

Chants de femmes triomphantes

Les opérettes citées dans *Le Verfügbar aux Enfers*

Pascal Blanchet

Volume 3, Number 2, 2016

Mémoire musicale et résistance. Autour du *Verfügbar aux Enfers* de Germaine Tillion

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1060106ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1060106ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

OICRM

ISSN

2368-7061 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Blanchet, P. (2016). Chants de femmes triomphantes : les opérettes citées dans *Le Verfügbar aux Enfers*. *Revue musicale OICRM*, 3(2), 38–54.
<https://doi.org/10.7202/1060106ar>

Article abstract

When Germaine Tillion and her fellow inmates developed their “opérette-revue” at Ravensbrück, they chose to set their words to several songs from various important works of the operetta repertoire. Operetta, a genre marked by a certain oppression from its birth and throughout its history, found itself strangely at home in a concentration camp. To begin with, the title *Le Verfügbar aux Enfers* refers to Jacques Offenbach’s masterpiece, *Orphée aux Enfers* (1858), and the other works quoted, *La Fille de Madame Angot* by Charles Lecocq (1872), *Phi-Phi* by Henri Christiné (1918), *Ciboulette* by Reynaldo Hahn (1923), and *Trois Valses* by Oscar Straus (1937), each in its own way mark important moments in the history of the genre. These works depict sassy, resourceful, and happy heroines who triumph through their intelligence, which is equal or superior to that of their male counterparts. This evocative power shines through *Le Verfügbar aux Enfers*, a shelter in the storm for women who delved into light music to find the strength to survive.

Chants de femmes triomphantes. Les opérettes citées dans *Le Verfügbar aux Enfers*

Pascal Blanchet

Résumé

Quand Germaine Tillion et ses compagnes mettent au point leur « opérette-revue » à Ravensbrück, elles choisissent comme support à leurs paroles plusieurs mélodies provenant d'opérettes. Leur choix se porte tout naturellement sur des œuvres importantes dans l'histoire du genre. L'opérette, genre marqué par une certaine oppression dès sa naissance et tout au long de son histoire, se retrouve ainsi étrangement à sa place dans un camp de concentration. Déjà, le titre du *Verfügbar aux Enfers* fait référence au chef-d'œuvre de Jacques Offenbach, *Orphée aux Enfers* (1858) et, chacune à sa manière, les autres œuvres citées, soit *La fille de Madame Angot* de Charles Lecocq (1872), *Phi-Phi* de Henri Christiné (1918), *Ciboulette* de Reynaldo Hahn (1923) et *Trois valse* d'Oscar Straus (1937), marquent des moments importants de l'histoire du genre. Elles mettent en scène des héroïnes délurées, débrouillardes et joyeuses, qui se tirent d'affaire grâce à une intelligence égale et souvent supérieure à celle de leurs comparses masculins. C'est cette force d'évocation qui transparait dans *Le Verfügbar aux Enfers*, refuge de femmes dans la tourmente qui ont puisé dans la musique légère la force de survivre.

Mots clés : citation musicale ; histoire de l'opérette ; *Le Verfügbar aux Enfers* ; revue ; Germaine Tillion.

Abstract

When Germaine Tillion and her fellow inmates developed their “opérette-revue” at Ravensbrück, they chose to set their words to several songs from various important works of the operetta repertoire. Operetta, a genre marked by a certain oppression from its birth and throughout its history, found itself strangely at home in a concentration camp. To begin with, the title *Le Verfügbar aux Enfers* refers to Jacques Offenbach's masterpiece, *Orphée aux Enfers* (1858), and the other works quoted, *La Fille de Madame Angot* by Charles Lecocq (1872), *Phi-Phi* by Henri Christiné (1918), *Ciboulette* by Reynaldo Hahn (1923), and *Trois Valse* by Oscar Straus (1937), each in its own way mark important moments in the history of the genre. These works depict sassy, resourceful, and happy heroines who triumph through their intelligence, which is equal or superior to that of their male counterparts. This evocative power shines through *Le Verfügbar aux Enfers*, a shelter in the storm for women who delved into light music to find the strength to survive.

Keywords: history of operetta; *Le Verfügbar aux Enfers*; musical quotation; revue; Germaine Tillion.

Quand Germaine Tillion et ses compagnes conçoivent leur « opérette-revue » à Ravensbrück, à l'automne 1944, elles choisissent comme support à leurs paroles des mélodies préexistantes dont plusieurs proviennent d'opérettes, et leur choix se porte tout naturellement sur des œuvres importantes dans l'histoire du genre. Ces airs sont dans leur mémoire, comme ils le sont sans doute dans celle de bien des Français de la même époque. La présence parmi les prisonnières d'une authentique divette d'opérette, Jany Sylvaire¹, a pu aussi être à l'origine de quelques suggestions.

Si le titre *Le Verfügbar aux Enfers* lui-même fait référence à l'une des œuvres fondatrices du genre, *Orphée aux Enfers* de Jacques Offenbach (1858)², les autres opérettes citées, soit *La fille de Madame Angot* de Charles Lecocq (1872), *Phi-Phi* de Henri Christiné (1918), *Ciboulette* de Reynaldo Hahn (1923) et *Trois valse* d'Oscar Straus (1935/1937), marquent elles aussi, chacune à sa manière, des moments de l'histoire de l'opérette. Surtout, ces pièces mettent en scène des héroïnes délurées, débrouillardes et joyeuses, qui ont pu servir d'inspiration – même inconsciente – aux prisonnières.

LE VERFÜGBAR AUX ENFERS, ENTRE OPÉRETTE ET REVUE

Au-delà de ces réminiscences, les détenues-auteures savaient-elles qu'en invoquant l'esprit de l'opérette, elles effectuaient une sorte de retour aux sources ? En effet, dès ses débuts, le genre s'affirme comme intrinsèquement subversif et « résistant ». L'opérette, descendante de l'opéra-comique, naît dans un climat d'oppression. À ses origines, au début du XVIII^e siècle, alors que des édits royaux réservent à l'Opéra le privilège du théâtre chanté et à la Comédie-Française celui du théâtre parlé, les comédiens de la foire se mettent doublement en état d'infraction quand ils représentent des pièces qui font alterner la parole et le chant. Ces créations, qu'on nomme bientôt des opéras-comiques, sont destinées à faire rire en parodiant les grands succès de l'Opéra. Elles reprennent les airs nobles en y ajoutant des paroles vulgaires ou, à l'inverse, proposent des paroles de haut style sur des airs populaires³. Le procédé, on le voit, ressemble beaucoup à celui qu'utilisent les auteures du *Verfügbar aux Enfers*.

