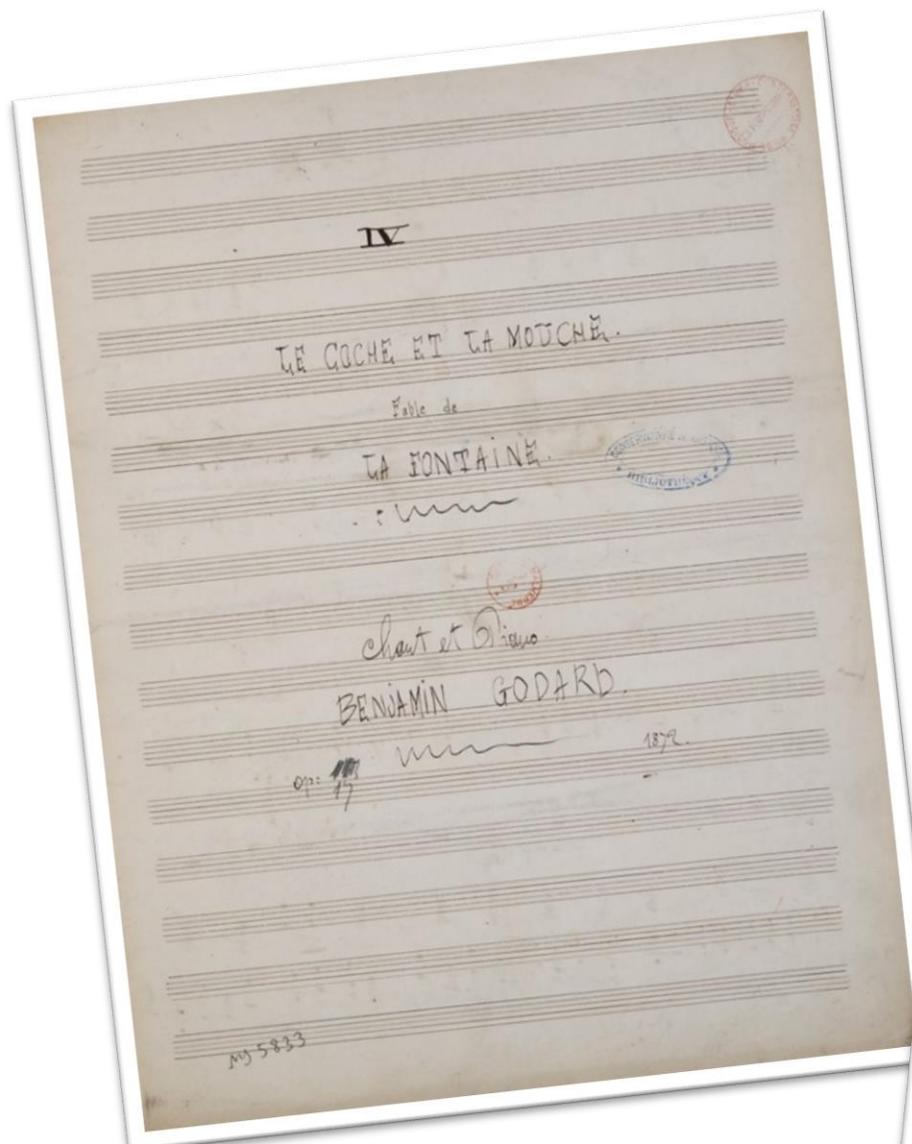
Une fable sans morale ?

Comme ses contemporains, Benjamin Godard est lecteur de poésie et de littérature ancienne. Dans son adaptation de six fables de La Fontaine, il crée de véritables saynètes théâtrales chantées, libérées de toute contrainte formelle. Alors que des compositeurs comme Offenbach maîtrisent le registre du comique, Godard va lui prendre une direction plus singulière et rencontre également un succès estimable dans les salons.

Dans « *Le Coche et la Mouche* » La Fontaine critique le comportement qui consiste à s'agiter inutilement pour résoudre un problème qui n'est pas de notre ressort et s'attribuer tous les mérites une fois que la situation est résolue. Il s'agit d'une fable dite « apologue » : La Fontaine utilise l'image de cet insecte pour illustrer une morale qui apparaît clairement dans les deux derniers alexandrins. Ces derniers, que Godard choisit lui d'omettre, inscrivent cette histoire légère dans un registre plus grave et dans une dimension humaine et universelle.



Frères Geruzet, *Benjamin Godard*, photographie, date inconnue,
Source gallica.bnf.fr / BnF



Benjamin Godard, *Le Coche et la Mouche*, Chant et piano. Op. 17, manuscrit autographe, 1872, Source gallica.bnf.fr / BnF

 Consultez l'intégralité de la partition originale, manuscrite, de Benjamin Godard, 1872 (Gallica)

Pistes pédagogiques

▪ Analyser

- Identifier les différents animaux présents dans ces fables et les traits de caractères qu'ils incarnent. Analyser comment la musique et l'interprétation permettent de les distinguer.
- Relever tous les éléments comiques.
- Analyser la morale et son rôle dans la fable. Dans « *Le Coche et la Mouche* », Benjamin Godard a supprimé la morale formulée explicitement par La Fontaine. Réfléchir à ce qui a pu motiver son choix et questionner si cela change à la compréhension du texte.

▪ Étudier

- La censure à la Cour du Roi Soleil.
- Les caractéristiques d'une fable.
- L'invention et le déploiement des ruses de l'intelligence aux dépens des puissants et les effets produits sur le lecteur.
- La représentation de l'animal dans les arts (danse, peinture, sculpture, gravure, illustration, BD, musique, cinéma...) et ce qu'elle dit de la relation entre l'animal et l'homme au fil du temps.
- La relation entre littérature et musique.

▪ Élargir, explorer

- Écouter d'autres mises en musique de ces mêmes fables. Étudier par exemple la version du « *Corbeau et le Renard* » créée par Benjamin Godard et la comparer avec celle d'Offenbach. Observer comment chacun opère les changements de locuteurs, module les effets de rythme et comment Godard

intègre avec le piano des sonorités de cor symbolisant le cadre forestier dans lequel se déroule la scène.

- Écouter d'autres interprétations de ces mêmes fables. Étudier par exemple la version du « *Coche et la Mouche* » par le comédien Louis de Funès.
- Étudier le ballet « *Les animaux modèles* » pour lequel Francis Poulenc a composé la musique en 1942. Il y transpose 6 fables de La Fontaine et donne apparence humaine aux animaux, leur conférant les traits de paysans évoluant dans leur ferme.

▪ Échanger, pratiquer, produire

- Écrire, en vers ou en prose, une fable contemporaine sur un sujet qui touche les élèves.
- Enregistrer une fable dans une version chantée ou récitée, intégrer des effets musicaux et sonores en réfléchissant à comment intégrer la dimension animale.
- Élaborer une édition numérique de fables choisies, annotées, illustrées, enrichies de lectures et de commentaires nourris par toutes les questions qui intéressent les élèves (dimensions sociales, écologiques, morales...).
- Mettre ces fables en relation avec des situations que les élèves ont vécues ou dont ils ont été les témoins.
- Questionner quels sont les personnages qui les touchent, qu'ils apprécient, qu'ils détestent ou dont ils se méfient ? Réaliser un débat ou jeu d'interprétation pour interroger la notion de morale.
- Rédiger une morale pour « *Le Coche et la Mouche* » et proposer une fin qui part à contre-pied de la morale originelle.



Épisode 2

Les Fables de La Fontaine. L'Art pour résister

Dans plusieurs de ses fables, La Fontaine fait l'éloge de la liberté et de l'insoumission. En mettant en musique « *Le Savetier et le Financier* » ainsi que « *Le Chêne et le Roseaux* », Charles Lecocq et Pauline Viardot proposent un manifeste qui brandit l'Art -des mots et des notes- comme une arme de résistance.

Titre 1 : Le Savetier et le Financier

Composition de Charles Lecocq , 1885

Texte de Jean de La Fontaine, 1678

Un Savetier chantait du matin jusqu'au soir :
C'était merveilles de le voir,
Merveilles de l'ouïr ; il faisait des passages
Plus content qu'aucun des Sept Sages
Son voisin au contraire, étant tout cousu d'or
Chantait peu, dormait moins encor.
C'était un homme de finance.
Si sur le point du jour, parfois il sommeillait,
Le Savetier alors en chantant l'éveillait,
Et le Financier se plaignait
Que les soins de la Providence
N'eussent pas au marché fait vendre le dormir,
Comme le manger et le boire.
En son hôtel il fait venir Le Chanteur, et lui dit :
Or çà, sire Grégoire, Que gagnez-vous par an ?
Par an ? Ma foi, monsieur,
Dit avec un ton de rieur

Le gaillard Savetier, ce n'est point ma manière
De compter de la sorte ; et je n'entasse guère
Un jour sur l'autre : il suffit qu'à la fin
J'attrape le bout de l'année :
Chaque jour amène son pain.
Et bien, que gagnez-vous, dites-moi, par journée ?
Tantôt plus, tantôt moins, le mal est que toujours
(Et sans cela nos gains seraient assez honnêtes),
Le mal est que dans l'an s'entremêlent des jours
Qu'il faut chômer ; on nous ruine en fêtes.
L'une fait tort à l'autre ; et monsieur le Curé
De quelque nouveau saint charge toujours son
prône.
Le Financier, riant de sa naïveté,
Lui dit : Je vous veux mettre aujourd'hui sur le
trône.
Prenez ces cent écus : gardez-les avec soin,

Pour vous en servir au besoin.
Le Savetier crut voir tout l'argent que la terre
Avait, depuis plus de cent ans
Produit pour l'usage des gens.
Il retourne chez lui ; dans sa cave il enserme
L'argent et sa joie à la fois.
Plus de chant ; il perdit la voix
Du moment qu'il gagna ce qui cause nos peines.
Le sommeil quitta son logis,
Il eut pour hôte les soucis,
Les soupçons, les alarmes vaines.
Tout le jour il avait l'œil, au guet ; et la nuit,
Si quelque chat faisait du bruit,
Le chat prenait l'argent : à la fin le pauvre homme
S'en courut chez celui qu'il ne réveillait plus.
Rendez -moi, lui dit -il, mes chansons et mon somme,
Et reprenez vos cent écus.



Atelier Nadar, M.Lecocq, photographie, 1894-1904, Source gallica.bnf.fr / BnF

Charles Lecocq (1832-1918)

Charles Lecocq naît au sein d'une famille modeste. À l'âge de 5 ou 6 ans, il est frappé par une maladie qui l'oblige à porter des béquilles toute sa vie. Le professeur de musique de l'école remarque vite ses dons et incite ses parents, malgré de faibles ressources financières, à faire poursuivre leur fils dans cette voie. À 16 ans, le garçon donne des cours particuliers pour se payer des leçons d'harmonie qui lui permettent d'entrer au Conservatoire en 1849. Il se lie d'amitié avec Bizet (le compositeur de *Carmen*) et Saint-Saëns (à qui l'on doit *Le Carnaval des animaux*).

En 1851, il obtient un second Prix de contrepoint ainsi qu'un premier accessit d'orgue bien que son handicap physique rende la pratique de l'instrument difficile. Trois ans plus tard, il met fin de manière prématurée à ses études pour subvenir aux besoins de ses parents âgés et renonce à préparer le Prix de Rome. Afin de gagner sa vie, il donne des leçons de piano et travaille en tant qu'accompagnateur dans les bals.

En 1855, Offenbach ouvre les Bouffes Parisiens afin d'y jouer ses opérettes. Soucieux « de ressusciter le genre primitif et vrai », il lance, en 1857, un concours d'opérette. Les concurrents doivent composer sur un livret imposé, *Le Docteur Miracle*. Sur 78 participants, Lecocq remporte le concours, ex aequo avec Bizet. Les deux opéras sont présentés au public mais remportent un succès limité. Lecocq doit attendre plusieurs années avant de goûter à la gloire.

