UNIVERSITÉ DE NANTES
U.F.R. LETTRES ET LANGAGES
École doctorale Sociétés, Cultures, Échanges

Poétique de la parodie dramatique d'opéra au XVIII^{e} siècle en France (1709-1791)

THÈSE DE DOCTORAT
Discipline : Littérature française
Présentée et soutenue publiquement le 9 décembre 2011 par

Pauline BEAUCÉ

Sous la direction de Mme le professeur Françoise RUBELLIN

Volume I

Jury :

M. Manuel COUVREUR (Université Libre de Bruxelles)
Mme Raphaëlle LEGRAND (Université Paris IV – Sorbonne)
M. Jean-Noël PASCAL (Université Toulouse – Le Mirail)
M. Dominique QUÉRO (Université Paris IV – Sorbonne)
Mme Françoise RUBELLIN (Université de Nantes)

UNIVERSITÉ DE NANTES
U.F.R. LETTRES ET LANGAGES
École doctorale Sociétés, Cultures, Échanges

Poétique de la parodie dramatique d'opéra au XVIII^{e} siècle en France (1709-1791)

THÈSE DE DOCTORAT
Discipline : Littérature française
Présentée et soutenue publiquement le 9 décembre 2011 par

Pauline BEAUCÉ

Sous la direction de Mme le professeur Françoise RUBELLIN

Volume I

Jury :

M. Manuel COUVREUR (Université Libre de Bruxelles)
Mme Raphaëlle LEGRAND (Université Paris IV – Sorbonne)
M. Jean-Noël PASCAL (Université Toulouse – Le Mirail)
M. Dominique QUÉRO (Université Paris IV – Sorbonne)
Mme Françoise RUBELLIN (Université de Nantes)

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout particulièrement ma directrice de thèse, Françoise Rubellin, de sa confiance, de son soutien, et de la qualité des moments intellectuels et humains partagés.

Je souhaite également remercier Raphaëlle Legrand, Manuel Couvreur, Jean-Noël Pascal et Dominique Quéro d'avoir accepté de participer au jury de cette thèse et de consacrer du temps à cette étude.

Merci à R. Legrand et à D. Quéro qui, lors de rencontres scientifiques, ont prêté attention à mes travaux et m'ont adressé des remarques encourageantes ; je remercie Patrick Taïeb et Bertrand Porot pour leurs conseils et la gentillesse avec laquelle ils m'ont permis de lire certains de leurs travaux en cours de publication ; merci à Claude Dauphin qui a attiré mon attention sur la parodie « créole » du *Devin*, merci à Judith Le Blanc de m'avoir proposé de présenter mes premières recherches de master lors de la journée d'étude sur la parodie dramatique d'opéra sous l'Ancien Régime qu'elle a organisée en janvier 2008.

J'ai eu la chance d'être accueillie au Centre Marc Bloch de Berlin durant la rédaction de cette thèse et je dois beaucoup à plusieurs chercheurs, collègues ou amis, qui ont manifesté de la curiosité pour la parodie dramatique et les études littéraires du XVIII^{e} siècle, thèmes éloignés de leurs préoccupations d'historien ou de politologue. Cette thèse est aussi le fruit d'un échange culturel et interdisciplinaire. Je remercie tout particulièrement Pascale Laborier, pour son soutien, ses conseils et son amitié ; Denis Laborde, Gesa zur Nieden, Sonia Combe, Pascal Dubourg-Glatiny, Daniel Schönpflug, Julien Acquatella, Damien Guillaume (et Alix), Jérémie Gauthier, Jérôme Bazin et Masha Cerovic.

Je souhaite remercier toute l'équipe du Centre des Théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne de Nantes, ancienne et nouvelle : Aude Rabillon qui a été une collaboratrice merveilleuse dans l'édition de parodies, Loïc Chahine pour ses relectures, Sophie Rousseau, pour son apport documentaire, Benoît de Cornulier pour nos discussions aux sujets variés, Colt Segrest avec qui je me suis lancée dans l'aventure de la thèse, Julianne Coignard pour ses relectures, son enthousiasme et son écoute, et enfin Isabelle Degauque, qui suit mon parcours universitaire depuis ses débuts et qui a été présente tout au long de ce travail de thèse, me relisant et me conseillant.