1 Bien qu'elle soit la vedette de nombreux disques (dont beaucoup consacrés au répertoire de l'opérette), on trouve peu de renseignements sur Jany Sylvaire (à l'origine, Sylvère, née en 1921). Son père, également résistant, a écrit un livre (Sylvère 1980). On y lit qu'il a eu quatre enfants, tous marqués par la guerre. Ginette, née en 1913, est morte en déportation. Damien, né en 1914, a été interné à Buchenwald et Antoine fut un résistant de la première heure. Mariée après la guerre, la chanteuse a porté le nom de Sylvaire-Blouet ; il est difficile de retracer son parcours ultérieur. On sait du moins qu'elle était en vie au moment des entretiens de 2005 avec Germaine Tillion, auxquels elle a participé et dont les enregistrements sont conservés par l'Association Germaine Tillion. Ces entretiens proviennent de deux séances de remémoration réunissant, outre Jany Sylvaire, Germaine Tillion, Anise Postel-Vinay, Nelly Forget et Françoise Brustlein. Elles ont eu lieu, l'une chez Tillion à Saint-Mandé le 20 avril 2005, l'autre chez Brustlein le 28 avril 2005. À ce sujet, voir l'article de Catherine Harrison-Boisvert et Caroline Marcoux-Gendron dans le présent numéro.

2 Sur les liens entre *Le Verfügbar aux Enfers* et *Orphée aux Enfers*, voir également l'article de Marie-Hélène Benoit-Otis et Philippe Despoix dans le présent numéro.

3 Pour une étude de cas, voir Legrand 1991.

Plus tard, après des années à braver les interdits, l'opéra-comique devient un genre à part entière et finit même par posséder sa propre salle, l'Opéra-Comique⁴. Après la Révolution française, Napoléon 1^{er} rétablit par un décret impérial de 1807 un système de privilèges réservant à certains théâtres qui la parole, qui le chant, qui les deux en alternance. Ce système prévaut jusqu'au milieu du XIX^e siècle, soit à l'époque de la création de l'opérette. Les compositeurs se retrouvent enfermés dans un système qui, s'il n'est pas aussi étouffant qu'un camp de concentration, les empêche néanmoins de s'épanouir⁵. En manque de salles où faire jouer ses œuvres, Florimond Ronger, dit Hervé (1825-1892), parvient à obtenir le privilège d'ouvrir son propre théâtre, suivi peu après par Jacques Offenbach (1819-1880), et de ces « ouvertures » naît bientôt l'opérette telle que nous la connaissons aujourd'hui (même si elle a changé de nom à travers l'histoire, appelée parfois opéra-bouffe, parfois opéra-comique)⁶.

C'est ce genre que Germaine Tillion et ses codétenues ont pu connaître, de leur naissance jusqu'à la guerre, certains titres des années 1858 à 1899 étant restés au répertoire de Paris et de la province⁷. On peut noter ainsi une triomphale reprise d'*Orphée aux Enfers*, en 1902 et 1912 au Théâtre des Variétés (Bruyas 1974, p. 333-334), mais aussi en 1930 au Théâtre Mogador, et même en 1931 à l'Opéra-Comique (*ibid.*, p. 510-514). *La fille de Madame Angot* fait l'objet de reprises fructueuses, notamment à la Gaîté-Lyrique en 1921, au Trianon-Lyrique en 1922 (*ibid.*, p. 438 et 444), et nous parlerons plus loin de la représentation spéciale qui eut lieu à l'Opéra-Comique en 1918. Par ailleurs, si les opérettes nouvelles créées dans les deux premières décennies du XX^e siècle connaissent un certain succès, notamment celles de Claude Terrasse (1867-1923), elles font rarement l'objet de reprises. Leurs succès ne peuvent se comparer à ceux remportés par les opérettes viennoises montées à Paris à la même époque, au premier rang desquelles il convient de citer *La veuve joyeuse* de Franz Lehár (1870-1948)⁸.

Mais *Le Verfügar aux Enfers* n'est pas qu'une opérette, c'est une « opérette-revue ». L'association des deux mots n'est pas fréquente et peut surprendre. Un ouvrage publié en 1885 propose la définition suivante du second terme :

On donne le nom de revue à un certain genre de pièces à tiroirs dans lesquelles l'auteur fait défiler sous les yeux du spectateur tous les événements

4 Pour résumer une histoire très complexe, on peut dire que l'Opéra-Comique se met à exister de manière plus officielle en 1783, année de la construction de la première salle Favart, qui lui est consacrée. Voir [Soubies et Malherbe 1887](#), p. 34-35.

5 Everist 2006, p. 1282-1285, résume très bien la situation.

6 Voir l'excellent tour de la question que fait Benoît Duteurtre dans un chapitre de *L'opérette en France*, « Comment la musique est devenue persifleuse » (Duteurtre 1997, p. 23-35).

7 Les principaux ouvrages sur l'opérette traitent presque exclusivement de la situation à Paris, avec seulement de loin en loin quelques mentions de ce qui se passait dans les villes de province, desquelles on comprend que, tout comme dans la capitale, les reprises de grands succès alternaient avec des succès du jour, créés un peu plus tard.

8 Créée à Vienne en 1905, *Die lustige Witwe* fait l'objet d'une version française dont la première a lieu à Paris en 1909.

un peu saillants qui ont marqué l'année qui vient de s'écouler : révolutions, guerres, inventions nouvelles, modes, faits artistiques ou littéraires, crimes, malheurs publics, etc. Dans les pièces de ce genre, toutes choses, même les plus abstraites sont personnifiées, de façon à faciliter leur introduction sur la scène. De la légèreté, de la gaîté, beaucoup de mouvement, de l'esprit si l'on peut, quelques couplets plus ou moins graveleux, tels sont les éléments qui entrent dans la composition de ces sortes de pièces, qui ne tiennent à la véritable littérature que par un lien singulièrement ténu (Pougin 1885, p. 653).

À l'époque d'Hervé et Offenbach, les deux genres cohabitent et les musiciens d'opérette écrivent parfois des revues. Ainsi, Offenbach propose aux Bouffes-Parisiens en 1860 *Le carnaval des revues*, prétexte pour faire réentendre des extraits de ses grands succès, mais aussi pour se moquer de Richard Wagner, dans un tableau (qu'on appellerait aujourd'hui peut-être plutôt un « sketch ») intitulé *Le compositeur de l'avenir* (Yon 2000, p. 228-229). Hervé, quant à lui, écrit aussi une revue pour le théâtre des Bouffes-Parisiens, intitulée *Roland à Ronge-Veau*, grand fourre-tout représenté pendant une période où Offenbach avait pris ses distances avec le théâtre qu'il avait fondé, ce que la revue ne manque pas de souligner en faisant apparaître sur scène une comédienne (*sic*) jouant le rôle d'Offenbach (*ibid.*, p. 310-311). À l'époque, la revue ne jouit pas de la faveur des critiques et le terme peut même s'avérer péjoratif. Ainsi, certaines opérettes d'Hervé sont accusées de flirter avec la revue, ce qui était une façon de critiquer leur côté désordonné et mal construit (contrairement aux opérettes d'Offenbach, par exemple, qui proposent une intrigue au développement plus classique).