Après 7 ouvrages, il connaît enfin le succès en 1868 avec son opérette *Fleur de thé*. Auteur d'une cinquantaine d'opérettes, il devient rapidement le maître du genre comme le rappelle Florian Bruyas² : « *Son génie fut de deviner que l'époque se prêtait admirablement à la résurrection du sourire musical. La parodie et la bouffonnerie ayant suffi, sous l'Empire, à créer le plaisir des spectateurs, Lecocq voulait faire de l'opérette un spectacle très gai, mais d'une tenue plus réservée. Parfaitement maître de son métier, il tint à soigner ses compositions et à les parer d'une écriture plus « savante » que celle de ses devanciers. Doué d'une inspiration mélodique dont l'ironie n'est point absente, cet excellent musicien écrivit la plupart de ses opérettes dans un style élégant et distingué de bon aloi.* »

¹ *Le Ménestrel*, 27 juillet 1856.

² Florian Bruyas, *Histoire de l'opérette en France*, E.Vitte, 1974

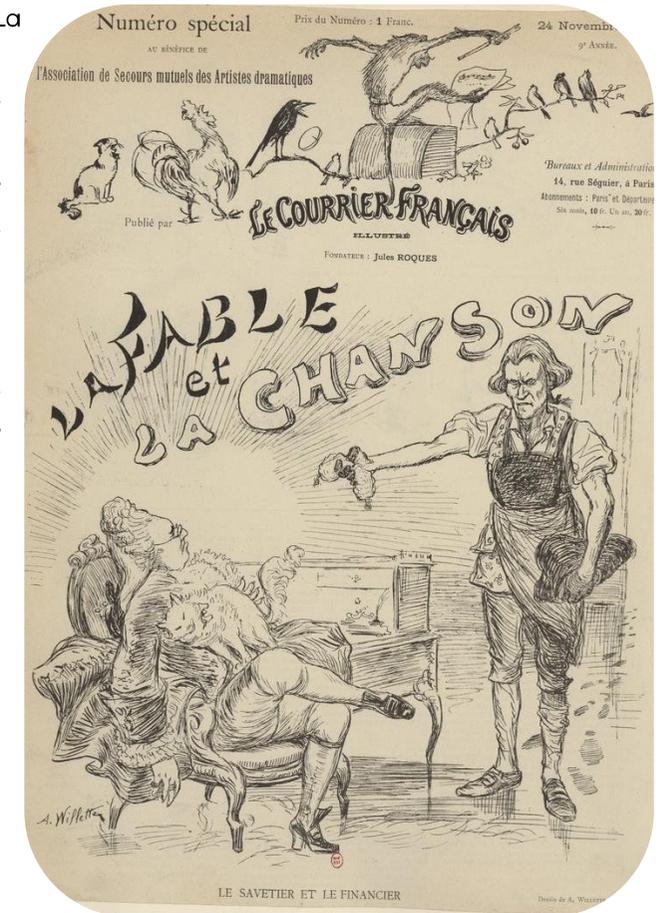
Le statut du chanteur

Dans « *Le Savetier et le Financier* », mais dans d'autres fables également comme « *La Cigale et la Fourmi* », Jean de La Fontaine évoque un certain mépris à l'encontre du chanteur : sa passion et sa recherche d'expression sont bien souvent résumées à une forme d'oisiveté et se retrouvent opposées à la raison et à la recherche du profit. De manière satirique, l'auteur révèle le statut du musicien sous l'Ancien Régime. Soumis au système de patronage, l'artiste met son savoir-faire au service de son employeur. Qu'il soit compositeur, chanteur ou instrumentiste, le musicien dépend de la générosité d'une élite aristocratique à laquelle il n'appartient pas et en ce sens, son rôle n'est pas tant différent de celui des autres domestiques³.

Au XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, dans une société dorénavant bourgeoise et marchande, le système d'organisation de la vie musicale se modifie considérablement. Le musicien s'émancipe : il peut davantage s'affranchir des codes académiques, imposer davantage son regard et partir à la conquête d'un plus large public. L'essor de l'opéra favorise les commandes aux compositeurs et le développement d'emploi pour les interprètes.

Son talent peut certes lui faire connaître la gloire mais il peut aussi vivre de petits revenus grâce à de nouvelles formes de rémunération⁴ : concerts publics, édition de partitions ou encore enseignement musical. En outre, la création de la Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (SACEM) en 1851 protège dorénavant ses œuvres par des droits d'auteurs.

Enfin, avec le développement de la pratique amateur, de nouveaux profils de musiciens émergent. Bon nombre d'entre eux sont à présent issus des classes moyennes et bourgeoises. En vue d'une carrière professionnelle, ils peuvent étudier dans les Conservatoires de musiques qui se développent considérablement. Ainsi, au XIX^{ème} siècle, « la cigale » et la « fourmi » ne sont plus tant opposées...



Adolphe Willette, Collection Jacquet, estampe, 1887-1901
Source gallica.bnf.fr / BnF

³ David Salvador. *Quand l'art agit dans la Cité : vers un nouveau statut du musicien. Musique, musicologie et arts de la scène.* Université Charles de Gaulle - Lille III, 2016.

⁴ Pierre-Michel Menger, « *Le génie et sa sociologie. Controverses interprétatives sur le cas Beethoven* », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 57^e année, n°4, 2002, p. 967-999



La Cigale (M^{lle} Jeanne Granier).

Le rêve de la Cigale.

La Fourmi (M^{me} Thuillier-Leloir).

LE THÉÂTRE ILLUSTRÉ — LA CIGALE ET LA FOURMI, OPÉRA-COMIQUE DE M. EDMOND AUDRAN, REPRÉSENTÉ AU THÉÂTRE DE LA GAITÉ.
(Dessin de M. ADRIEN MARIE)

Titre 2 : Le Chêne et le Roseau

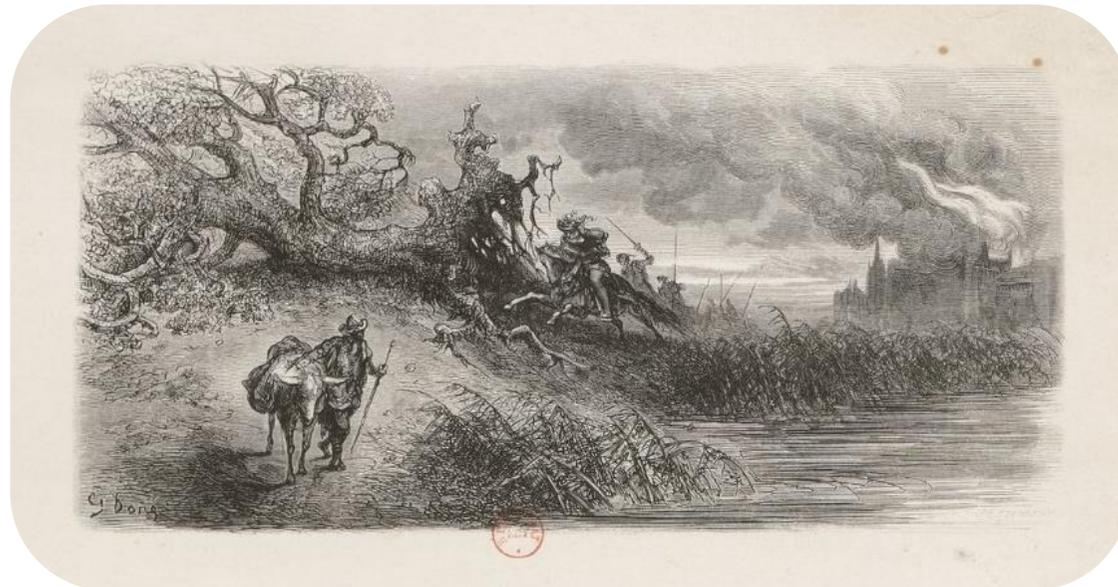
Composition de Pauline Viardot, 1843

Texte de Jean de la Fontaine, 1668

Le Chêne un jour dit au roseau :
Vous avez bien sujet d'accuser la Nature ;
Un Roitelet pour vous est un pesant fardeau.
Le moindre vent qui d'aventure
Fait rider la face de l'eau,
Vous oblige à baisser la tête :
Cependant que mon front, au Caucase pareil,
Non content d'arrêter les rayons du soleil,
Brave l'effort de la tempête.
Tout vous est aquilon ; tout me semble zéphir.
Encor si vous naissiez à l'abri du feuillage

Dont je couvre le voisinage,
Vous n'auriez pas tant à souffrir :
Je vous défendrais de l'orage ;
Mais vous naissez le plus souvent
Sur les humides bords des Royaumes du vent.
La Nature envers vous me semble bien injuste.
Votre compassion, lui répondit l'Arbuste,
Part d'un bon naturel ; mais quittez ce souci.
Les vents me sont moins qu'à vous redoutables.
Je plie, et ne romps pas. Vous avez jusqu'ici
Contre leurs coups épouvantables

Résisté sans courber le dos ;
Mais attendons la fin. Comme il disait ces mots,
Du bout de l'horizon accourt avec furie
Le plus terrible des enfants
Que le Nord eût porté jusque -là dans ses flancs.
L'Arbre tient bon ; le Roseau plie.
Le vent redouble ses efforts,
Et fait si bien qu'il déracine
Celui de qui la tête au ciel était voisine,
Et dont les pieds touchaient à l'empire des morts.



G. Doré ; J. Ettling, [Vignette, fumé pour l'illustration de : La Fontaine, Jean de, "Fables", "Le Chêne et le roseau", estampe, 1868, Source gallica.bnf.fr / BnF



Pauline Viardot (1821-1910)

Fille du célèbre ténor Manuel Garcia et de la cantatrice Joaquina Sitchès-Garcia ; sœur de l'adulte Maria, dite la Malibran, et de Manuel, baryton pédagogue de renom, Pauline Viardot baigne dès son plus jeune âge dans l'art lyrique. Sa propre formation musicale débute par le piano avant que sa mère ne la pousse à entamer une formation vocale. Elle révèle une remarquable virtuosité. La critique, le public et les théâtres ne cessent d'acclamer la jeune cantatrice qui enchaîne les rôles.

Ses premiers succès l'amènent à rencontrer quantité d'artistes et d'intellectuels. Elle entretient une relation intime avec George Sand et grâce à cette dernière, Pauline est introduite auprès de Chopin, Delacroix mais également Louis Viardot, son futur époux. Au XIX^{ème} siècle, le salon musical constitue un élément capital de la vie artistique. Celui de Pauline Viardot est parmi les plus fréquentés. Les peintres Delacroix, Ary Scheffer (son portraitiste), les compositeurs Berlioz, Rossini, Saint-Saëns, les écrivains Flaubert, Zola, Dickens figurent parmi les invités réguliers des soirées musicales organisées dans la maison des Viardot à Paris.

En 1863, Pauline, dont la voix est désormais trop fatiguée, se retire de la scène d'opéra et se fait connaître comme professeur en Allemagne. Dans le même temps, la composition occupe une grande partie de sa vie. Les ouvrages qu'elle compose sont d'abord destinés à ses élèves pour développer leurs capacités vocales. De 1864 à 1874, elle écrit 5 lieder et 3 opéras de salon sur des livrets de son grand ami Tourgueniev. Elle fut une compositrice émérite et contribua, avec ses contemporaines Clara Schumann et Augusta Holmes, à ouvrir aux femmes les portes d'un milieu presque exclusivement masculin.