Merci à Yoann Beaucé-Thiemann de sa présence quotidienne et de son aide outre-Rhin ; à Anne Thiemann et Lilo Hochgeschurz ; à Laure Siaud, Marguerite et Emma Arrignon pour leur accueil chaleureux à Paris lors de mes séjours de recherche ; merci à Robert Brockhaus, Elsa Rieu, Aurélien Fabre qui m'ont donné le soutien et l'affection nécessaires pour terminer ce travail ; je remercie particulièrement Catherine Gousseff pour son écoute, ses conseils et son indéfectible présence.

Je remercie enfin ma mère de ses nombreuses relectures et de ses conseils discrets mais très pertinents ; Christian, qui a éveillé très tôt ma curiosité et m'a donné le goût de la musique. Je dédie cette thèse aux absents : à mon père, Innocent Mazimpaka, à Joseph Beaucé et à Nicolas Vinet.

AVERTISSEMENT

1 – Conventions de transcriptions

Nous modernisons systématiquement l'orthographe dans les citations, y compris l'orthographe des noms propres (Lully pour Lulli, Céyx pour Ceix) ; nous complétons ou modifions, le plus légèrement possible, la ponctuation, principalement lorsque nous citons des manuscrits qui en sont dépourvus.

Pour faciliter l'identification des moules métriques des airs chantés, nous avons distingué les longueurs de vers par leur marge (sauf dans certains tableaux, faute de place suffisante).

2 – Abréviations

Académie	*Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, J. B. Coignard. Éditions consultées : 1694, 1762, 1798, 1832-35.
ATI	Antoine Jean-Baptiste d'Origny, *Annales du Théâtre-Italien, depuis son origine jusqu'à ce jour : dédiées au roi*, Paris, Duchesne, 1788, trois tomes.
BnF	Bibliothèque nationale de France.
Campardon	Émile Campardon, *Les Spectacles de la foire, théâtres, acteurs, sauteurs et danseurs de corde, monstres géants, nains, animaux curieux ou savants, marionnettes, automates, figures de cire et jeux mécaniques des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des Boulevards et du Palais-Royal, depuis 1595 jusqu'à 1791. Documents inédits recueillis aux Archives nationales*, Paris, Berger-Levrault, 1877, deux tomes, rééd. Genève, Slatkine, 1970.
DTP	Claude Parfaict, François Parfaict et Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767, sept tomes, rééd. Genève, Slatkine, 1967.
Éd.	Édition.
Féraud	Jean-François Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Mossy, 1787-1788.
FSL	Foire Saint-Laurent.

FSG	Foire Saint-Germain.
Furetière	*Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et les arts*, La Haye et Rotterdam, chez Arnout et Reinier Leers, 1690.
HOC	Jean-Augustin Julien, dit Desboulmiers, *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique,* Paris, Lacombe, 1769, deux tomes.
HTI	Jean-Augustin Julien, dit Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien, depuis son établissement en France, jusqu'à l'année 1769 contenant les analyses des principales pièces, et un catalogue de toutes celles tant Italiennes que Françaises, données sur ce théâtre, avec les anecdotes les plus curieuses et les notices les plus intéressantes de la vie et des talents des auteurs et acteurs*, Paris, Lacombe, 1769, en sept tomes.
Le Roux	Philibert Joseph Le Roux, *Dictionnaire comique, satirique, critique et burlesque, libre et proverbial*, Amsterdam, Michel Charles Le Cène, 1718.
Léris	Antoine de Léris, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, Paris, Jombert, 1763.
MFP	[Claude et François Parfaict], *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, deux tomes.
Ms.	Manuscrit.
PNTI	*Parodies du Nouveau Théâtre-Italien*, Paris, Briasson, 1731, trois tomes ; Paris, Briasson, 1738, quatre tomes, rééd. Genève, Slatkine, 1970.
SPNTI	*Supplément aux Parodies du Théâtre Italien ou Recueil de pièces de différents auteurs représentés, depuis quelques années, par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi*, nouvelle édition, Paris, Veuve Duchesne, 1765, trois tomes.
RHLF	*Revue d'Histoire Littéraire de la France.*
Th. cit.	Thèse citée.
TFLO	Le Sage et d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique, contenant les meilleures pièces qui ont été*

représentées aux Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent, Paris, Ganeau, 1724, Pissot, 1728, Ganouin, 1731-1737, rééd. Genève, Slatkine, 1968.