La revue continue d'exister en parallèle avec l'opérette, et le genre semble très bien se porter dans les années 1920, comme en témoigne un recueil paru récemment, proposant les textes de plusieurs revues écrites par un spécialiste du genre, Albert Willemetz, et représentées à Paris entre 1907 et 1950 (Willemetz et Chevalier 2011). Les chansons originales y côtoient des succès plus anciens, parfois rehaussés de paroles nouvelles, le tout entremêlé de numéros de danse et de sketches.

Plus tard, dans les années 1930, on trouvera certaines œuvres sous-titrées « opérettes-revues », par exemple les opérettes marseillaises de Vincent Scotto (1874-1952), *Trois de la marine* (1933) ou *Zou ! le midi bouge* (1935). Le visionnement du film tiré de la pièce⁹ laisse à penser que ce sous-titre témoigne d'une certaine modestie des auteurs face à leur œuvre, qui constitue surtout un prétexte à des numéros musicaux, plutôt qu'une pièce savamment construite. En tout cas, le terme était en circulation et les prisonnières de Ravensbrück peuvent en avoir eu connaissance.

9 Le film est disponible sur le site de l'*Encyclopédie multimédia de la comédie musicale théâtrale en France*, qui permet aussi de voir les frontispices de plusieurs partitions utilisant le terme « opérette-revue ». Voir : <http://comedie-musicale.jgana.fr/index.htm> (consulté en novembre 2014).

OFFENBACH ET LECOCQ : VICTOIRES ET DÉFAITES

On peut s'étonner de voir naître une opérette (même si elle est « -revue ») dans un camp de concentration. Mais la guerre et l'opérette, malgré les apparences, sont reliées – et pas seulement à cause des soldats d'opérette ! –, la première influençant la façon de concevoir la seconde. Le tour d'horizon qui suit, en répertoriant par ordre chronologique les œuvres dont des extraits apparaissent dans *Le Verfügbar aux Enfers* – *La fille de Madame Angot*, *Phi-Phi*, *Ciboulette* et *Trois valse* – finit par former une sorte de petite histoire de l'opérette.

Il faut d'abord mentionner, même rapidement, *Orphée aux Enfers*, dont le titre est en quelque sorte paraphrasé par les auteurs du *Verfügbar*. Cet immense succès d'Offenbach marque les débuts de ce sous-genre de l'opérette que les compositeurs de l'époque nommaient « opéra-bouffe » (même si *Orphée* porte en fait comme sous-titre « opéra-bouffon ») pour se démarquer de l'opéra-comique, tout en saluant l'*opera buffa* italien. L'année de création, 1858, correspond à la première partie du Second Empire (1851-1870), dont la chute marquera l'évolution de l'opérette. Déjà en 1859, alors que les représentations se poursuivent triomphalement, l'armée française de retour à Paris après des victoires à Magenta et à Solferino défile sur les Champs-Élysées au son de la musique d'*Orphée aux Enfers* (Decaux [1966]1978, p. 156), associant déjà la guerre et l'opérette.

Exemple musical 1 : Jacques Offenbach, Orphée aux Enfers, Galop infernal, Chœurs Raymond Saint-Paul, Orchestre de l'Association des Concerts Lamoureux, Jules Gressier (chef d'orchestre), 1953, 33t, Pathé 33 DTX 142. [Écouter](#).

On ne peut en fournir la preuve, mais il y a fort à parier que les Parisiens rassemblés pour accueillir les soldats ont pu entendre le morceau le plus fameux de l'œuvre : le galop, plus tard appelé « can-can » puis « French can-can ». Cette dernière appellation apparaît à la Belle Époque et accompagne invariablement les élans endiablés des danseuses du Moulin-Rouge. Cette image d'un Paris triomphant, souvenir d'une période plus heureuse, a pu trotter dans la tête des détenues de Ravensbrück.

À l'inverse, c'est d'abord une défaite qu'évoque, une quinzaine d'années plus tard, *La fille de Madame Angot* (1873)¹⁰, exemple marquant d'opérette de la III^e République. Si le Second Empire avait vu naître et s'épanouir les opéras-bouffes parodiques d'Offenbach et d'Hervé, le conflit franco-prussien de 1870, qui se solde par une humiliante défaite de la France aux mains des troupes de l'Empereur Guillaume II, entraîne en effet un changement dans l'état d'esprit des spectateurs. L'après-guerre est une période aussi bien de morosité que de retour en force de la morale¹¹. Quand les opérettes d'avant-guerre reviennent à l'affiche, dès 1871, les critiques poussent

10 On parle ici de la création parisienne, au théâtre des Folies-Dramatiques, le 21 février 1873. Mais la pièce avait d'abord été rodée à Bruxelles, où la création mondiale avait donc eu lieu le 4 décembre 1872.

11 L'atmosphère de la France, et plus précisément de la capitale, est bien décrit dans Yon 2000, p. 431-432.

les hauts cris, certains allant jusqu'à accuser l'opérette d'avoir corrompu les mœurs et affaibli l'armée. Charles Lecocq se demande même si « les obus prussiens auront tué l'opérette » (lettre au fils de l'éditeur Louis Brandus, citée dans Schneider 1924, p. 126).

En fait, le genre va survivre, mais en s'assagissant, en abandonnant la parodie et la satire pour se réfugier dans des mondes exotiques ou dans le passé glorieux de la France. Offenbach, Prussien de naissance, et donc rattaché à l'ennemi allemand, va connaître des difficultés, les critiques ne manquant pas de souligner ses origines. Le Parisien Charles Lecocq va triompher et son premier grand succès est justement *La fille de Madame Angot*. « Le style de l'œuvre, qui s'imposera en suscitant d'innombrables imitations, correspond aux besoins de l'époque : la démocratisation du genre, ouvert au public petit-bourgeois, interdit progressivement la bouffonnerie raffinée et insolente, la parodie de l'Antiquité ou de l'opéra sérieux, le second degré. » (Kaminski 2003, p. 760)

Madame Angot est un personnage populaire créé au cours de la Révolution française. Marchande des Halles, femme non seulement forte physiquement mais aussi « forte en gueule »¹², elle connaît toutes sortes d'aventures dont elle ressort triomphante. L'opéra-comique de Lecocq (qui renie du coup l'ancienne appellation d'opéra-bouffe, trop identifiée à une époque honnie) connaît un immense succès à partir de 1873, succès qui se prolongera pendant plusieurs centaines de représentations¹³.