A. Fauchery (dessin et gravure) Ary Scheffer (peinture), *Pauline Viardot*, estampe, 1840-1843, Source gallica.bnf.fr / BnF

LE CHÈNE ET LE ROSEAU.

Sable

N. 8.
Allegro Mod. Adm. ♩ = 100.
à Louis Viardot.

Chant
 Le chêne, un jour, dit au ro-

Piano

-seau: Vous a-vez bien su-jet d'accuser la na-tu-re, Un roi-te-let pour

vous est un pe-sant far-deau; Le moindre vent qui d'a-ven-tu-re

tremolo pp

Fait ri-der la fa-ce de l'eau, Vous o-blige à bais.

p
 Ped. *
 Ped. *



Retrouvez l'intégralité de la partition dans son édition originale de 1843 (Gallica)

Album de Mme Viardot-Garcia : huit morceaux de chant avec acc.t de piano, chaque morceau précédé d'une lithographie, partition, 1843, Source gallica.bnf.fr / BnF

Pistes pédagogiques

▪ Analyser

-Analyser comment la musique et l'interprétation participent à distinguer les éléments narratifs, les différents personnages et leurs différents traits de caractères.

-Contrairement aux 3 autres fables de notre sélection, « *Le Savetier et le Financier* » ne fait pas appel à des animaux ou à des végétaux. Évaluer si cela change quelque chose dans notre perception.

▪ Étudier

-La censure à la Cour du Roi Soleil.

-L'expression artistique comme moyen de résistance au service de différents messages et à différentes époques.

-Le Salon musical au XIX^{ème} siècle.

-Le statut de l'artiste au XVII^{ème} et au XIX^{ème} siècle.

-Les caractéristiques d'une fable.

-L'invention et le déploiement des ruses de l'intelligence aux dépens des puissants et les effets produits sur le lecteur.

▪ Élargir, explorer

-Écouter le titre « *Le grand chêne* » de Georges Brassens qui fait référence à la fable de la Fontaine. Identifier les liens entre la « chanson française » et la tradition de la fable.

-Écouter d'autres mises en musique de ces mêmes fables. Par exemple, la version du « *Savetier et le Financier* » composée par Jacques Offenbach, en 1842. Observer comment chacun opère les changements de locuteurs, module les effets de rythme.

-Écouter « *Le Savetier et Le Financier* » ainsi que « *Le Renard et le Corbeau* » (cf. premier épisode) pour étudier la ruse. S'interroger si elle est perçue comme une qualité ou un défaut.

-Étudier une œuvre musicale satirique contemporaine en puisant dans différents genres musicaux tels que la variété française ou le rap.

▪ Échanger, pratiquer, produire

-S'interroger : Les fables sont-elles toujours d'actualité ? De quels thèmes ou de quels comportements La Fontaine s'inspirerait-il aujourd'hui pour écrire ses fables ?

-Réaliser un échange ou un débat : par quels moyens et dans quelles dimensions artistiques et médiatiques critiquons-nous les travers de la société aujourd'hui ?

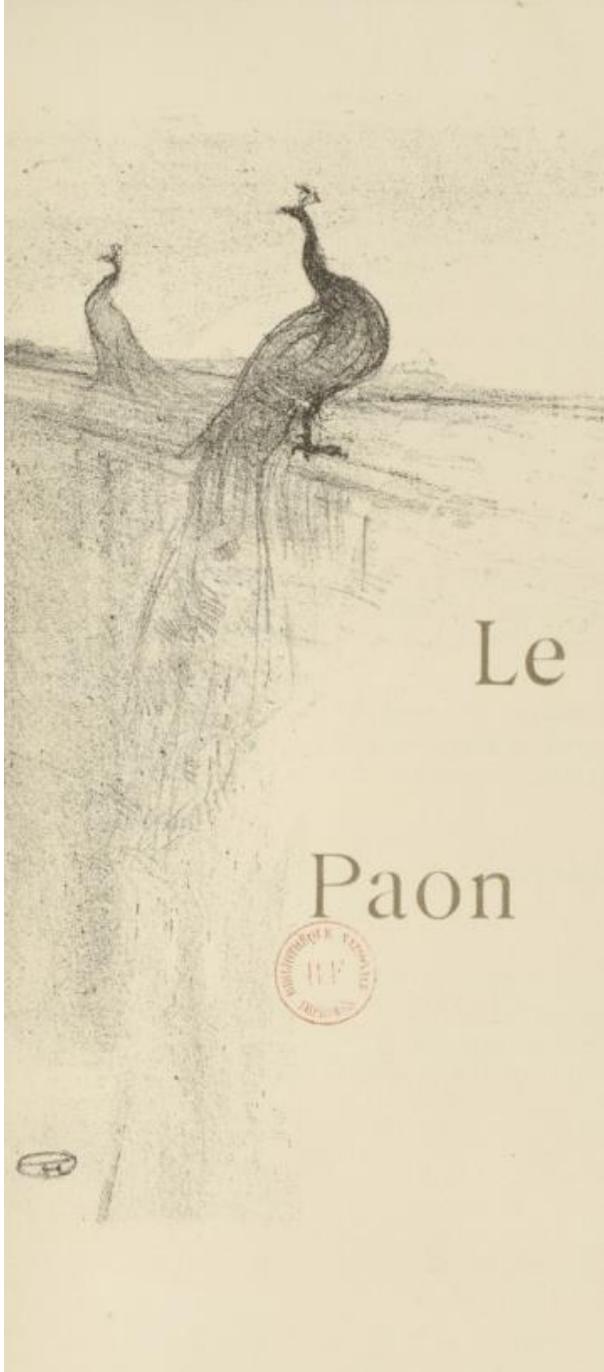
-Interpréter une fable de son choix ou créer un dialogue à la manière de La Fontaine en utilisant uniquement la dimension corporelle des personnages. Plutôt que d'incarner un animal, les élèves peuvent se concentrer davantage sur la dimension humaine et psychologique de leur personnage.



Épisode 3

Bestiaire satirique

Parmi les volailles, le paon majestueux est radicalement éloigné du dindon disgracieux. Les voici pourtant tous deux réquisitionnés pour servir la satire des puissants qui se prennent trop au sérieux. Maurice Ravel et Emmanuel Chabrier offrent deux mises en musique contrastées pleines d'humour, de tendresse et d'impertinence.



Titre 1 : Le Paon Composition de Maurice Ravel, 1906 Texte de Jules Renard, 1894

Il va sûrement se marier aujourd'hui.
Ce devait être pour hier.
En habit de gala, il était prêt.
Il n'attendait que sa fiancée.
Elle n'est pas venue.
Elle ne peut tarder.
Glorieux, il se promène avec une allure de prince indien
et porte sur lui les riches présents d'usage.
L'amour avive l'éclat de ses couleurs
et son aigrette tremble comme une lyre.
La fiancée n'arrive pas.
Il monte au haut du toit
et regarde du côté du soleil.
Il jette son cri diabolique :
Léon ! Léon !
C'est ainsi qu'il appelle sa fiancée.
Il ne voit rien venir et personne ne répond.
Les volailles habituées ne lèvent même point la tête.

Elles sont lasses de l'admirer.
Il redescend dans la cour,
si sûr d'être beau qu'il est incapable de rancune.
Son mariage sera pour demain.
Et, ne sachant que faire du reste de la journée,
il se dirige vers le perron.
Il gravit les marches, comme des marches de temple,
d'un pas officiel.
Il relève sa robe à queue toute lourde des yeux
qui n'ont pu se détacher d'elle.
Il répète encore une fois la cérémonie.

Jules Renard, *Histoires naturelles*. Édition ornée de 22 lithographies originales de H. de Toulouse-Lautrec, monographie, H. Floury (Paris), 1899, Source gallica.bnf.fr / BnF



Retrouvez l'intégralité de l'ouvrage « *Histoires naturelles* » de Jules Renard dans une édition de 1899, ornée de lithographies originales de Toulouse-Lautrec

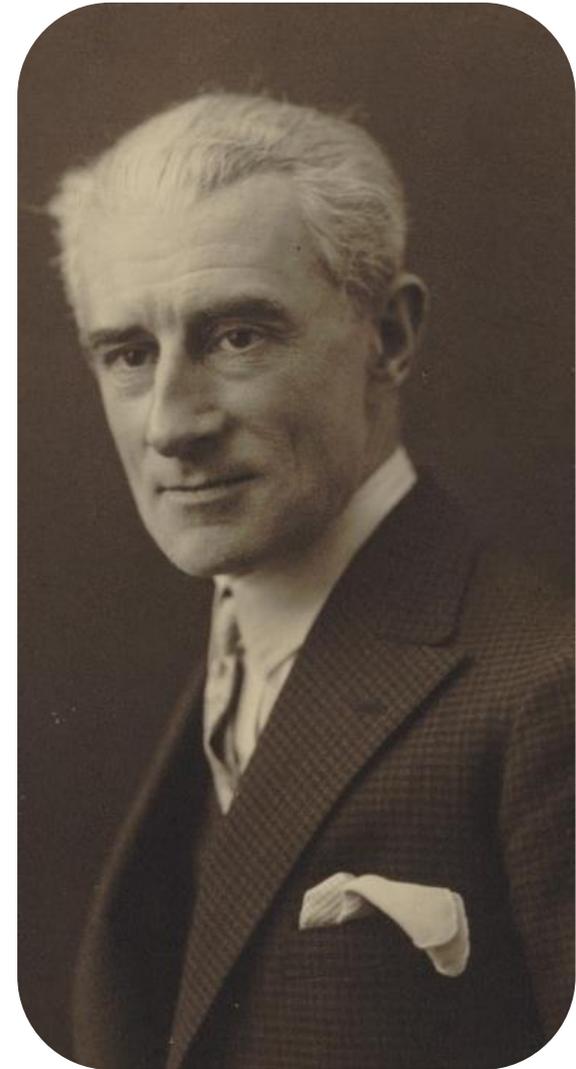
Maurice Ravel (1875-1937)

Dès son plus jeune âge, Maurice Ravel commence à étudier le piano. En 1897, il entre dans la classe de composition de Gabriel Fauré. À la fois chef d'orchestre et pianiste, il interprète ses œuvres et obtient rapidement une renommée mondiale. Dans le processus de création, il s'intéresse en particulier à la conception, veille à conserver sa propre originalité et contribue au renouvellement du langage musical.

Il surprend aussi bien avec les *Histoires naturelles* (1906) qu'avec *L'Heure espagnole* (1907), un opéra inspiré d'une comédie légère traitée à la manière d'un opéra-bouffe. Il abandonne la tradition du chant lyrique en quête d'une mélodie proche de l'intonation naturelle de la langue. Le texte en devient alors parfois plus déclamé que chanté.

En 1909, Maurice Ravel et Gabriel Fauré fondent avec d'autres artistes la Société musicale indépendante pour développer la diffusion de la musique contemporaine. Après la guerre, il connaît un succès important en tant que chef d'orchestre et pianiste en Europe et aux États-Unis.

La danse occupe une place centrale dans sa création. En 1912, la collaboration avec Diaghilev et les Ballets russes donne naissance à l'un de ses chefs-d'œuvre, *Daphnis et Chloé*. C'est également pour un ballet qu'il compose en 1928 son œuvre la plus célèbre *Le Boléro*.



Auteur inconnu, *Maurice Ravel*, photographie, 1925, Source gallica.bnf.fr / BnF

2

HISTOIRES NATURELLES

Paroles de
JULES RENARD

Musique de
MAURICE RAVEL

I..Le Paon

Sans hâte et noblement

PIANO

p

ff

p *siennel*
Il va sûre-ment se marier au jour.

p

pp

d'hi. Ce de.vait être pour hi.er. En ha-bit de ga-

Tous droits d'aiguillage réservés
Copyright by A. Durand & Fils - 1907.
1907
D. & F. 6867
Paris, 4, Place de la Madeleine.