INTRODUCTION

Nombre de chercheurs font état de l'importance de la parodie dramatique, et de la parodie dramatique d'opéra en particulier, dans la vie théâtrale française du XVIII^e^ siècle ; la compréhension de l'opéra français s'enrichit sans nul doute d'une confrontation avec le théâtre « au second degré ». Toutefois, constater la vogue de la parodie dramatique d'opéra ne dit rien de ce genre en lui-même. Il faut se détacher de la familiarité qu'on peut entretenir avec un corpus plaisant et fondé, *a priori*, sur le seul rapport dégradé d'une œuvre connue. Comme Annie Montant le soulignait dès les années 1990, « tout dépistage "objectif" de la parodie par superposition d'hypotexte à hypertexte offre certes la facilité et les splendeurs de la prise sur un objet scientifiquement observable, mais aussi ses misères »[1]. La parodie dramatique d'opéra ne saurait donc être réduite à un simple indicateur du succès ou de la mésaventure de telle ou telle œuvre lyrique : il est possible de la considérer comme un « objet » au sens historique du terme. Pour reprendre les mots de Paul Veyne, « ce qui est fait, l'objet [en l'occurrence, la parodie dramatique d'opéra], s'explique par ce qu'a été le faire à chaque moment de l'histoire ; c'est à tort que nous nous imaginons que le faire, la pratique, s'explique à partir de ce qui est fait »[2]. Nous proposons ainsi une méthode d'investigation qui, délaissant les clichés de l'histoire littéraire, repensera les hiérarchies dramatiques, au moins momentanément, afin de répondre à deux questions simples et pourtant essentielles : qu'est-ce que la parodie dramatique d'opéra au XVIII^e^ siècle et quel est son statut dans la vie théâtrale française ?

Parodie dramatique d'opéra, opéra et opéra-comique : une affaire de promiscuité[3]

Dès la naissance de l'opéra français et la création du privilège de l'Académie royale de musique à la fin du XVII^e^ siècle, de nombreuses parodies ponctuelles, textuelles ou musicales, apparaissent sur les scènes de l'ancien Théâtre-Italien et à la Comédie-Française[4]. La parodie,

[1] Annie Montant, « La parodie indéfinie et le discours de l'incroyance », dans *Dire la Parodie*, colloque de Cerisy, éd. Clive Thomson et Alain Pagès, Bern, Peter Lang, 1989, p. 159.
[2] Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire, suivi de Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Seuil, 1979, p. 219. Sur les apports de la pensée de Foucault en histoire littéraire voir l'article de Marie Gil, « Foucault invente l'histoire littéraire », dans « Théorie et histoire littéraire », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 0, 16 juin 2005, http://www.fabula.org/lht/0/Gil.html.
[3] Nous pastichons le titre d'un article de Pierre Frantz : « Drame et opéra-comique : une affaire de promiscuité », dans *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e^ siècle*, éd. Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki, Lyon, Venise, Symétrie et Palazzetto Bru Zane, 2010, p. 257-267.
[4] Voir la première partie de la thèse de Judith Le Blanc (*Avatars d'opéras. Pratiques de la parodie et circulation des airs chantés sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745)*, thèse de doctorat sous la direction de Christian Biet, Paris Nanterre, 2009) et les articles de François Moureau, « Lully en visite chez Arlequin : parodies