Clairette, la fille en question, est jeune et charmante, mais courageuse et déterminée. Pour empêcher son mariage forcé avec un homme qu'elle n'aime pas, elle chante sur la place publique une chanson critiquant le régime, en sachant fort bien que cette incartade la conduira en prison. Chanter et se mettre en danger, trouver sa liberté en passant par la prison, voilà des thèmes proches de ceux du *Verfügbar aux Enfers*, dont les auteures pourraient être en quelque sorte des « filles de la fille de Madame Angot ».

La musique, à la fois raffinée et simple, semble très française aux oreilles d'alors, inspirée qu'elle est d'anciens refrains populaires. C'est ce qu'exprime Lecocq lui-même dans une lettre de 1871 :

Ne croyez-vous pas qu'il faudrait tirer la nouvelle opérette de cette grivoiserie à la mode d'hier et qu'elle soit désormais populaire avec des rondes et des chansons ? Après la rude épreuve que notre pays vient de subir, n'éprouvez-vous pas le besoin de chanter clair pour oublier (lettre à Eugène Humbert¹⁴, citée par Bruyr 1962, p. 32) ?

12 L'expression est présente dans un des airs de la partition : la Chanson d'Amaranthe, « Marchande de marée », à l'acte I.

13 Un ouvrage de 1873, censé porter sur l'histoire du théâtre de la création parisienne de *La fille de Madame Angot*, consacre près de la moitié de ses pages (p. 44 à 66 et p. 104 à 112, sur 112 pages) à l'œuvre de Lecocq : voir [Buguet 1873](#).

14 Humbert était le directeur des Fantaisies-Parisiennes, théâtre de Bruxelles où certaines des opérettes de Lecocq, dont *La fille de Madame Angot*, ont été créées.

Le chœur des conjurés, un des morceaux à succès de la pièce, est chanté par les « Incroyables », des contre-révolutionnaires qui complotent en vue de renverser le gouvernement du Directoire, une situation bien susceptible d'intéresser des prisonnières¹⁵. On comprend que cette musique, à la fois sautillante et feutrée, ait pu revenir à la mémoire de Germaine Tillion et ses compagnes, elles-mêmes conspiratrices par la force des choses.

Paroles de Clairville, Paul Siraudin et Charles Koning

Quand on conspire,
 Quand sans frayer,
 On peut se dire
 Conspirateur,
 Pour tout le monde
 Il faut avoir
 Perruque blonde
 Et collet noir !

Exemple musical 2 : Charles Lecocq, La fille de Madame Angot, Chœur des conspirateurs, Grand orchestre et Chœurs, Jacques Météhen (chef d'orchestre), 1963, 33t, Odéon XOC 191. [Écouter](#).

Ces dernières ont par ailleurs eu de nombreuses occasions d'entendre l'œuvre, qui a fait l'objet de fréquentes reprises après sa création. Pour Paris seulement, Florian Bruyas note une importante reprise à la Gaîté-Lyrique en 1912, malgré la vogue de l'opérette viennoise alors à son sommet (Bruyas 1974, p. 380). Trois ans plus tard, la France est en guerre et il n'est plus question de jouer des opérettes « ennemies » ; le chef-d'œuvre de Lecocq reprend du service. Plus tard, après la victoire, parallèlement aux succès des opérettes nouveau genre (par exemple *Phi-Phi*, dont nous reparlerons plus loin), *La fille de Madame Angot* est appelée à la rescousse quand les recettes commencent à fléchir, comme en 1921 (toujours à la Gaîté-Lyrique). En 1922, c'est un autre théâtre, le Trianon-Lyrique, qui propose sa version de l'opérette bien connue. Il est possible que Bruyas ne mentionne pas toutes les représentations de cette œuvre qu'on peut considérer à l'époque comme un classique (*ibid.*, p. 428, 433, 438 et 444). On sait cependant que le Théâtre Mogador met la célèbre *Fille* à l'affiche en 1941, dans Paris occupé¹⁶.

Dans l'intervalle, *La fille de Madame Angot* a connu une consécration suprême au moment d'une autre guerre. Quand la France remporte la victoire contre l'Allemagne en 1918, l'œuvre de Charles Lecocq (qui meurt la même année) fait l'objet d'une représentation spéciale à l'Opéra de Paris. Cette prestigieuse soirée, organisée au bénéfice

15 Le chœur remporte un grand succès dès sa création à Bruxelles. Buguet (1873, p. 23) cite même des paroles nouvelles que les Bruxellois ont imaginées pour la musique de Lecocq, à la suite d'une vague de chaleur : « Quand on transpire / Par la chaleur / On peut se dire / Transpirateur ! »

16 Le programme de ces représentations apparaît régulièrement sur des sites de ventes aux enchères. Voir également les documents rassemblés dans les archives électroniques de la Bibliothèque nationale de France : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509457v/f1.image.r=mogador%20fille%20de%20madame%20angot%201941> (consulté le 4 novembre 2015).

des blessés de la Grande Guerre, met en vedette les étoiles de la première maison lyrique française. Cette représentation de gala fait grand bruit et a pu marquer les esprits d'alors, en plus de donner un regain de popularité au chef-d'œuvre de Lecocq. L'œuvre est donc associée à trois époques glorieuses de la France : le Directoire (et par extension, la Révolution), la III^e République, période où la France renaît de ses cendres, et l'éclatante victoire de 1918, laquelle vaut à la France de récupérer deux provinces, l'Alsace et la Lorraine, perdues lors de la défaite de 1870. *La fille de Madame Angot* a donc tout ce qu'il faut pour éveiller la nostalgie des auteurs du *Verfügbar aux Enfers*.

PHI-PHI OU QUAND L'OPÉRETTE DEVIENT LA COMÉDIE MUSICALE

À partir du milieu des années 1880 environ, l'opérette française connaît des hauts et des bas. Pour résumer, on peut dire que le genre est graduellement supplanté dans le cœur du public, d'une part par le café-concert, puis d'autre part par son propre équivalent viennois. Il s'agit d'une opérette de rêve, dont les aspects parodiques sont presque complètement éliminés, délaissant la satire pour s'envoler dans la pure évocation. C'est l'époque du triomphe absolu de *La veuve joyeuse* (1909)¹⁷, mais aussi de l'opérette hongroise (qui s'inscrit en fait dans l'esthétique viennoise).

Il faudra la guerre de 1914-1918 pour mettre un terme à cette vogue. Par esprit patriotique, les théâtres français vont retirer de leurs affiches tous les titres de Lehár, de Kálmán, de Strauss fils, et revenir à ceux de Lecocq, Planquette ou Audran :

Le pays s'installa dans la guerre et, en 1915, la plupart des théâtres rouvrirent timidement d'abord, puis avec plus de hardiesse. Mais il ne pouvait plus être question de représenter des opérettes d'outre-Rhin. Le temps était venu de l'opérette patriotique (Bruyas 1974, p. 399).