Une satire autobiographique ?

Le 12 janvier 1907, les « *Histoires naturelles* » se jouent pour la première fois et provoquent alors un vif scandale. Tout comme le public, des critiques s'insurgent⁵ : « *Il est difficile de se moquer de la musique et des musiciens à un plus haut degré.* » (Revue musicale)

L'indignation se porte sur le choix littéraire opéré par Ravel qui se tourne vers des textes de Jules Renard en prose et au vocabulaire trivial. La dimension provocatrice des textes est par ailleurs renforcée par la mise en musique et l'utilisation de sonorités peu propices à la musique de l'époque : Ravel exige des déclamations rapides, proches du récitatif ; l'harmonie est ponctuée de dissonances ; le piano imite avec réalisme le cri des animaux ; le « e mue » est volontairement négligé.⁶

Dans ce récitatif, les amis du compositeur disent retrouver les tics familiers et l'élocution de Ravel. Derrière la composition ironique du *Paon*, il se pourrait que Ravel se confie de manière détournée sur ses déconvenues sentimentales et qu'il se moque alors avant tout de lui-même.

Louis Laloy salue la dimension comique de la composition : « *La pensée de Maurice Ravel est naturellement avisée, pénétrante et disposée à s'amuser de ce qui l'émeut [...] car il découvre, d'un seul coup d'œil, le comique imprévu et comme la secrète grimace enfermée en toute chose. Et cette légère ironie, loin de diminuer l'émotion, l'avive au contraire et la rend plus poignante.* »



Écoutez une émission
consacrée à la création des
Histoires naturelles par
Maurice Ravel (France
Musique)

Paroles de Jules Renard, musique de Maurice Ravel, *Histoire naturelle*, 1907, Source gallica.bnf.fr / BnF



Retrouvez l'intégralité de la
partition dans son édition d'origine
(Gallica)

⁵ Maurice-Amour Liliane. Un certain tracé dans le bestiaire musical français: quelques oiseaux. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1979, n°31.

⁶ Marius Flothuis...*exprimer l'inexprimable ... essai sur la mélodie française depuis Duparc, en dix-neuf chapitres et huit digressions*, Rodopi, 1996, p.132.

Titre 2 : *Ballade des gros dindons*

Composition d'Emmanuel Chabrier, 1889

Texte d'Edmond Rostand, 1889

Les gros dindons, à travers champs,
D'un pas solennel et tranquille,
Par les matins, par les couchants,
Bêtement marchent à la file,
Devant la pastoure qui file,
En fredonnant de vieux fredons,
Vont en procession docile
Les gros dindons !

Ils vous ont l'air de gros marchands
Remplis d'une morgue imbécile,
De baillis rogues et méchants
Vous regardant d'un œil hostile;
Leur rouge pendeloque oscille;
Ils semblent, parmi les chardons,
Gravement tenir un concile,
Les gros dindons !

N'ayant jamais trouvé touchants
Les sons que le rossignol file
Ils suivent, lourds et trébuchants,
L'un d'eux, digne comme un édile ;
Et, lorsqu'au lointain campanile
L'angélus fait ses lents din ! dons !
Ils regagnent leur domicile,
Les gros dindons !

Prud'hommes gras, leurs seuls penchants
Sont vers le pratique et l'utile,
Pour eux, l'amour et les doux chants
Sont un passe -temps trop futile ;
Bourgeois de la gent volatile,
Arrondissant de noirs bedons,
Ils se fichent de toute idylle,
Les gros dindons !

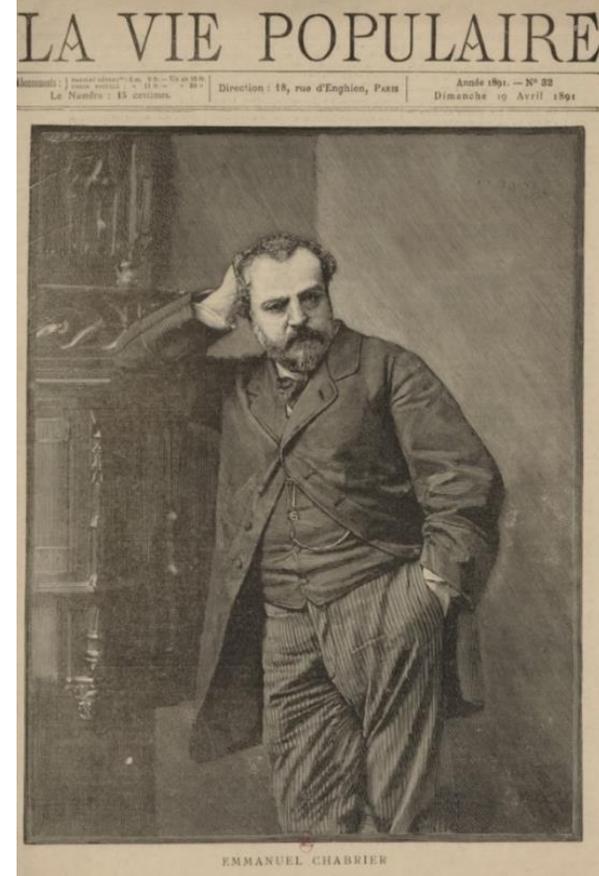
Emmanuel Chabrier (1841-1894)

À l'âge de 6 ans, Emmanuel Chabrier prend des leçons de musique et apprend à jouer du piano. Il n'est guère beaucoup plus âgé quand il écrit ses premières compositions pour piano. Son père s'oppose toutefois à une carrière musicale et c'est donc vers le droit qu'il tourne ses études et sa carrière. En 1861, il intègre le ministère de l'Intérieur.

Passionné d'art, il fréquente les artistes les plus en vue du moment comme les musiciens Camille Saint-Saëns ou encore Jules Massenet ; mais également des peintres impressionnistes comme Édouard Manet, dont il collectionne les tableaux ou encore Edgar Degas qui le représente dans son célèbre tableau *L'Orchestre de l'Opéra*. En littérature, il se lie d'amitié avec Paul Verlaine.

En parallèle de sa carrière de fonctionnaire, Chabrier compose de la musique. Son caractère jovial le tourne vers les opérettes. *L'Étoile*, en 1877, se fait remarquer pour l'audace de ses harmonies et ses sonorités quasi inouïes mais il reçoit un accueil mitigé car il peine à se faire comprendre du public.

En 1879, il entend Wagner pour la première fois. Bouleversé par la découverte de *Tristan et Isolde*, il décide, un an plus tard, de se consacrer entièrement à la musique. En 1882, il voyage avec sa femme en Espagne. Ce séjour lui inspire *España*, une rhapsodie pour orchestre créée par Lamoureux quelques temps après. Elle lui apporte un triomphe. À partir de 1883, il compose la plupart de ses œuvres. Toujours attiré par l'opéra, il crée *Gwendoline* et *Le Roi malgré lui*.



Augustine Leriverend, *Emmanuel Chabrier*, gravure d'après une photographie, 1891, Source gallica.bnf.fr / BnF

Des dindons vers la modernité



Écoutez la « *Ballade des gros dindons* » chantée par Jean-Christophe Benoit en 1969 (Ina)

Compositeur d'opéras, Chabrier a également composé des mélodies pour voix et piano, parmi lesquelles ses *Six mélodies* de 1890. En mettant en musique des textes d'Edmond Rostand et de son épouse Rosemonde Gérard, il constitue un ensemble de mélodies dédié aux animaux dans lequel on retrouve l'humour qui le caractérise.

Dans sa « *Ballade des gros dindons* », il appuie par plusieurs effets l'allure ridicule de cet animal, et par extension de la bourgeoisie dont il est d'ailleurs lui-même issu. C'est ainsi qu'interviennent une ligne vocale burlesque avec des glissements saugrenus d'une hauteur de note à une autre mais aussi un enchaînement de deux rythmes, l'un alourdi à 2/4 et l'autre, au contraire, entraînant tel un mouvement de valse. À l'exception d'Érik Satie, la musique distincte est rare en ce XIX^{ème} siècle dominé par le romantisme. Ses audaces, tant dans l'écritures que le style, préfigurent la musique moderne.



LES OMBRES PORTÉES.

(Plaque 2)

Grandville, *Les ombres portées* [pl. 2] (Titre de la série), *La Caricature morale, politique et littéraire* (Titre de l'ensemble), lithographie, 1830, CCo Paris Musées / Maison de Balzac

Grandville (Illustrations) P.-J Stahl (Éditeur scientifique), *Scènes de la vie privée et publique des animaux : études de mœurs contemporaines. 2. Vol. 2*, monographie, 1842, Source gallica.bnf.fr / BnF

La caricature au XIX^{ème} siècle

Au XIX^{ème} siècle, bourgeois, banquiers et entrepreneurs se lancent dans l'aventure industrielles et modernisent le pays. Ils fréquentent la cour, participent à la vie culturelle et dirigent la vie politique. Avec les fonctionnaires, les commerçants, les médecins et avocats, ils composent une France conservatrice et sont la cible de caricatures. Certains illustrateurs tels que Grandville aiment utiliser l'anthropomorphisme pour véhiculer leur critique sociale et politique.



Langlumé (gravure), Charles Philipon (Illustration), *Le Dindon*, estampe, 1830, Source gallica.bnf.fr / BnF

Pistes pédagogiques

▪ Analyser

- Comparer les deux titres : identifier tous les éléments qui appuient le contraste entre la grâce du paon d'une part et l'aspect disgracieux du dindon d'autre part.
- Distinguer la mélodie chantée et déclamée.
- Se concentrer sur tous les autres aspects qui dégagent une dimension ironique, satirique.
- Identifier qui se cache derrière les animaux.

▪ Étudier

- La satire, le pastiche, la parodie et la caricature.
- L'Europe de la Révolution industrielle et la société bourgeoise du XIX^{ème} siècle.
- Les fonctions de la musique dans la société et ses interactions avec d'autres domaines artistiques tels que la littérature.
- Le poème en vers et en prose.

▪ Élargir, explorer

- Écouter les autres « *Histoires naturelles* » de Ravel et étudier par quels moyens se traduit le réalisme animalier.
- Comparer cette version de la « *Ballade des gros dindons* » avec celle interprétée par Jean-Christophe Benoît. Observez de quelles manières le corps participe à la dimension humoristique.
- Étudier des satires ou caricatures de la bourgeoisie au XIX^{ème} siècle dans différentes formes artistiques.
- Étudier la pièce *Chantecler* d'Edmond Rostand (1910) dans laquelle il donne la parole à des animaux de la basse-cour.

▪ Échanger, pratiquer, produire

- Créer des saynètes dans lesquelles les élèves mettent en scène des animaux qui représentent des personnages politiques, historiques, vedettes...
- Réaliser une caricature anthropomorphique. Pour participer à l'aspect comique, les élèves peuvent choisir de créer des êtres hybrides en « anthropomorphisant » un animal ou autre contraire, en « zoomorphisant » un humain.
- Enregistrer les textes interprétés par les élèves et intégrer des séquences sonores pour appuyer la dimension animale (bruitages, extraits de musique, chansons...)



Daniel de Losques, *Les Animaux de Chantecler* : Le chat (Chabat), la pintade (Augustine Leriche), la poule faisane (Simone), le coq superbe (Lucien Guitry) etc, affiche, 1910, Source gallica.bnf.fr / BnF



Épisode 4

Parole aux enfants

À une époque où discipline, autorité et obéissance forment les piliers de l'éducation, Manuel Rosenthal et Francis Poulenc donnent la parole aux enfants. Dans « *La grammaire* » et « *Le petit garçon trop bien portant* », les adultes ne sont pas au bout de leur peine !