pratique protéiforme, se saisit de la nouveauté, « "consacre" autant qu'elle "sape" les œuvres »[1] en détournant des vers et des passages musicaux, comme des scènes des tragédies en musique, des opéras-ballets ou des pastorales lyriques. Ces parodies ponctuelles attestent du succès des opéras et permettent d'illustrer la circulation des textes et des musiques à une époque où le système théâtral des privilèges permet à l'Opéra d'avoir le monopole des spectacles en musique dans la France entière[2]. La parodie dramatique d'opéra, réécriture complète d'une œuvre lyrique, est un genre qui naît véritablement au XVIII[e] siècle sur les théâtres forains : les premières pièces sont influencées par les pratiques de l'ancien Théâtre-Italien mais se distinguent par l'emploi de leur medium privilégié, le vaudeville. Leur essor se fait en parallèle avec les premiers opéras-comiques ; tous deux partagent une forme chantée-parlée ou uniquement chantée en vaudevilles. La création du théâtre de l'Opéra-Comique aux Foires, résultant d'une chaîne d'interdictions et de jeux de permission de l'Académie royale de musique, offre un lieu de prédilection pour les parodies dramatiques d'opéra, avant la réouverture du Théâtre-Italien à Paris. Elles deviennent rapidement un genre attendu et gagnent de plus en plus de scènes de la capitale (voire de province) jusqu'à la période révolutionnaire : des théâtres pour marionnettes aux théâtres de cour, en passant par les théâtres de société, l'Opéra-Comique, la Comédie-Italienne ou encore l'Ambigu-Comique.

Alors qu'on s'intéresse depuis plusieurs années « de manière concomitante aux deux genres si différents — et pourtant si liés — de la tragédie lyrique et de l'opéra-comique »[3], on réduit la parodie dramatique d'opéra au rôle de témoin du développement et du succès des deux grands genres lyriques français. Or, les deux cent cinquante-trois parodies dramatiques d'opéra que nous avons recensées entre 1709 (date de la première pièce du genre sur une scène parisienne) et 1791 (année marquant la fin des privilèges des théâtres) attestent de sa constance dans le répertoire dramatique et lyrique français. Parodie dramatique d'opéra, opéra et opéra-comique entretiennent une relation de promiscuité observable à différents niveaux : institutionnel (à travers le privilège de l'Opéra-Comique ou les représentations à la cour), pratique (circulation des acteurs, des auteurs et des musiciens, des publics, *etc*.) et dramaturgique. Il semblait donc important de fournir une étude globale de la parodie dramatique d'opéra sur l'ensemble du XVIII[e] siècle afin de comprendre son fonctionnement et

---

italiennes avant 1697 », dans *Jean-Baptiste Lully*, actes du colloque, éd. H. Schneider et J. de la Gorce, Laaber, Laaber-Verlag, 1990, p. 235-250 et « Parties et parodies musicales à la Comédie-Française sous Louis XIV », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 227, 2005, p. 227-242.

[1] Sylvie Dervaux, article « Parodie », *Dictionnaire européen des Lumières*, éd. Michel Delon, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 824.

[2] Voir Solveig Serre, *L'Académie royale de musique (1749-1790)*, thèse de doctorat sous la direction d'Alain Cabantous, Université de Paris I, 2006.

[3] *L'Invention des genres lyriques français*, *op. cit*., introduction de Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki, p. 3.

son statut. Parce qu'elle revêt diverses formes dramatiques (pantomime, prose, pastiche, *etc*.) et musicales (vaudevilles, ariettes, parodies musicales) tout en gardant une forme dominante (celle en prose et en vaudevilles ou tout en vaudevilles, dite la forme en opéra-comique), la parodie dramatique d'opéra présente un intérêt majeur pour examiner la variété du théâtre musical et comique au XVIII^{e} siècle.

Ce genre a fait l'objet de nombreuses études qui mettent en avant l'importance du phénomène ; on relève des approches systématiques à travers la constitution du corpus : à la suite du catalogue proposé par Valeria Belt Grannis au début du XX^{e} siècle[1], David Trott a fourni une liste des œuvres lyriques parodiées jusqu'en 1752[2]. Judith Le Blanc et Susan Harvey, dans leurs thèses respectives, ont complété ces travaux[3]. Il n'existe pourtant aucun répertoire des parodies dramatiques d'opéra pour l'ensemble du XVIII^{e} siècle prenant en compte la totalité des formes dramatiques du genre et des lieux de représentations : Judith Le Blanc exclut, par exemple, les parodies données en société ou à la cour, Susan Harvey arrête son catalogue en 1786 et omet les parodies-pantomimes d'opéra dont elle ne semble pas connaître l'existence.