C'est de la fin de la guerre que date un autre titre important, *Phi-Phi* de Christiné (1918), opérette d'un genre nouveau. À « petit déploiement », elle compte peu de personnages et une dizaine de jeunes femmes remplacent les importantes formations chorales qu'on retrouvait habituellement dans les opérettes de l'ancien répertoire. De plus, *Phi-Phi* propose pour une des premières fois sur une scène lyrique française des danses modernes, inspirées du jazz (shimmy, fox-trot, one-step), donc des rythmes américains, ce qui était exotique pour Paris. Mais l'exotisme se manifeste aussi par le tango, tout comme plus tard, dans les années 1930, on verra apparaître d'autres danses originaires d'Amérique du Sud.

Dans ses mémoires, le compositeur Maurice Yvain (1891-1965) raconte comment, à l'époque de la création de *Phi-Phi*, la musique américaine a pris d'assaut les oreilles françaises, imposant ses rythmes syncopés et déhanchés, là où régnaient encore les antiques valse, polkas, galops ou marches : « L'engouement du public pour cette

¹⁷ Sur le triomphe durable de *La veuve joyeuse* en France, voir Bruyas 1974, p. 365-369 (voir aussi note 8).

nouvelle musique fut instantané. Les danses qui jusqu'ici étaient à la mode sont renversées, détronées, périmées en un temps record. Le victorieux Rag-time [*sic*] s'installait pour régner en maître » (Yvain 1962, p. 131).

L'histoire du triomphe de *Phi-Phi*, signé par le librettiste Albert Willemetz (1887-1964) et le compositeur de chansons à succès Henri Christiné (1867-1941), est fortement liée au conflit mondial, puisqu'il s'agit de la première œuvre du genre créée après la Première Guerre mondiale. Une légende tenace prétend même que la première du spectacle a été repoussée « pour cause d'armistice », mais il semble que la réalité ait été différente¹⁸. Le livret comporte des éléments qui pourraient le rapprocher des œuvres d'Offenbach : cette fantaisie se déroulant dans l'Antiquité (Phi-Phi est le surnom du sculpteur Phidias) peut rappeler *La belle Hélène* par son thème. Certains éléments de parodie d'opéra (dans les ensembles surtout) se rattachent aussi à la tradition de persiflage du genre.

Mais le côté égrillard, voire osé, du livret, est sans précédent. Le meilleur exemple est la chanson des « Petits païens » que chante Phidias, le gag étant que dans l'Antiquité les « saints » n'existaient pas, on parlait plutôt de païens... Et le personnage de se lancer dans une ode admirative et sensuelle à la poitrine féminine. Un enregistrement de cette chanson par Urban, le créateur du rôle, a été réalisé et on peut imaginer qu'il a connu un succès à la hauteur de celui de l'œuvre.

18 On lit parfois que l'œuvre aurait dû être créée le 11 novembre 1918, mais que l'annonce de la capitulation des Allemands força un report au lendemain ; or, *Phi-Phi* a en réalité été joué pour la première fois le 13 novembre, comme prévu. Le site de l'Académie nationale de l'opérette (<http://www.operette-theatremusical.fr/>) raconte la légende, mais l'*Encyclopédie multimédia de la comédie musicale théâtrale en France* rétablit les faits. Voir <http://comedie-musicale.jgana.fr/>, ainsi que la page consacrée à l'œuvre : <http://194.254.96.55/cm/?for=fic&cleoeuvre=258> (les deux sites ont été consultés à plusieurs reprises en novembre 2014). (Tout le site de l'*Encyclopédie multimédia de la comédie musicale théâtrale en France* est le résultat d'une recherche minutieuse de Jacques Gana.)

Paroles d'Albert Willemetz

1. Blanches rondeurs aux contours délicieux
 Les païens sont un régal pour les yeux,
 Ils ont tous, malgré leurs formes régulières,
 Leur physionomie particulière.
 Les uns lèvent la tête sans se gêner
 Y en a qui vous regardent l'air étonné,
 D'autres pudiquement baissent le nez.
 Qu'ils soient monticules ou promontoires,
 Des pommes, des oranges ou des poires.

2. Hommes mariés ou bien célibataires,
 Nous courons tous après ces globe-trotters
 C'est autour de ces mappemondes si petites
 Que pourtant le Monde entier gravite.
 Des Hespérides c'est le double jardin
 Les fétiches dont nous sommes les pantins
 Éternels Néné et Rinsinsin
 De l'amour c'est la vivante cible,
 Qui même cachée reste visible.

[Refrain :]

Les jolis petits païens,
 C'est toute la femme,
 Mais oui Madame
 Je le soutiens.
 Ah ! quel désir..
 Quand nos yeux les devinent
 Ah ! quel plaisir !
 Quand nos doigts les lutinent,
 Ils font
 Bientôt, sous notre étreinte,
 Des bonds
 Et même des pointes
 Quand on les a dans la main,
 Mais oui Madame
 C'est toute la femme
 Qu'on tient.

Exemple musical 3 : Henri Christiné, Phi-Phi, « Les petits païens », Luc Barney (voix), orchestre non identifié, Raymond Lefebvre (chef d'orchestre), Bouquet d'opérettes, 1962, 33t, Barclay BLY 80182. [Écouter](#).

Les chansons de *Phi-Phi* ont donc circulé grâce à ce nouveau support, ce qui témoigne du succès d'une œuvre jouée plus de mille fois lors de la première série de représentations (qui fut par ailleurs suivie de plusieurs autres)¹⁹. Bruyas suggère que l'œuvre « adoptait le genre émancipé “à la garçonne” » (Bruyas 1974, p. 427). La guerre a en effet été l'occasion pour les femmes de s'émanciper : obligées de travailler en l'absence de leur mari, elles prennent goût à cette liberté nouvelle. Bientôt, la mode sera aux cheveux courts pour les femmes, ce qui fera scandale au début. Bruyas aurait donc raison de conclure que « *Phi-Phi* déclenche une sorte de révolution dans l'opérette et dorénavant la “comédie musicale” » (*ibid.*, p. 427).