Titre 1 : Grammaire

Composition de Manuel Rosenthal, 1932

Texte de Michel Veber dit Nino, vers 1930

L'adjectif qualificatif

Est un mot qui nous fait connaître

Un défaut, une qualité,

Une façon d'être ou d'avoir été.

Exemple :

Ma tante est dingue

Mon oncle est timbré,

Mon frère est marteau

Tout l'monde est cinglé.

Mais la conduite de ma mère

Ne se qualifie guère,

Et la manière d'être de papa

Ne se qualifie pas.

L'adjectif qualificatif

Est un mot qui nous fait connaître

Un défaut, une qualité,

Une façon d'être ou d'avoir été.



— Répète !

— i.

— Répète !

— Mais vous devez être un peu
sourd. C'est la cinquième fois que
je vous dis que c'est i.

*Les Heures nouvelles : journal illustré bimensuel de l'école
et de la famille, publication en série, 10 janvier 1932, Source
gallica.bnf.fr / BnF*

Manuel Rosenthal (1904-2003)

Manuel Rosenthal, l'un des uniques élèves de Maurice Ravel, est un compositeur et chef d'orchestre français. En 1938, il compose son ballet *Gaîté parisienne* suite à une commande des Ballets russes de Monte-Carlo. Il y intègre des arrangements de pièces, souvent populaires, issues de divers opéras bouffes ou opérettes de Jacques Offenbach.



Écoutez les archives sonores de Manuel Rosenthal
(France Musique)

Les Chansons du Monsieur Bleu

En 1933, Manuel Rosenthal et le librettiste Michel Vébert, dit « Nino », montent l'opérette *Les bootleggers*. L'année suivante, ils poursuivent leur collaboration : le compositeur met en musique *Les Chansons du Monsieur Bleu* d'après les poèmes de Nino. Pleines d'humour et de malice, les 12 chansons donnent la parole à un petit garçon qui s'adresse à ses parents et seraient directement inspirées des mots du petit Boubic, le fils de l'auteur.

En février 1934, la vedette de music-hall Marie Dubas, alors invitée à chanter dans un concert symphonique de *Pasdeloup*, décide d'interpréter 9 de ces chansons. Rapides, elles ne sont pas aisées à interpréter mais Rosenthal lui porte toute sa confiance et conduit lui-même l'œuvre. L'assemblée l'acclame mais dans la foule, quelques agitateurs sifflent et crient « À Bobino ! ». Ainsi, bien que non subversives, les chansons enfantines se retrouvent au cœur d'un chahut opposant une culture dite « savante » à une culture dite « populaire ».

Le lendemain, le critique musical Émile Vuillermoz écrit : *“L'inscription de Marie Dubas sur une affiche de concerts symphoniques constitue à mon sens un hommage parfaitement justifié à une artiste qui a eu le courage d'imposer à la vaste clientèle populaire, dont elle est l'idole, des œuvres de qualité. Il était donc tout naturel d'inviter la créatrice de tant d'œuvres fortes et belles à prendre place dans une assemblée de musiciens [...] Les Chansons du Monsieur Bleu ont commencées dans un tumulte une carrière qui sera brillante. Toutes les chanteuses voudront annexer à leur répertoire ces plaisants tableautins [...] qui contiennent des détails ravissants”* (Excelsior, 5 février 1934)



Pierre Payen, Marie Dubas dans « Le Roi », dessins, 1929-1940, Source gallica.bnf.fr / BnF

Titre 2 : Le petit garçon trop bien portant

Composition de Francis Poulenc, 1934

Texte de Jean Nohain, 1934

Ah ! mon cher Docteur, je vous écris
Vous serez un peu surpris...
Je n'suis vraiment pas content
D'être toujours trop bien portant
Je suis gras, trois fois trop,
J'ai les bras beaucoup trop gros ;

Et l'on dit en me voyant :
"regardez-le c'est effrayant :
Quelle santé, quelle santé !
Approchez : on peut tâter !! "

Ah ! mon cher Docteur c'est un enfer !
Vraiment je n'sais plus quoi faire
Tous les gens disent à ma mère
"Bravo ma chère ! il est en fer"
J'ai René, mon aîné,
Quand il faut être enrhumé
ça lui tombe toujours sur le nez
Les fluxions ?
Attention !
C'est pour mon frère Adrien
Mais moi j'n'attrape jamais rien !

Et pourtant j'ai beau pendant l'hiver
M'exposer aux courants d'air,
Manger à torts à travers
Tous les fruits verts
Y'a rien à faire !!!

Hélas je sais que lorsqu'on à la rougeole
On reste au lit, et on ne va plus à l'école.
Vos parents sont près de vous ; ils vous cajolent,
Et l'on vous dit des tas de mots gentils !
Vot' maman, Constamment
Vous donne des médicaments.

Ah mon cher Docteur si vous étiez
Gentil vous auriez pitié
Je sais bien c' que vous feriez
Les pilules que vous m'enverriez !

Etre bien portant tout l'temps
C'est trop embêtant
Je vous en supplie docteur
Pour un' fois ayez bon cœur
Docteur un' seule fois rendez-moi
Malade, malade, malade...
Pendant une heure !

Francis Poulenc (1899-1963)

Dès l'âge de 5 ans, sa mère l'initie au piano et son oncle, surnommé « Papoum », grand habitué des salles de concert, dont l'Opéra Comique, révèle le jeune Francis à la musique. Il découvre la musique de son temps et notamment celle de Stravinsky à qui il voue une profonde admiration. Les contacts avec Satie et Auric enrichissent son univers musical et spirituel et l'aideront à façonner son style personnel.

Toute sa vie, Poulenc compose des mélodies en grande partie sur des textes de poètes de son époque. Dès son plus jeune âge, il voue un véritable culte à la poésie, mettant au pinacle Guillaume Apollinaire, Max Jacob ou encore Paul Éluard. Il est âgé de 18 ans lorsqu'il croise Guillaume Apollinaire lors de la création de la pièce *Les Mamelles de Tirésias* en pleine Première Guerre mondiale. Relu bien plus tard à la fin d'une autre guerre, le texte de la pièce lui parut convenir à la composition d'un opéra bouffe avec sa satire du féminisme, son propos social décapant et sera alors créé à l'Opéra Comique en 1947. La musique ponctuée de bruitage se nourrit de parodies. Cet opéra surréaliste joue avec la folie du monde et déclenche un rire salvateur. L'œuvre reçoit par la suite une reconnaissance unanime.

Quatre chansons pour enfants

En 1934, Poulenc compose les mélodies des *Quatre chansons pour enfants* sur les poèmes de son ami Jean Nohain, alias Jaboune. Textes et musiques sont propices pour être écoutés et chantés par des enfants et démontrent la capacité de Poulenc à composer de la musique populaire. Graham Johnson⁷ nous révèle ce que chacune de ces chansons, derrière son apparente simplicité, peut nous apprendre de son époque ou bien du caractère de l'auteur et du compositeur:

▪ **« Le Petit garçon trop bien portant »** : Poulenc, dont on connaît le tempérament dépressif et hypocondriaque, aurait ressenti de l'affection pour ce jeune garçon qui supplie son médecin de le rendre malade afin de bénéficier d'affection et d'attention. Ce titre représente un défi pour les chanteurs qui doivent réciter un flot de mots très rapidement. On peut y voir ici un hommage au chanteur Maurice Chevalier que Poulenc admirait.

▪ **« Nous voulons une petite sœur »** : derrière cette innocente requête, ce texte révèle l'obsession de la III^{ème} République à encourager la natalité au lendemain de la Première Guerre mondiale. Quelques années plus tard, Poulenc revisitera ce même sujet dans l'opéra-comique « *Les Mamelles de Tirésias* ».

▪ **« La tragique histoire du petit René »** : parce que ce petit garçon de la maison d'en face n'a de cesse de mettre son doigt dans son nez, sa famille finira par le lui faire couper. Cette histoire rappelle la tradition des contes qui mettent les enfants en garde contre les mauvais comportements.

▪ **« Monsieur Sans-Souci »** : ce titre raconte comment un vieil homme entreprend avec bonheur toutes les tâches ménagères, qui bien souvent à cette époque incombent à l'épouse. Accompagné d'une musique enjouée, ce texte pourrait révéler l'optimisme de l'auteur : bien que paralysé au visage après avoir reçu une balle dans la mâchoire en 1944, Jean Nohain poursuivra une grande carrière.

⁷ Graham Johnson, *Poulenc: The Life in the Songs*, Liveright Publishing, juin 2020.

CHANSONS DE GAVROCHE

VICTOR HUGO
(Les Misérables).



Mlle Dussane. Interprète des CHANSONS de GAVROCHE

I OÙ VONT LES BELLES FILLES ? II QUAND IRONS-NOUS DANS LA FORÊT

Cheque N° - 1175 net

MUSIQUE DE

CHARLES LECOCQ

Du même Auteur : Chansons nipponnes.

PARIS
AU MÉNESTREL, 2^{ème} Rue Vivienne, HEUGEL & C^{ie}

Editeurs Propriétaires pour tous pays.
Tous droits de reproduction, de traduction et d'exécution publique réservés en tous pays.
Y compris le Danemark, la Suède et la Norvège.

1910 Copyright by HEUGEL & C^{ie} 1910



Incarner un enfant à l'opéra

Dans ces deux extraits musicaux, l'enfant est incarné par la Mezzo-soprano Anna Reinhold. À l'opéra, les tessitures sont bien souvent associées à des personnages types et il n'est pas rare que les femmes donnent la parole aux enfants et aux jeunes garçons !

En effet, les compositeurs effectuent bien souvent une hiérarchie des voix : chaque tessiture est associée à des personnages types et les voix aiguës priment alors sur les autres. Cette association permet au public de deviner l'identité des personnages et de se retrouver dans l'histoire, en particulier lorsque l'opéra est joué dans une langue étrangère.

On distingue généralement trois types de voix pour les femmes et trois autres pour les hommes, classées des plus aiguës au plus graves. Il existe aussi des subdivisions dans chaque registre.

Charles Lecocq, *Chansons de Gavroche*, Victor Hugo (*Les Misérables*), 1910, Source gallica.bnf.fr / BnF



Chez les femmes

- **Soprano** : voix la plus aiguë. La Soprano obtient bien souvent les rôles d'héroïnes, incarne la féminité et la vertu. Elle peut également interpréter des enfants.
- **Mezzo-Soprano** : voix féminine de tessiture moyenne. Elle reçoit habituellement des rôles secondaires : des mères, des séductrices, des ennemies. Il existe toutefois des exceptions : le célèbre personnage de « Carmen », créé par Bizet à l'Opéra Comique en 1875, est incarné par une mezzo-soprano. Cette voix s'adapte également aux personnages de jeunes garçons.
- **Contralto** : voix la plus grave. Dans les opéras, la contralto incarne bien souvent des femmes âgées, sages.



Chez les hommes

- **Ténor** : l'une des voix masculines les plus aiguës. Le ténor interprète généralement les rôles principaux, les héros, mais également les amants.
- **Baryton** : voix moyennement grave. Elle est la plus répandue chez les hommes. Le baryton incarne les héros mais également, et le plus souvent, les méchants.
- **Basse** : voix masculine la plus grave. Dans les opéras, la basse incarne des personnages âgés et sages comme les pères et les rois. La basse bouffe est réservée aux personnages comiques et légers.



Apprenez-en davantage sur la tessiture grâce à Christophe Grapperon, notre chef de chœur

Pistes pédagogiques :

▪ Analyser

- Identifier par quels moyens détournés ces enfants adressent un message, à qui ils s'adressent, ce qu'ils dénoncent ou réclament et pourquoi.
- Relever comment la soliste et la musique appuient ces messages.