L'approche philologique (édition des textes et des partitions d'airs) a considérablement ouvert le champ de la recherche : Françoise Rubellin et Isabelle Degauque ont dirigé des ouvrages d'édition critique consacrés respectivement à la série de parodies de *Pyrame et Thisbé* (La Serre, Rebel et Francœur), aux parodies de *Thésée* (Quinault et Lully) et de *Médée et Jason* (Pellegrin et Salomon)[4]. Françoise Rubellin a récemment édité une autre série, celle des parodies d'*Atys* (Quinault et Lully)[5]. Jean-Noël Pascal, Susan Harvey, Gabriella Fabbricino Trivellini et Paola Martinuzzi ont publié des parodies d'opéra inédites ou jamais rééditées depuis le XVIII^{e} siècle[6]. Nous transcrivons, en annexe, plusieurs parodies

---

[1] Valeria Belt Grannis, *Dramatic Parody in Eighteenth-Century France*, New York, Publications of French Studies, 1931

[2] Œuvres lyriques parodiées (1669-1752), http://homes.chass.utoronto.ca/~trott/par-op.htm.

[3] Judith Le Blanc, th. cit., vol. 2, p. 68-105. Susan Louise Harvey, *Opera Parody in Eighteenth-Century France : Genesis, Genre and Critical Function*, Ph. D. dissertation, Stanford University, 2002, p. 402-423.

[4] Françoise Rubellin (dir.), *Pyrame et Thisbé, un opéra au miroir de ses parodies (1726-1779)*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2007. Isabelle Degauque (dir.), *Médée, un monstre sur scène : réécritures parodiques du mythe (1727-1749)*, Saint-Gély-du-Fesc, Éditions Espaces 34, 2008. Ces deux ouvrages contiennent un appendice musical édité par Loïc Chahine.

[5] Françoise Rubellin, *Atys burlesque, parodies de l'opéra de Quinault et Lully à la Foire et à la Comédie-Italienne (1726-1738)*, avec un appendice musical de Loïc Chahine, Saint-Gély-du-Fesc, Éditions Espaces 34, 2011.

[6] Jean-Noël Pascal, *L'Autre Iphigénie*, Presses universitaires de Perpignan, 1997 (édition des *Rêveries renouvelées des Grecs* de Favart et Guérin de Frémicourt, parodie d'*Iphigénie en Tauride* de Guillard et Gluck et de la tragédie du même nom de Guimond de la Touche) ; Susan Harvey, *La Grand-Mère amoureuse, parodie d'Atys. A Marionette Parody of Lully's Atys by Louis Fuzelier et Dorneval from 1726*, Middleton, Wisconsin, A-R Editions, 2008 ; Gabriella Fabbricino Trivellini, *Il teatro di Jean-Antoine Romagnesi : testi inediti ed esame linguistico*, Napoli, Liguori, 1998 (édition de cinq parodies d'opéra : *Hippolyte et Aricie*, *Les Indes*

inédites de la fin du siècle : comme une grande partie du corpus est restée à l'état manuscrit, il est important de redonner à lire, ne serait-ce que sous la forme d'un document, ces textes devenus rares.

Une dernière approche privilégiée par les chercheurs est celle de l'analyse de corpus particuliers ou de phénomènes parodiques : Raphaëlle Legrand et Michel Noiray ont étudié des parodies d'opéra de Rameau[1], Herbert Schneider s'est intéressé aux parodies dramatiques et ponctuelles d'opéras de Lully[2] ; d'autres universitaires ont analysé la production de certains parodistes (particulièrement Le Sage, Fuzelier, Piron[3]) ou le répertoire parodique de certains théâtres (Jean-Luc Impe et Frank Whiteman Lindsay se sont intéressés aux parodies d'opéra pour marionnettes[4]) ; le phénomène des séries parodiques a été analysé de manière globale par David Trott[5] et traité à partir d'études de cas par Françoise Rubellin (parodie de *Thétis et*

---

chantantes, *Atys*, *Amadis*, *Alcyone*) ; Paola Martinuzzi, *Le* Pièces par écriteaux *nel teatro della Foire (1710-1715). Modi di una teatralità*, Venise, Cafoscarina, collection Le Bricole, 2007 (édition d'*Arlequin Lustucru, grand Turc et Télémaque* de Pellegrin, autoparodie de *Télémaque* ; *Les Écriteaux des Fêtes parisiennes*, parodies des *Fêtes vénitiennes* par Fuzelier).