On comprend les femmes de Ravensbrück de s'être réapproprié ce refrain, souvenir non seulement d'une époque plus heureuse (où leurs cheveux étaient coupés volonta-

19 Voir, dans l'*Encyclopédie multimédia de la comédie musicale théâtrale en France*, <http://comedie-musicale.jgana.fr/>, la page consacrée à l'œuvre : <http://194.254.96.55/cm/?for=fic&cleoeuvre=258> (consulté en novembre 2014). On y retrouve aussi la mention d'un enregistrement réalisé pour la radio et diffusé en 1938.

rement, et non rasés de force), mais encore à la gloire du corps féminin, si malmené dans le camp (l'air des « Petits païens » fredonné sert justement dans le *Verfügbar* à évoquer la tristesse des seins affaissés par la malnutrition : ce ne sont « plus des saints mais des martyrs », dit le texte de Tillion, entrant ainsi en résonance avec le jeu de mots de Willemetz, auteur des paroles) (Tillion 2005, p. 66). Notons enfin que les personnages fredonnent la mélodie seulement, pendant qu'un autre personnage parle. Cette allusion volontairement sans texte montre à quel point l'air était connu.

CIBOULETTE OU LA NOSTALGIE A BIEN MEILLEUR GOÛT

Cinq ans après *Phi-Phi*, l'opérette dite « classique » connaît un soubresaut. Reynaldo Hahn (1874-1947), un musicien associé plutôt à la musique dite « sérieuse », propose l'opérette *Ciboulette* (1923). L'œuvre voit le jour au Théâtre des Variétés, lieu de la création des plus grands succès d'Offenbach. *Ciboulette* représente un double retour en arrière. Par la musique d'abord, dont le compositeur « reprend, de son propre aveu, le modèle de Lécocq et Messenger » (Duteurtre 1997, p. 130) et refuse les nouveaux rythmes modernes lancés par *Phi-Phi*, poursuivis par d'autres œuvres de Henri Christiné (*Dédé*, en 1921, qui prend le relais de *Phi-Phi*) et de son plus brillant compétiteur, Maurice Yvain (avec le grand succès de 1921, *Ta bouche*).

L'intrigue, quant à elle, se déroule à l'époque de l'apogée du genre, sous le règne de Napoléon III, en 1867, soit dans la réalité l'année de création de *La grande-duchesse de Gérolstein*, l'un des plus grands succès d'Offenbach. *Ciboulette* multiplie les clins d'œil au genre : le titre lui-même évoque le prénom d'une héroïne de Jacques Offenbach, dans *Mesdames de la Halle* (1858)²⁰. Parmi les personnages, on retrouve un compositeur ayant réellement existé, Olivier Métra (1830-1889), et un poète issu d'un roman : le personnage de Duparquet n'est autre que le Rodolphe de *La vie de bohème*²¹. Détail étonnant, Duparquet a eu pour créateur Jean Périer, celui-là même qui en 1902 chante le premier Pelléas.

C'est d'ailleurs avec Duparquet que le rôle titre chante l'un des duos les plus populaires de l'œuvre, « Nous avons fait un beau voyage ». *Ciboulette*, héroïne joyeuse et maîtresse de son destin, ni victime ni femme fatale, paysanne en bonne santé, intelligente voire rusée... une autre bonne source d'inspiration pour Germaine Tillion et ses camarades. *Ciboulette* trouve l'amour à sa façon, un peu comme Clairette Angot, en refusant un prétendant qu'on lui destine pour lui en préférer un autre moins évident. La présence du duo dans *Le Verfügbar aux Enfers* témoigne du succès durable de *Ciboulette*.

20 Ce qui fait dire à un commentateur : « Lorsqu'un genre recourt au pastiche, à l'autocitation et à l'autodérision, il faut croire que sa fin est proche. *Ciboulette* sera, en effet, le dernier chef-d'œuvre de l'opérette parisienne » (Kaminski 2003, p. 618).

21 *Scènes de la vie de bohème*, roman d'Henri Murger (1851), adapté en opéra par Puccini en 1896. L'œuvre entre au répertoire de l'Opéra-Comique en 1898, dans une version française, jouée régulièrement à partir de cette année.

Paroles de Robert de Flers et Francis de Croisset

Nous avons fait un beau voyage
 Nous arrêtant à tous les pas
 Buvant du cidre à chaque village
 Cueillant dans les clos des lilas !

Nous avons rencontré des dindons empathiques,
 Des lapins prolifiques,
 Des chapons, vieux garçons !
 Nous avons rencontré des oies très distinguées,
 Des poules intriguées
 Et des chœurs de pinsons !
 Nous avons rencontré Monsieur l'Maire et l'Curé,
 La mercière et son frère, le r'ceveur et sa sœur

Nous avons fait un beau voyage
 C'est le premier jour du printemps
 Les oiseaux se mettent en ménage
 Chacun voudrait en faire autant

Nous avons fait des découvertes
 Tous les ruisseaux ont rajeuni
 Les bois ont mis leur robe verte
 Et l'on dit que c'n'est pas fini

Nous avons rencontré des abeilles enfiévrées,
 Des cigales inspirées,
 Des lézards couchés tôt.
 Nous avons rencontré des vaches en robe de bure,
 Des chèvres en fourrure,
 Des moutons en manteau.
 Nous avons rencontré l'sacristain et son chien,
 La baronne et sa bonne, le bedeau et son veau !

Nous avons fait des découvertes
 On refuse du monde dans les nids
 Une seule rose s'est offerte
 À vingt papillons réunis

Nous avons fait un beau voyage
 C'est le premier jour du printemps
 Les oiseaux se mettent en ménage
 Tout l'monde voudrait en faire autant !

Exemple musical 4 : Reynaldo Hahn, Ciboulette, « Nous avons fait un beau voyage », Georie Boué (soprano), Roger Bourdin (baryton), Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire, Marcel Cariven (chef d'orchestre), 1958, 33t, Pathé 33 DTX 30.136. [Écouter](#).

On sait que, à partir de 1924, « *Ciboulette* allait faire son tour de France, représentée notamment à Cannes, à Dijon, Rouen, Grenoble, Bordeaux, Vichy, Angers, Clermont, etc. avec des interprètes choisis » (Bruyas 1974, p. 458). Par ailleurs, l'œuvre est régulièrement reprise dans les années 1930, notamment au théâtre de la Gaîté-Lyrique

en 1931 et 1935 (Bruyas 1974, p. 509 et 544). Plusieurs extraits sont enregistrés²², ce qui est devenu habituel pour une opérette à succès, mais par ailleurs l'opérette de Reynaldo Hahn fait l'objet d'un film de Claude Autant-Lara, réalisé en 1933. Une critique de l'époque laisse croire que le film n'était pas très réussi²³ et donc n'aurait peut-être pas connu un grand succès.

Germaine Tillion et ses compagnes ont donc eu bien des occasions de l'entendre et de retenir, comme tant d'autres, le duo. Il raconte les joies d'un voyage à la campagne par un beau jour d'été, idée qui peut certainement faire rêver des prisonnières confinées à leur camp. L'interminable et joyeuse énumération des plaisirs de ce voyage est remplacée dans *Le Verfügar aux Enfers* par une liste de victuailles, la nostalgie de la bonne nourriture surpassant encore, peut-être, celle de prendre l'air²⁴.