▪ Étudier

- La poésie au début du XX^{ème} siècle.
- L'évolution de la représentation de l'enfant dans la société et dans l'art.
- Les droits des enfants. Définir les droits que reconnaît la Convention adoptée en 1989 par l'Assemblée générale des Nations Unies pour les moins de 18 ans et comment elle agit, en particulier, en faveur de leur liberté d'expression.
- L'opposition entre culture populaire et culture savante.



Regardez un documentaire sur « L'art et l'enfant » du Moyen-Âge jusqu'à Picasso

▪ Élargir, explorer

- Écouter l'intégralité de « *Monsieur Bleu* » et « *Les Quatre chansons pour enfants* » afin de découvrir d'autres titres qui mettent en scène des enfants. Vous pouvez également élargir la sélection avec d'autres titres tels que « *La Garde Montante* », extrait de l'opéra *Carmen* de Georges Bizet, « *Noël des enfants qui n'ont plus de maison* » de Claude Debussy, « *En sortant de l'école* » de Joseph Kosma ou encore « *Demain je dors jusqu'à midi* » de Mireille sur un texte de Jean Nohain.
- Étudier des œuvres dont les enfants indisciplinés sont les héros : le roman « *Les malheurs de Sophie* » de la Comtesse de Ségur (1858), le comics « *Buster Brown* »

de Richard Felton Outcalt (1902), la BD « *Quick et Flupke* » d'Hergé (1930), le film « *La Guerre des boutons* » d'Yves Robert (1962) ou encore « *Les Choristes* » de Christophe Barratier (2004), etc.

-Se concentrer sur le personnage de Gavroche de Victor Hugo, symbole d'irrévérence et de liberté et observer ses différentes représentations dans l'art.



Découvrez La Maitrise populaire de l'Opéra Comique. Faisant des arts de la scène un levier d'intégration sociale, cette formation d'excellence pluridisciplinaire s'adresse aux jeunes de 8 à 25 ans de toutes origines sociales

▪ Échanger, pratiquer, produire

- Écrire un poème ou une chanson dans lesquels les élèves font part d'une revendication auprès des adultes.
- Interpréter ces chansons en portant une attention particulière à la posture, la gestuelle, la diction, l'intention, l'incarnation de personnages...



Apprenez à chanter « *La Garde Montante* », extrait de l'opéra *Carmen* grâce aux conseils de la pianiste Marine Thoreau la Salle



Épisode 5

La Liberté au féminin

Germaine Tailleferre et Joseph Kosma offrent aux femmes la possibilité de revendiquer leur liberté en marge des codes sociaux. Les titres « *La Fidélité* » mais aussi « *Et puis après ?* » prônent une affirmation de soi et constituent un pas supplémentaire dans la quête d'égalité.

Titre 1 : Non, la fidélité

Composition de Germaine Tailleferre, 1930

Texte de Gabriel-Charles de Lattaignant, XVIII^{ème} siècle

Non, la fidélité
N'a jamais été
Qu'une imbécillité
J'ai quitté
Par légèreté
Plus d'une beauté
Vive la nouveauté !
Mais quoi ! la probité ?
Puérilité
Le serment répété ?
Style usité

A-t-on jamais compté
Sur un traité Dicté
Par la volupté
Sans liberté ?
On feint par vanité
D'être irrité
L'amant peu regretté
Est imité
La femme avec gaité
Bientôt s'arrange
De son côté.

Germaine Tailleferre (1892 - 1983)

Née sous le nom de Taillefesse, qu'elle modifiera par la suite en « Tailleferre », Germaine débute l'étude du piano avec sa mère et commence très jeune à composer. Malgré l'opposition de son père et à l'insu de celui-ci, elle entre au Conservatoire de Paris et remporte plusieurs premiers prix.

Cette compositrice est connue comme un membre incontournable du « *Groupe des Six* » qui comprend également Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc et Georges Auric, sous le patronage de Satie et Jean Cocteau. Cette étroite collaboration musicale sera marquée par une œuvre collective en 1920, *Les mariés de la Tour Eiffel*, dont Germaine Tailleferre compose deux numéros : *Valse des dépêches* et *Quadrille*.

Au cours de sa carrière, elle compose plus de 175 œuvres dont la plupart sont encore inconnues. L'ensemble de sa production couvre une variété de genres et de styles, allant de la musique de scène et de film aux opéras, en passant par les concertos et la musique de chambre.



Consultez une vidéo sur la vie de Germaine Tailleferre et sur la situation des femmes compositrices au début du XX^{ème} siècle (Réseau Canopé)

Une dimension autobiographique

En 1926, Germaine Tailleferre épouse Ralph Barton, un dessinateur, caricaturiste et réalisateur américain. Jaloux du talent et de la renommée de son épouse, il s'oppose à sa carrière musicale et refuse, entre autre, qu'elle compose pour Charlie Chaplin. En 1929, il pointe une arme sur son ventre lorsqu'il apprend qu'elle est enceinte. Bien qu'aucune balle ne la touche, elle perd l'enfant et demande le divorce. En cette même année, elle compose un cycle de « *Six Chansons Françaises* » sur des textes du XV^{ème} au XVIII^{ème} siècle qui traitent chacun de la condition féminine. Dans cette sélection musicale, certains voient une dimension autobiographique et exutoire.

Le titre « *La fidélité* » est issu d'un texte de l'abbé de Lattaignant (1697-1779). Chansonnier et poète français du XVIII^{ème} siècle, il a créé de nombreuses productions : cantiques spirituels, poésies profanes le plus souvent légères et frivoles, pamphlets politiques, lettres et chansons mais également des opéras-comiques



Découvrez une présentation des femmes compositrices à travers les siècles (Réseau Canopé)

La fidélité et la liberté dans l'opéra *Carmen*

Depuis l'Antiquité, les philosophes s'interrogent sur la possibilité de concilier raison et passions humaines. Ces thèmes nourrissent abondamment la création artistique et se retrouvent au cœur de nombreux opéras. Dans cet art de convention, la propagation d'idées considérées contraires à la décence et à l'ordre moral entraîne de vives réactions de la part des spectateurs. L'opéra *Carmen*, créé par Georges Bizet en 1875, constitue un parfait exemple.

Jeune bohémienne, Carmen est une grande séductrice et une femme rebelle. Elle déclenche une bagarre dans la manufacture de tabac où elle travaille et se fait arrêter par le brigadier Don José. Chargé de la mener en prison, il tombe sous son charme et la laisse s'échapper. Pour l'amour de Carmen, il va tout abandonner : sa fiancée, l'armée. Alors que la bohémienne finit par le repousser et face à la crainte d'une nouvelle infidélité, il la tue. Lors des premières représentations à l'Opéra Comique, le public est choqué par le sulfureux personnage de Carmen et s'offusque contre l'immoralité du sujet.

Cette histoire de passion, de violence et de jalousie exacerbée peut être vue comme un hymne à la liberté. En refusant la fidélité envers un homme, Carmen prône une forme de fidélité envers elle-même.



Carmen à l'Opéra Comique © Pierre Grosbois

Titre 2: *Et puis après ?*

Composition de Joseph Kosma, 1952

Texte de Jacques Prévert, 1945

Je suis faite pour plaire
Et n'y puis rien changer
Mes lèvres sont trop rouges
Mes dents trop bien rangées
Mon teint beaucoup trop clair
Mes cheveux trop dorés
Et puis après, qu'est-ce que ça peut vous faire ?
Je suis comme je suis, je plais à qui je plais.

Je suis comme je suis
Je suis faite comme ça
Quand j'ai envie de rire
Oui je ris aux éclats
J'aime celui qui m'aime
Est-ce ma faute à moi
Si ce n'est pas le même
Que j'aime chaque fois
Je suis comme je suis
Je suis faite comme ça
Que voulez-vous de plus
Que voulez-vous de moi

Je suis faite pour plaire
Et n'y puis rien changer
Mes talons sont trop hauts
Ma taille trop cambrée
Mes seins beaucoup trop durs
Et mes yeux trop cernés
Et puis après, qu'est-ce que ça peut vous faire ?
Je suis comme je suis, je plais à qui je plais.

Qu'est-ce que ça peut vous faire
Ce qui m'est arrivé
Oui j'ai aimé quelqu'un
Oui quelqu'un m'a aimée
Comme les enfants qui s'aiment
Simplement savent aimer Aimer aimer...
Pourquoi me questionner ?
Je suis là pour vous plaire
Et n'y puis rien changer.

Joseph Kosma (1905-1969)

Avec un oncle compositeur et une grand-mère pianiste, élève de Liszt, Joseph Kosma baigne très jeune dans la musique. À l'âge de 5 ans, il commence à jouer du piano. À 12 ans, en pleine Première Guerre mondiale, il compose un opéra pacifiste avec ses camarades, révélant ainsi déjà sa vision de la musique qui le guidera toute sa vie. Pour lui, elle n'est pas un simple divertissement mais bien un vecteur pour faire penser les gens.

Il se forme à l'école de Vienne avec Béla Bartók puis il obtient un poste d'assistant chef d'orchestre à l'Opéra de Budapest. En 1929, il acquiert une bourse d'études et part à Berlin puis, en 1933 il fuit l'Allemagne face à la montée du nazisme et se réfugie à Paris avec sa première épouse, la pianiste concertiste Lilly Appel. Ne parlant pas un mot de français, ils vivent de leçons et de répétitions. Très vite, il fait la connaissance de Jacques Prévert qui l'intègre à sa bande et le présente au réalisateur Marcel Carné. S'en suit alors la réalisation de nombreuses compositions pour le cinéma. Outre ses quelques 120 partitions de films, il met en musique de nombreux textes et poèmes, de Prévert mais également de Desnos, Queneau... Il compose également de la musique de chambre, des ballets, des opéras, un oratorio.



Découvrez « *Je suis comme je suis* » dans un court métrage d'animation ainsi qu'une collection de 12 autres poèmes de Prévert (France Télévision)



Regardez un extrait du concert de Juliette Greco (1965) dans lequel elle interprète ce titre (Ina)



Visionnez une rencontre entre Joseph Kosma et Juliette Greco (Ina)

Une affirmation de soi

La rencontre entre Joseph Kosma et Jacques Prévert en juin 1935 donne naissance à riche collaboration. Kosma compose plus de 60 chansons sur les textes du poète et compose la musique d'une grande majorité des films de Carné et Prévert. Dans « *Les Enfants du Paradis* » (1945) le personnage de Garance, joué par Arletty, est une femme libre, indépendante et audacieuse. Elle chante par bribes « *Je suis comme je suis* ».

La même année, le poème « *Je suis comme je suis* » paraît dans le recueil de poésies de Prévert « *Paroles* » et l'année suivante, le texte est publié avec la partition de Joseph Kosma sous le titre « *Et puis après* » dans « *21 chansons* ». En 1951, Juliette Greco interprète le titre et y assume la possibilité de disposer de son corps, une décennie avant le début de libération sexuelle.



Harcourt Paris, *Recueil. Portraits d'Arletty*, date inconnue, Source gallica.bnf.fr / BnF

Pistes pédagogiques

▪ Analyser

- Analyser les deux chansons : l'atmosphère, les émotions, l'instrumentation, le rythme, la progression, le style.
- S'interroger sur l'objectif de ces chansons et sur ce qu'elles revendiquent.
- Questionner le sens moral du texte « *La fidélité* », porté par un homme au XVIII^{ème} siècle et par une femme deux siècles plus tard.

▪ Étudier

- Les valeurs principes de la République.
- Les conditions féminines dans une société en mutation et les revendications des femmes.
- La place des femmes dans la création artistique.
- La morale et la libération sexuelle.
- La manière de dire l'amour.
- La naissance de nouveaux moyens techniques qui permettent une plus large diffusion de la musique enregistrée (radio, cinéma, phonographe électrique) et participent à la diffusion de la chanson française à partir des années 30.