[1] Raphaëlle Legrand, « Les voies de l'intertextualité dans *Dardanus*, parodie de Favart, Pannard et Parmentier », *Timbre und Vaudeville, Zur Geschichte und Problematik einer populären Gattung im 17. und 18. Jahrhundert*, éd. Herbert Schneider, Hildesheim, Olms, 199, p. 202-225 ; « Castor et Pollux chez Arlequin », *L'Avant Scène Opéra*, 209, Rameau, *Castor et Pollux*, juillet-août 2002, p. 120-125. Michel Noiray, « Hippolyte et Castor travestis : Rameau à l'Opéra-Comique », dans *Jean-Philippe Rameau*, actes du colloque de Dijon, Paris, Genève, Champion, Slatkine, 1987, p. 245-264.

[2] Herbert Schneider, *Die Rezeption der Opern Lullys in Frankreich des Ancien Régime*, Tutzing, Hans Schneider, coll. « Études musicologiques de Mayence », 1982. Dörte Schmidt s'est aussi intéressée à cette question dans son article « Arlequin en tragédie. Parodien zu Lullys Opern im Pariser Nouveau Théâtre Italien », dans *Die lustige Person auf der Bühne*, éd. Peter Csobadi, Salzburg, Müller-Speriser, 1994, vol.1, p. 339-353.

[3] Voici quelques articles s'intéressant aux parodies de Le Sage : Lucette Desvignes « La Parodie à la foire et au Théâtre-Italien d'après les recueils de Lesage et Fuzelier », *Romanistische Zeitschriftt für Literaturgeschichte*, 3, 1979 ; Françoise Rubellin, « Lesage parodiste : un regard critique », dans *Lesage, écrivain (1695-1735)*, éd. J. Wagner, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997, p. 95-123. Sur la production parodique de Fuzelier, on peut citer Vito Orlando, « Les parodies d'opéras de Fuzelier au Théâtre-Italien », dans *L'Opéra au XVIII^e siècle. Actes du colloque d'Aix*, CAER, 1982, p. 143-162 ; Judith Le Blanc « L'Opéra en mineur : le cas de Fuzelier et de l'autoparodie », dans *Écrire en mineur au XVIII^e siècle*, éd. Régine Jomand-Baudry et Christelle Bahier-Porte, Paris, Desjonquères, 2009, p. 415-436. Dominique Quéro a analysé la production parodique d'Alexis Piron, « Alexis Piron parodiste, ou la "capilotade comique" », dans *À rire et à pleurer. À travers six siècles de littérature en Bourgogne*, Dijon, Éditions du CRDP de Bourgogne, 1996, p. 89-103.

[4] Frank Whiteman Lindsay, *Dramatic Parody by Marionettes in Eighteenth-Century Paris*, New York, King's Crown Press, 1946 ; Jean-Luc Impe, *Opéra baroque et marionnettes : dix lustres de répertoire musical au siècle des Lumières*, Charleville-Mézières, éditions de l'Institut international de la marionnette, 1994.

[5] David Trott, « Pour une typologie des séries parodiques dans le théâtre du XVIII^e siècle », dans *Séries parodiques au siècle des Lumières*, éd. Sylvain Menant et Dominique Quéro, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2005, p. 15-28.

Pélée, d'*Atys*, des *Indes galantes*[1]) ou encore Isabelle Degauque (parodies de *Médée et Jason*, d'*Amadis*[2]).

Les deux études les plus importantes à ce jour sur le genre sont la thèse de Judith Le Blanc, *Avatars d'opéras. Pratiques de la parodie et circulation des airs chantés sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745)* et celle de Susan Harvey, *Opera Parody in Eighteenth-Century France : Genesis, Genre and Critical Function*. Judith Le Blanc étudie une partie du corpus des parodies dramatiques d'opéra au XVIII^e^ siècle (jusqu'en 1745) afin de « mettre à jour l'importance de la circulation des matières musicales et dramatiques d'une scène à l'autre »[3]. La conclusion de son étude rejoint celle de Susan Harvey, qui s'intéresse exclusivement à la fonction critique du genre ; selon J. Le Blanc, la parodie dramatique d'opéra

> se révèle extrêmement précieu[se] pour comprendre *l'évolution de la réception* des œuvres lyriques à la fin du XVII^e^ siècle et dans la première moitié du XVIII^e^ siècle. Le théâtre réflexif apparaît comme le lieu propice pour exercer son esprit, et *l'esprit parodique* apparaît comme essentiel à son temps […]. La parodie joue un double rôle de démystification et d'interprétation critique […][4].