TROIS VALSES OU L'OPÉRETTE DES STARS

Même si le compositeur en est l'Autrichien Oscar Straus (1870-1954), *Trois valse* est considéré la plupart du temps comme une opérette française. Straus aussi a « fait un beau voyage » : installé à Paris dès 1927, il part pour Hollywood, repasse par Berlin mais, fuyant la montée du nazisme, se réfugie en Suisse où il fait créer *Die drei Walzer* à Zurich en 1935²⁵. Le librettiste et parolier Albert Willemetz, à la recherche d'un véhicule pour Yvonne Printemps, reconstruit alors complètement la pièce en fonction de la divette.

Yvonne Printemps est une grande vedette depuis le milieu des années 1910. Elle épouse en 1919 un autre artiste bien en vue du monde artistique français, Sacha Guitry, qui écrit pour elle des pièces de théâtre et des livrets d'opérette. Parmi ces derniers, la postérité retient surtout *Mozart* (1925), musique de Reynaldo Hahn, et *L'amour masqué* (1923), musique d'André Messager. En 1931, elle se sépare de Guitry pour entreprendre une nouvelle relation très médiatisée avec un autre comédien très connu, Pierre Fresnay, qui restera à ses côtés le reste de sa vie. Ce n'est pas, on le voit, une divette ordinaire, et on chercherait en vain parmi ses devancières une comédienne-chanteuse ayant bénéficié d'autant de visibilité. Elle profite des nouveaux moyens de communication : perfectionnement du disque, arrivée de la radio puis du

22 Jacques Gana en donne une liste sur le site de l'*Encyclopédie multimédia de la comédie musicale théâtrale en France*, page consacrée à l'œuvre : <http://194.254.96.55/cm/?for=fig&cleoeuvre=75> (consulté en novembre 2014).

23 Voir Odette Pannetier dans la revue *Ric Rac* du 18 novembre 1933. Le texte est accessible sur le site de l'*Encyclopédie multimédia de la comédie musicale théâtrale en France*, à la page consacrée à l'œuvre : <http://194.254.96.55/cm/?for=fig&cleoeuvre=75> (consulté en novembre 2014).

24 Pour plus de détails à ce sujet, voir l'article de Catherine Harrison-Boisvert et Caroline Marcoux-Gendron dans le présent numéro.

25 Pour une biographie d'Oscar Straus, voir la page qui lui est consacrée sur le site de l'Académie nationale de l'opérette : <http://www.operette-theatremusical.fr/2015/07/30/oscar-straus/> (consulté en septembre 2015).

cinéma parlant (autour de 1927), tous ces médiums lui permettent de faire valoir ses talents d'actrice et de chanteuse.

C'est donc pour elle qu'est mise au point une toute nouvelle version de l'opérette « suisse » de Straus. Créée, ou plutôt recréée, à Paris en 1937, au moment de l'Exposition universelle, c'est une œuvre de circonstance dont les trois actes se déroulent à trois époques différentes (1867, 1900 et 1937), chacune de ces années ayant vu Paris accueillir une Exposition universelle. Yvonne Printemps y joue un triple rôle, soit une danseuse sous le Second Empire, une chanteuse d'opérette à la Belle Époque et une vedette de cinéma en 1937. Dans cette histoire portant sur le monde du spectacle, c'est la troisième incarnation d'Yvonne Printemps, Irène, qui chante « Je ne suis pas ce que l'on pense, je ne suis pas ce que l'on dit ». Le personnage explique alors qu'en tant que vedette, elle doit faire des caprices et se montrer insupportable, alors que sa véritable nature est tout autre. Les paroles et la musique sont revenues à la mémoire de Germaine Tillion et ses camarades, qui ont pu voir la pièce à Paris ou en province²⁶, à moins – ce qui est plus probable – qu'elles n'aient assisté à une projection de la version filmée²⁷. C'est très certainement cette version qui a joué le rôle le plus important dans la mémoire musicale de Tillion et ses codétenues, le film ayant certainement circulé beaucoup plus que la version scénique²⁸.

C'est en 1938 que la pièce connaît les honneurs du grand écran : toute la France va pouvoir admirer la Printemps brillant de tous ses feux. Le film n'est presque plus une opérette, puisque la musique y est fortement diminuée par rapport à la version scénique, mais c'est un cas unique d'opérette filmée bénéficiant d'une vedette de ce calibre – deux, en comptant Pierre Fresnay. On connaît plusieurs adaptations d'œuvres musicales (*Mam'zelle Nitouche* d'Hervé a été adapté au cinéma deux fois, en 1934 et 1951, et même *Phi-Phi* a fait l'objet d'une version filmée à l'époque du cinéma muet²⁹ !), mais aucune ne bénéficiait de la présence de stars à la notoriété équivalente.

Le bref extrait qu'on entend dans *Le Verfügar aux Enfers* prend évidemment une toute autre dimension. La femme qui se cache le fait maintenant pour des raisons cruellement différentes : il n'est plus question de badinage ou de coquetterie mais bien de sauver sa peau.

26 Bruyas mentionne des représentations en province (1974, p. 558).

27 À ce sujet, voir l'article de Marie-Hélène Benoit-Otis et Philippe Despoix dans le présent numéro.

28 On peut voir le film dans son intégralité en passant par le site de l'*Encyclopédie multimédia de la comédie musicale théâtrale en France*, qui mène à YouTube (<http://194.254.96.55/cm/?for=fic&clevideo=youtu052>, visionné en novembre 2014). On peut y prendre la mesure du charme de Printemps, qui passe très bien à l'écran.

29 Jacques Gana mentionne un film de 1926, sorti l'année suivante, réalisé par Georges Pallu (page consacrée à *Phi-Phi*, <http://194.254.96.55/cm/?for=fic&cleoeuvre=258>, consulté en novembre 2014).

Paroles d'Albert Willemetz

(parlé)

- Vous avez l'air étonné ?
- Non, je suis heureux, je vous vois tout à coup si différente. Au fond vous êtes très gentille.
- Chut, il ne faut pas le dire !
- Pourquoi ?
- Parce qu'on vous pardonne quelquefois d'avoir réussi mais jamais d'avoir l'air heureuse
- Vous donnez rudement bien le change !
- Je suis comédienne.