▪ Élargir

- Étudier d'autres poèmes de Jacques Prévert qui traitent de la liberté.
- Écouter le titre « *Et après* » chanté par Juliette Greco et comparer les deux manières d'interpréter cette chanson. Observer si elle apporte d'autres orientations, d'autres sens à la chanson.
- Entrevoir les notions de liberté, d'affirmation de soi et de fidélité en analysant les paroles de la célèbre chanson de Carmen « *l'amour est un oiseau rebelle* ».

- Étudier des extraits d'œuvres littéraires qui abordent l'émancipation de la femme : *Les liaisons dangereuses* de Laclos (1782), *Les Lettres persanes* de Montesquieu (1720,) *Indiana* de Georges Sand (1832), *Madame Bovary* de Flaubert (1857) ou encore *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir (1949).
- Étudier des œuvres musicales d'autres compositrices.

▪ Échanger, pratiquer, produire

- Choisir une chanson ou un texte qui pourrait compléter la sélection. Expliquer pourquoi ce choix.
- Écrire un texte, une chanson ou un slam dans lequel les élèves affirment leur singularité, leur façon d'être, leur liberté d'être ce qu'ils sont.
- Réaliser une dissertation ou un débat philosophique sur le thème de l'amour et la liberté. Ce sujet permet d'aborder des notions telles que la morale, le dilemme, le devoir, la passion, la raison, « je » et autrui.
- Étudier « *Les Culottées* » dans lesquelles Pénélope Bagieu dresse le portrait de femmes qui bravent les contraintes sociales et créer, de la même manière, une BD sur la vie de Germaine Tailleferre.



Retrouvez les femmes de l'Opéra Comique au cœur d'un colloque (la 3^{ème} partie se tiendra le 22 et 23 septembre 2021)



Épisode 6

Politiquement (in)correcte

Dans « *La Java des bombes atomiques* » ou encore « *Le Gorille* », Boris Vian et Georges Brassens font mine de nous balader à travers des histoires incongrues sur des musiques légères. Ils délivrent en réalité des messages révolutionnaires et grinçants...

Titre 1: Le Gorille

Texte et composition de Georges Brassens, 1952

C'est à travers de larges grilles
Que les femelles du canton
Contemplaient un puissant gorille
Sans souci du qu'en -dira - t -on
Avec impudeur, ces commères
Lorgnaient même un endroit précis
Que, rigoureusement, ma mère
M'a défendu d'appeler ici
Gare au gorille !

Tout à coup la prison bien close
Où vivait le bel animal
S'ouvre, on n'sait pourquoi (je suppose
Qu'on avait dû la fermer mal)
Le singe, en sortant de sa cage
Dit "c'est aujourd'hui que j'le perds !"
Il parlait de son pucelage
Vous aviez deviné, j'espère !
Gare au gorille !

L'patron de la ménagerie
Criait, éperdu "nom de nom !
C'est assommant, car le gorille
N'a jamais connu de guenon !"
Dès que la féminine engeance
Sut que le singe était puceau
Au lieu de profiter de la chance
Elle fit feu des deux fuseaux !
Gare au gorille !

Celles -là même qui, naguère
Le couvaient d'un œil décidé
Fuirent, prouvant qu'elles n'avaient guère
De la suite dans les idées
D'autant plus vaine était leur crainte
Que le gorille est un luron
Supérieur à l'homme dans l'étreinte
Bien des femmes vous le diront !
Gare au gorille !

Tout le monde se précipite
Hors d'atteinte du singe en rut
Sauf une vieille décrépète
Et un jeune juge en bois brut
Voyant que toutes se dérobaient
Le quadrumane accéléra
Son dandinement vers les robes
De la vieille et du magistrat !
Gare au gorille !

"Bah ! soupirait la centenaire
Qu'on pût encore me désirer
Ce serait extraordinaire
Et, pour tout dire, inespéré !"
Le juge pensait, impassible
"Qu'on me prenne pour une guenon
C'est complètement impossible"
La suite lui prouva que non !
Gare au gorille !

Supposez que l'un de vous puisse être
Comme le singe, obligé de
Violer un juge ou une ancêtre
Lequel choisirait -il des deux ?
Qu'une alternative pareille
Un de ces quatre jours, m'échoie
C'est, j'en suis convaincu, la vieille
Qui sera l'objet de mon choix !
Gare au gorille !

Mais, par malheur, si le gorille
Aux jeux de l'amour vaut son prix
On sait qu'en revanche il ne brille
Ni par le goût ni par l'esprit
Lors, au lieu d'opter pour la vieille
Comme l'aurait fait n'importe qui
Il saisit le juge à l'oreille
Et l'entraîna dans un maquis !
Gare au gorille !

La suite serait délectable
Malheureusement, je ne peux
Pas la dire, et c'est regrettable
Ça nous aurait fait rire un peu
Car le juge, au moment suprême
Criait "maman !", pleurait beaucoup
Comme l'homme auquel, le jour même
Il avait fait trancher le cou
Gare au gorille !

Georges Brassens (1921-1981)

Passionnée de musique, sa famille l'élève au son des standards de la chanson française et du jazz. C'est également pendant sa jeunesse qu'il s'essaie à la mandoline, qu'il remplace ensuite par la guitare. Peu discipliné à l'école, Georges Brassens s'intéresse à la poésie qu'il découvre en classe de 3^{ème}. À l'âge de 18 ans, il interrompt brutalement ses études après avoir été impliqué dans de petits cambriolages. En 1940, ses parents, soucieux de son bien-être, l'encouragent à se rendre à Paris où réside une de ses tantes.

Autodidacte, il apprend le piano et compose ses premiers airs. Parallèlement, il travaille comme ouvrier à l'usine Renault. Mais la guerre arrive et Paris est bombardée. Enrôlé en 1943 dans le Service du Travail Obligatoire allemand, il déserte et se fait hébergé en cachette à Paris. Il continue à composer et gagne sa vie comme rédacteur pour "Le LibertAIRE", journal Anarchiste en phase avec les idées du jeune homme.

Il fait ses débuts sur scène dans quelques cabarets parisiens mais c'est sa rencontre avec la célèbre chanteuse Patachou, en mars 1952, qui va véritablement lancer sa carrière. Séduite par le style et les textes du jeune chanteur, elle l'impose dans son cabaret très à la mode. Âgé de 31 ans, il a déjà écrit plusieurs titres que le célèbre découvreur de talent Jacques Canetti lui propose d'enregistrer.

Un gorille censuré

Si l'irrévérence de Georges Brassens séduit le public, elle offusque néanmoins certaines oreilles et en particulier celles du comité d'écoute de la radio diffusion française qui veille à la bonne moralité des œuvres mais également à ce qu'elles ne visent pas le pouvoir en place. Ses titres « *le Pornographe* », « *la Tondue* », « *La mauvaise réputation* » ou encore « *Le Gorille* » jugés contraires aux bonnes mœurs font l'objet de censure et sont interdits de diffusion. Outre les allusions sexuelles, *le Gorille* dérange surtout pour sa dimension politique, ses sarcasmes envers les magistrats et son plaidoyer contre la peine de mort.

Le titre passe à la radio pour la première fois en 1955, à la création d'Europe 1. Il sera repris de nombreuses fois par de grands noms de la chanson française : Renaud, Francis Cabrel, Maxime Le Forestier...



Parcourez l'exposition « *Brassens ou la liberté* » qui s'est tenue en 2011 à la Cité de la Musique (La Philharmonie)



Écoutez un podcast de l'émission *Les chemins de la philosophie* dédié « à la fable de Brassens et La Fontaine » (France Culture)

Titre 2 : La Java des bombes atomiques

Composition d'Alain Goraguer, 1955

Texte de Boris Vian, 1955

Mon oncle, un fameux bricoleur
Faisait en amateur des bombes atomiques
Sans avoir jamais rien appris
C'était un vrai génie question travaux pratiques
Il s'enfermait toute la journée
Au fond d'un atelier pour faire des expériences
Et le soir il rentrait chez nous
Et nous mettait en transe en nous racontant tout
Pour fabriquer une bombe A, mes enfants croyez-
moi
C'est vraiment de la tarte
La question du détonateur s'écroule en un quart
d'heure
C'est de celles qu'on écarte
En ce qui concerne la bombe H c'est pas beaucoup
plus vache
Mais une chose me tourmente
C'est qu'elles de ma fabrication
N'ont qu'un rayon d'action de trois mètres
cinquante
Y a quelque chose qui cloche là-dedans
J'y retourne immédiatement

Il a bossé pendant des jours
Tâchant avec amour d'améliorer l'ordinateur
Quand il déjeunait avec nous
Il dévorait d'un coup sa soupe aux vermicelles
On voyait à son air féroce qu'il tombait sur un os
Mais on n'osait rien dire
Et puis un soir pendant l'apéro
V'là tonton qui soupire et qui s'écrie comme ça
À mesure que je deviens vieux je m'en aperçois
mieux
J'ai le cerveau qui flanche
Soyons sérieux, disons le mot
C'est même plus un cerveau c'est comme de la
sauce blanche
Voilà des mois et des années que j'essaie
d'augmenter la portée de ma bombe
Et je ne m'suis pas rendu compte que la seule chose
qui compte
C'est l'endroit où s'écroule
Y a quelque chose qui cloche là-dedans
J'y retourne immédiatement

Sachant proche le résultat
Tous les grands chefs d'État lui ont rendu visite
Il les reçut et s'excusa de ce que sa cagna était
aussi petite
Mais sitôt qu'ils sont tous entrés Il les a enfermés
en disant "soyez sages"
Et, quand la bombe a explosé
De tous ces personnages il n'en est plus rien resté
Tonton devant ce résultat ne se dégonfla pas
Et joua les andouilles
Au Tribunal on l'a traîné
Et devant les jurés le voilà qui bafouille
Messieurs c'est un hasard affreux
Mais je jure devant Dieu qu'en mon âme ait
conscience
En détruisant tous ces tordus
Je suis bien convaincu d'avoir servi la France
On était dans l'embarras alors on l'a condamné
Et puis on l'a amnistié
Et l'État reconnaissant l'élut immédiatement
Chef du gouvernement !

Alain Goragner (1931)

Alain Goragner étudie le piano jazz. Alors qu'il est accompagnateur de la chanteuse Simone Alma, il fait la rencontre de Boris Vian pour lequel il deviendra compositeur régulier. Ensemble, ils travaillent avec Henri Salvador (sous son pseudonyme d'Henry Cording) pour le premier disque de rock français officiel et parodique (« *Rock and Roll mops* »). En 1958, Alain Goragner entame une collaboration avec un chanteur célèbre pour sa provocation : Serge Gainsbourg. Il crée pour lui des arrangements jazz et exotiques jusqu'en 1964. En 1960, une autre collaboration de dix ans voit le jour avec Bobby Lapointe.

Il réalise les arrangements pour les chansons de la jeune France Galle qui débute sa carrière en 1963. Il œuvre également pour bien d'autres artistes tels que Brigitte Bardot, Salvatore Adamo, Brigitte Fontaine, Juliette Gréco, Joe Dassin, Nana Mouskouri, Régine et Georges Moustaki. Avec Jean Ferrat qui en fait son arrangeur attitré, il travaille sous le nom Milton Lewis pour le label concurrent Decca.

Il signe une centaine de bandes originales de films dont celles des films coquins ou classés X de Claude-Bernard Aubert. En 1973, il compose sa bande originale phare pour *La Planète Sauvage*. Plus récemment, le rappeur Abd Al Malik fait appel à ses talents pour son album *Dante* (2008).