Ces études fondamentales font cependant l'impasse sur plusieurs éléments : elles ne s'intéressent pas à la variété formelle et à la dramaturgie propre de la parodie dramatique d'opéra car elles l'analysent comme un simple outil de réception des œuvres lyriques. Un genre ne peut-il être défini qu'en fonction de sa visée et d'une forme *a priori* dominante ? Une autre question s'impose à la lecture de tous ces travaux : que devient la parodie dramatique d'opéra après 1745, 1762, voire 1770, *terminus ad quem* de l'ensemble des études ? Alors que l'opéra et l'opéra-comique sont en pleine mutation dès le milieu du XVIII^e^ siècle, il semble crucial d'analyser l'évolution de la parodie dramatique d'opéra, troisième genre lyrique français. De fait, l'opéra-comique se détourne d'une visée uniquement comique et se nourrit du drame ; Favart, Sedaine ou encore Marmontel proposent des livrets pour la

---

[1] Françoise Rubellin, « Séduction et parodies dramatiques : *Thétis et Pélée* de Fontenelle et Collasse », dans *Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 675-697 ; « La représentation de l'Orient dans les parodies du Théâtre Italien et du Théâtre de la Foire », dans *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-200)*, Rome, éditions Bulzoni, tome I, *Dal Settecento al Novecento*, 2007, p. 109-126 ; « Stratégies parodiques : les dénouements d'*Atys* », dans *Le Théâtre en musique et son double (1600-1762)*, éd. Delia Gambelli et Letizia Norci Cagiano, Champion, 2005, p. 141-191.

[2] Isabelle Degauque, « *Amadis* ou le tournant du merveilleux : étude de la réception parodique de la tragédie en musique de Lully et Quinault », dans *Ris, masques et tréteaux. Aspects du théâtre au XVIII^e^ siècle. Mélanges en hommage à David A. Trott*, éd. Marie-Laure Girou-Swiderski, Stéphanie Massé et Françoise Rubellin, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2008, p. 75-102 ; « Faire rire de Médée au XVIII^e^ siècle : les métamorphoses parodiques du mythe », revue *Le Paon d'Héra / Hera's Peacock*, n° 6 *Médée*, éd. Florence Fix et Laurence Le Diagon-Jacquin, Éditions du Murmure, 2010, p. 83-95 ; « Dans les secrets de fabrication de l'enchantement à l'opéra : réécritures parodiques des voleries et autres déplacements spectaculaires », dans *Les Scènes de l'enchantement. Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e^-XVIII^e^ siècles)*, éd. Martial Poirson et Jean-François Perrin, Paris, Desjonquères, 2011, p. 335-349.

[3] Judith Le Blanc, th. cit., p. 16.

[4] *Ibid*., p. 487 (nous soulignons).

musique de Monsigny, de Grétry ou de Duni qui n'ont plus rien à voir avec les premiers opéras-comiques en vaudevilles. Le livret, la musique et le spectacle de l'opéra évoluent sous l'influence de la querelle des Bouffons et des philosophes, puis de compositeurs comme Gluck ou Piccinni. La parodie d'opéra reste-t-elle le seul genre lyrique comique en vaudevilles ? Participe-t-elle à ces différentes mutations ?

Proposer une poétique suppose d'abord la constitution d'un corpus dans un cadre chronologique justifié, ainsi que la prise en considération des discours théoriques et pragmatiques qui sous-tendent cette pratique. Notre travail s'inscrit donc dans une double perspective : celle de la redécouverte d'un genre important dans l'histoire du théâtre lyrique français au XVIII^{e} siècle et celle de l'analyse d'un genre précis de parodie pour permettre une meilleure connaissance des pratiques parodiques[1]. La parodie dramatique d'opéra accueille tout aussi bien le registre burlesque (sujet noble exprimé dans un style comique voire familier) que le registre héroï-comique (personnage de basse condition s'exprimant dans un style noble) ; elle met en jeu des pratiques parodiques textuelles, musicales et scénographiques qui ne cessent d'interroger les frontières entre les genres lyriques.