IRÈNE

1. Que voulez-vous c'est obligé,
par mon contrat je dois changer
Mes habitudes
Car, malgré soi, pour s'imposer,
Il faut savoir se composer
Une attitude

[Refrain :]

Je ne suis pas ce que l'on pense
Je ne suis pas ce que l'on dit
Au cinéma, pour qu'on vous lance,
Être soi-même, c'est interdit !
Alors pour être dans l'ambiance
À chaque instant je m'étudie.
Moi si riieuse,
Je dois jouer à la poseuse
Pour me poser
Mais je vous jure
Que ma nature
A du mal à se maîtriser
On dit que j'ai des exigences,
On pense que je fais des chichis
Je ne suis pas ce que l'on pense
Je ne suis pas ce que l'on dit

2. Quand je suis dans l'intimité,
Je reprends ma simplicité
J'en suis heureuse,
Je vis pour moi, je m'appartiens
Mais au studio, je redeviens
L'enquiquineuse !

[Refrain :]

Je ne suis pas ce que l'on pense
Je ne suis pas ce que l'on dit
Au cinéma quelle existence,
Être soi-même, c'est interdit !
Pour se donner de l'importance,
Il faut bluffer, ça réussit
Sur mon visage,
Je me compose un maquillage
Dur et moqueur
Pour que l'on m'aime,
Je dois de même,
Maquiller aussi tout mon coeur
Ce n'est rien que pour l'apparence,
Qu'on fond je joue la comédie
Je ne suis pas ce que l'on pense
Je ne suis pas ce que l'on dit

Exemple musical 5 : Oscar Straus, Trois valse, « Je ne suis pas ce que l'on pense », Yvonne Printemps (voix)³⁰, 1937. [Écouter](#).

CONCLUSION

Après la guerre, l'opérette change et devient un produit clinquant, à la musique plutôt simplette, parfois tapageuse, souvent racoleuse (on pense aux opérettes mettant en vedette Luis Mariano, notamment). On est bien loin du ton parodique des opéras-bouffes des débuts du genre ou même de l'élégance des œuvres de Lecocq. Malgré

30 Pierre Fresnay dialogue avec Yvonne Printemps au début de l'extrait.

cette évolution (ou ce déclin), jamais une héroïne d'opérette n'est malheureuse très longtemps.

Et c'est de longue date que les premiers rôles féminins dans les œuvres légères font preuve de caractère et d'indépendance. On a mentionné plus haut celles des opérettes reprises par Germaine Tillion, mais il faudrait en nommer plusieurs autres, des rôles-titres bien souvent (comme *La belle Hélène* ou *La grande-duchesse de Gérolstein*, d'Offenbach), ou encore des vedettes incontestées surpassant leur partenaire masculin (comme la Boulotte de *Barbe-Bleue*, d'Offenbach encore, ou, chez Hervé, la Frédégonde de *Chilpéric* ou la Marguerite du *Petit Faust*).

On voit, exemples quasi uniques dans l'histoire de l'opéra (au XIX^e siècle, du moins), des femmes qui non seulement désirent, mais vont vers l'objet de leur désir et n'en sont pas punies pour autant. Même si elles sont moins révolutionnaires que leurs devancières déjà nommées, on retrouve des femmes fortes dans les opérettes de la III^e République : Serpolette dans *Les cloches de Corneville* de Robert Planquette (1877), Bettina dans *La Mascotte* d'Edmond Audran (1880) ou Marion dans *Les saltimbanques* de Louis Ganne (1899), cette dernière lutteuse dans un cirque ! Quand on considère l'histoire de l'opérette de ses débuts jusqu'à son déclin, on constate qu'elle constitue véritablement, chaque fois qu'elle est représentée, la victoire des femmes, qui se tirent d'affaire grâce à une intelligence égale et souvent supérieure à celle de leurs comparses masculins. C'est cette force d'évocation qui transparait dans *Le Verfügbar aux Enfers*, refuge de femmes dans la tourmente qui ont puisé dans la musique légère la force de survivre.

BIBLIOGRAPHIE

- Académie Nationale de l'Opérette, documentation lyrique, <http://anao.pagesperso-orange.fr/index.html>, consulté à plusieurs reprises en septembre et octobre 2015.
- Bruyas, Florian (1974), *Histoire de l'opérette en France*, Lyon, Emmanuel Vitte.
- Bruyr, José (1962), *L'opérette*, Paris, Presses universitaires de France.
- Buguet, Henry (1873), *Foyers et coulisses. Histoire anecdotique de tous les théâtres de Paris*, « Vol. 2. Folies-Dramatiques », Paris, Tresse Éditeur. Disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5661592c>, consulté le 2 mars 2016.
- Csáky, Moritz (2006), « L'opérette », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « Vol. 4. Histoire des musiques européennes », Arles, Actes Sud, p. 1301-1327.
- Decaux, Alain ([1966]1978), *Offenbach, roi du Second Empire*, Paris, Librairie Académique Perrin.
- Duteurtre, Benoît (1997), *L'opérette en France*, Paris, Seuil.
- Encyclopédie multimédia de la comédie musicale théâtrale en France, 1918-1944*, <http://comedie-musicale.jgana.fr/>, consulté à plusieurs reprises en novembre 2014 et octobre 2015.
- Everist, Mark (2006), « Le drame musical français au XIX^e siècle. Structures sociales et contextes artistiques », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « Vol. 4. Histoire des musiques européennes », Arles, Actes Sud, p. 1279-1300.
- Fauquet, Joël-Marie (2003), « Revue », dans Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, p. 1060.
- Kaminski, Piotr (2003), *Mille et un opéras*, Paris, Fayard.

- Legrand, Raphaëlle (1991), « Les voies de l'intertextualité dans *Dardanus*, parodie de Favart, Panard et Parmentier », thèse de doctorat, Université de Tours.
- Pougin, Arthur (1885), *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Librairie de Firmon-Didot et Cie, Paris.
- Schneider, Louis (1924), *Les maîtres de l'opérette française. Hervé ; Lecocq*, Paris, Librairie académique Perrin et Cie.
- Soubies, Albert, et Charles Malherbe (1887), *Précis de l'histoire de l'Opéra-Comique*, Paris, Dupret Éditeur. Disponible en ligne : <https://archive.org/details/prcisdelhistoir00malhgoog>, consulté le 2 mars 2016.
- Sylvère, Antoine (1980), *Toinou, le cri d'un enfant auvergnat*, Paris, Plon.
- Tillion, Germaine (2005), *Le Verfügbar aux Enfers. Une opérette à Ravensbrück*, présentation de Tzvetan Todorov et Claire Andrieu, Paris, La Martinière.
- Yon, Jean-Claude (2000), *Jacques Offenbach*, Paris, Gallimard.
- Willemetz, Albert (1967), *Dans mon rétroviseur*, Paris, La Table Ronde.
- Willemetz, Albert, et Maurice Chevalier (2011), *Revue, chansons et sketches au Casino de Paris*, Paris, L'Harmattan.
- Yvain, Maurice (1962), *Ma belle opérette*, Paris, La Table Ronde.