Une java engagée

Boris Vian écrit ce texte dix ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale et la destruction de Hiroshima et de Nagasaki par deux bombes atomiques. À présent, le monde est bipolarisé dans un contexte de guerre froide et la course à l'armement fait craindre le déclenchement d'une guerre nucléaire. En racontant l'histoire d'un homme qui tente de fabriquer une bombe atomique, il exécute un pamphlet insolent contre la guerre et le gouvernement. Son titre se retrouve à la une du *Canard enchaîné* le 13 juin 1955 et fait l'objet de censure : sa diffusion est interdite sur les ondes nationales.

Le registre comique des paroles est accentué par le roulement des « r » ainsi que par la musique burlesque : le saxophone mène la cadence ; le banjo et la batterie assurent la rythmique ; un trombone joue un « contre-chant » : mélodie grotesque qui se superpose avec celle du chanteur ; la flûte piccolo réalise quelques interventions aigues. Boris Vian et Alain Goragner créent par ailleurs un décalage en se tournant vers la java, une danse et une musique très populaire dans les années 1920 et 1930, à présent largement dépassée. Dans les années 50, les français s'enthousiasment en effet pour des musiques venues d'Amérique : le jazz et le rock'n'roll.



Découvrez le processus de création d'Alain Goragner
(SACEM)

Pistes pédagogiques

▪ Analyser

- Analyser les deux titres : l'atmosphère, les émotions, l'instrumentation, le rythme, la progression, le style.
- Identifier qui sont les protagonistes et où se passe l'action.
- Se demander si la musique appuie l'atmosphère et certains aspects de l'histoire ou si, au contraire, elle joue sur le décalage et l'ironie.
- Repérer comment la satire se manifeste dans le texte et dans la musique.
- Identifier qui est la cible de la satire, quel est l'objectif de ces chansons et ce qu'elles dénoncent.

▪ Étudier

- Les valeurs principes de la République.
- Le contexte de la Guerre froide et la course à l'armement.
- L'abolition de la peine de mort.
- La censure.
- La liberté d'expression et l'humour : le droit à l'excès, à l'outrance et à la parodie lorsqu'il s'agit de fins humoristiques (arrêt de la Cour d'appel de Paris en 1991).
- Les limites à la liberté d'expression.
- L'avènement de la chanson française et la chanson engagée.

▪ Élargir, explorer

- Étudier « *Le déserteur* » titre de Boris Vian qui fit également l'objet d'une censure. Relever le caractère subversif qui aurait pu décider la censure à agir.
- Comparer ce titre de Brassens avec une fable de la Fontaine. Identifiez les caractéristiques communes.
- Lire « *Le Dernier Jour d'un condamné* » de Victor Hugo (1829), roman qui constitue un plaidoyer politique pour l'abolition de la peine de mort.

-Étudier l'opéra « *Kein Licht* », inspiré de la catastrophe de Fukushima et commandé par l'Opéra Comique en 2017 (composition de Philippe Manoury et mise en scène de Nicolas Stemann) ou encore l'opéra « *Doctor Atomic* » créé en 2005 à l'Opéra de San Francisco et qui met la bombe atomique et son inventeur au centre de l'action (livret de Peter Sellars, mise en scène et composition de John Adams).



Découvrez les coulisses de la création de l'opéra
« *Kein Licht* » joué à l'Opéra Comique en 2017

▪ Échanger, pratiquer, produire

- Après l'analyse des chansons, demander aux élèves d'en formuler une critique en argumentant leur point de vue.
- Débattre sur les raisons d'interdire ou non la diffusion d'une chanson et s'appuyer sur le cadre légal aujourd'hui.
- S'interroger sur les musiciens ou artistes actuels qui incarnent l'impertinence selon eux. Justifier pourquoi.
- Écrire un texte satirique pour dénoncer un sujet qui leur tient à cœur.
- Inviter à compléter la sélection avec d'autres chansons satiriques. Donner au besoin certaines informations biographiques qui pourraient expliquer l'attitude de l'auteur. Il serait intéressant de choisir des chansons provenant de pays ou d'époques différentes, pour illustrer la récurrence des grands thèmes.

II. DISTRIBUTION



La pianiste

Marine Thoreau La Salle

Dès le plus jeune âge, elle se passionne pour le lien qui unit texte et musique. À l'issue de sa formation au CNSM de Paris dans les classes de lieder-mélodies et d'opéra, elle obtient deux brillants 1^{ers} prix à l'unanimité. Elle est rapidement engagée comme pianiste-chef de chant par le Théâtre du Châtelet, l'Opéra Comique à Paris, le Grand Théâtre de

Genève ou l'Opéra de Dijon et joue sous la direction des chefs d'orchestre L.Langrée, M.Minkowski, P.Davin, L.Hussain, S. Roulaud, A. Joel, S. Soltesz, L. Campellone.

Partenaire privilégiée des chanteurs, elle poursuit en outre une intense activité de récital sur scène aux côtés des soprani Jodie Devos, Chantal Santon-Jeffery, Florie Valiquette, Cécile Achille et Marie Perbost et du baryton Philippe Estèphe. Au disque, elle enregistre avec le ténor Benjamin Alunni et la violoncelliste Lydia Shelley (disque *Confluences* label Karthe 2017), et de la soprano Eugénie Warnier (*Soir* 2018)

Passionnée de création et de théâtre musicale, elle collabore à de nombreux projets du baryton Arnaud Marzorati et de sa Clique des Lunaisiens (Musée d'Orsay, Cité du Vin à Bordeaux, Scène Nationale de Dunkerque), crée avec Valérie Lesort *Petite Balade aux Enfers* (adaptation avec marionnettes

d'*Orphée et Eurydice* de Glück) chantée par la mezzo-soprano Marie Lenormand et la soprano Judith Fa (Opéra Comique, repris en tournée française) puis reprend le *Cabaret Horrific* de Valérie Lesort avec Lionel Peintre, capté pour l'écran sur la scène de l'Opéra Comique. Avec Léa Desandre et Marc Mauillon, elle joue dans le spectacle *La Caballe rebondissante* créé en étroite collaboration avec le déjanté Olivier Martin Salvan. Tout récemment enfin, elle participe avec Nathalie Manfrino et Yoann Dubruque à la naissance d'un divertissement lyrique autour de Sarah Bernhardt sous la direction de Bruno Bayeux.

Passionnée de répertoire lyrique français, elle collabore régulièrement aux projets du Palazzetto Bru Zane à Paris et en récital à Venise.

Elle entretient une collaboration très suivie avec le Théâtre National de l'Opéra Comique à Paris comme coach auprès des chanteurs de l'Académie notamment (saisons 2013 à 2015) et comme chef de chant sur les productions de la maison.



La Mezzo-soprano

Anna Reinhold

Après avoir étudié au CNSM de Paris et à l'Université de Vienne, Anna Reinhold fait ses débuts sur scène sous la direction de William Christie ; sélectionnée pour faire partie du *Jardin des voix*, elle interprète notamment le rôle de Cybèle dans *Atys* de Lully à l'Opéra Royal de Versailles et à la Brooklyn Academy of Music à New York, en

coproduction avec l'Opéra Comique.

Suivront de nombreuses collaborations en Europe et aux USA tant à l'opéra qu'au concert, avec les Arts Florissants ainsi que les plus fameux ensembles baroques du moment, tels que *Cappella Mediterranea*, *Pygmalion*, *le Poème harmonique*, *l'Arpeggiata*, *les Cris de Paris*, *les Folies françaises*, *la Cetra*, *la Fenice*, *le Bachvereinigung*, *la Grande Ecurie*, *Opera Lafayette*...

Artiste éclectique et passionnée, elle a également été Isabella dans *l'Italienne à Alger* de Rossini au Théâtre des Champs Elysées, Mélisande dans *Pelleas* de Debussy à l'atelier lyrique de Tourcoing, Phèdre dans la cantate pour mezzo et orchestre de Britten au Théâtre de Caen.

Anna Reinhold s'intéresse aussi de près au répertoire de musique de chambre ; elle est l'invitée régulière de festivals tels que les Musicales de Colmar, le festival de Cork, la Budapest Academy of music, le Kaposvar festival ; elle y chante notamment les *Lieder eines fahrenden Gesellen* de Mahler, les *Wesendonck Lieder* de Wagner, les *Nuits d'été* de Berlioz.

Dans les mois à venir elle retrouvera les Arts Florissants pour *les Airs sérieux et à boire* en tournée, Paolo Zanzu pour un spectacle autour de Clara Schumann, Cappella Mediterranea à Moscou pour *les sept péchés capitaux*, le luthiste Quito Gato en récitals, et plusieurs projets avec l'ensemble Il Caravaggio qu'elle a fondé avec la claveciniste et chef Camille Delaforge. Citons notamment la récréation des *Génies l'été* prochain, un opéra de Mademoiselle Duval.

Elle a enregistré plusieurs disques. Récemment *Soir Païen* est paru pour le label Aparté avec Alexis Kossenko et Emmanuel Olivier. Les prochains, *Madonna della grazia*, avec l'ensemble Il Caravaggio, paraîtra en avril prochain.



Le Ténor

François Rougier

Après avoir mené de front des études à Sciences-Po et au conservatoire auprès de Paul Guigue et Cécile Fournier à Grenoble, François Rougier est rapidement remarqué comme un ténor à suivre : lauréat du 22^{ème} Concours international de chant de Clermont-Ferrand et finaliste des 18^{ème} Symphonies d'automne de Mâcon en 2011, il

participe en 2013 à la première Académie de l'Opéra Comique. Il est membre de la Nouvelle troupe Favart depuis 2018.

Après des débuts sous la direction de Mirella Giardelli à l'Atelier des Musiciens du Louvre, ses qualités vocales autant que scéniques font de lui l'invité régulier de nombreuses scènes d'opéras, très souvent pour défendre le répertoire français : Opéra national de Paris, Opéra Comique, Opéra royal de Versailles, Opéra royal de Wallonie - Liège, Capitole de Toulouse, Opéra national de Bordeaux, opéras de Rouen, Lille, Rennes, Nantes-Angers, Limoges, Saint-Etienne, Festival Radio-France de Montpellier, Festival Berlioz de la Côte Saint-André...

Depuis 2013, il est artiste associé à la Cie MPDA - Alexandra Lacroix, lieu de recherche et de création dans le champ du théâtre musical. Il participe ainsi à un triptyque de spectacles d'après les Passions de Bach (*Et le coq chanta...*,

D'autres le giflèrent, Puis il devint invisible), au récital lecture *Voix intimes 14-18*, à une recherche performative sur Carmen (*Le meurtre de Carmen*), au projet *Voix[e.x.s]* développé pendant 3 ans à la Porte de la Chapelle, à *Persées* mise en regard des mélodies persanes de Saint-Saëns et de récits de réfugiés iraniens et afghans.

En 2018, il est Vergy dans le premier enregistrement de *Raoul Barbe-Bleue* de Grétry paru chez Aparté. Parmi ses projets citons : Juliano dans *Le Domino noir* à l'Opéra de Lausanne, *Le Messie* avec l'Ensemble baroque de Toulouse, Dickson dans un concert d'après *La Dame Blanche* à l'Opéra de Limoges, Cynalopex dans *Phryné* de Saint-Saëns à l'Auditorium du Louvre, Norman dans *Les Éclairs* de Philippe Hersant à l'Opéra Comique.

Voici presque un demi-siècle que l'Opéra Comique n'abrite plus de formations artistiques et a cessé d'être un théâtre de répertoire proprement dit. Pourtant, depuis 2017, l'Opéra Comique fidélise les chanteurs désireux d'aborder les œuvres dans une démarche aussi théâtrale que musicale, et dans un esprit de recherche et de compagnonnage créatif.



**Retrouvez tous les artistes de la Nouvelle Troupe
Favart**