Terminologie et délimitation du champ d'étude

Par *parodie dramatique d'opéra*, nous entendons une œuvre dramatique qui, à des fins comiques, souvent critiques ou satiriques, imite une partie dramaturgique (un acte) ou la totalité du livret d'un opéra représenté sur la scène de l'Académie royale de musique. Le terme *opéra* décrit un large éventail d'œuvres lyriques, comprenant tout « spectacle public, représentation magnifique sur scène, de quelque ouvrage dramatique, dont les vers se chantent, et sont accompagnés d'une grande symphonie, de danses, de ballets, avec des habits, et des décorations superbes, et des machines surprenantes » (Furetière). Nous distinguons la tragédie en musique, dont le modèle est créé par Quinault et Lully à la fin du XVII^{e} siècle, de la tragédie lyrique de la seconde moitié du XVIII^{e} siècle, généralement en trois actes, suite aux différentes réformes du livret[2]. Comme les œuvres lyriques sérieuses prennent, à partir des années 1770, différents intitulés génériques (drame lyrique, tragédie-opéra, opéra, voire

[1] Nous répondons ainsi à la proposition, déjà ancienne de Clive Thompson, qui dans un article consacré aux « Problèmes théoriques de la parodie » explique que « avant de faire des études sur l'évolution du genre parodique à travers l'histoire, il est peu certain que l'on puisse dire quoi que ce soit de très précis sur l'évolution du genre parodique à travers l'histoire. Encore un projet de recherche qui demande du courage et de la conviction », *Études littéraires*, vol. 19, n° 1, 1986, p. 18.

[2] Laura Naudeix choisit 1764 comme date balise de son étude sur la tragédie en musique (*Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Champion, 2004), Cuthbert Girdlestone arrête ses investigations dans les années 1750 (*La Tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Genève, Droz, 1972), comme Catherine Kintzler (*Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991).

mélodrame[1]), nous emploierons l'expression *opéra sérieux* pour décrire l'ensemble de ces productions. Quant aux œuvres plus légères du répertoire, nous utiliserons le terme général de *ballet* pour décrire les opéras-ballets et les ballets à action suivie, et le terme de *pastorale lyrique* pour parler des pastorales héroïques et autres opéras à coloration pastorale.

On ne peut donner une définition plus stricte de la parodie dramatique d'opéra puisque la variété des formes et des esthétiques doit être prise en compte dans la démarche diachronique entreprise. Le terme de *parodie dramatique d'opéra* exclut toutefois plusieurs types d'ouvrages dramatiques qui étaient parfois intitulés ou sous-titrés « parodie » au XVIII^{e} siècle :

- les comédies ou pièces critiques et à revue mettant en scène des opéras personnifiés, ou attaquant, par le biais de commentaires, des œuvres précises. Plusieurs pièces de notre corpus semblent appartenir à cette catégorie (*Momus exilé ou les Terreurs paniques*, *Pyrame et Thisbé, parodie*, *La Réconciliation des sens*, *L'Essai des talents ou les Talents comiques*) soit parce qu'elles proposent une intrigue qui n'est pas entièrement identifiable à celle de l'opéra, soit parce qu'elles mettent en scène des personnages allégoriques. Nous intégrons ces pièces à notre corpus car elles ne prennent pour cible qu'une seule œuvre, contrairement aux comédiens critiques et pièces à revue, et que l'intrigue, lorsqu'elle semble nouvelle, suit en fait le déroulement de celle de l'opéra. Comédie critique et parodie dramatique entretiennent bien des affinités mais ne sont pas des genres interchangeables.
- Les parodies d'intermèdes italiens : ces pièces relèvent de la parodie d'un point de vue musical (texte en français sur une musique italienne) et de la traduction, voire de l'adaptation au niveau textuel[2].

Comme le soulignait déjà David Trott, « d'emblée, la parodie se présente comme polyvalente. Par exemple, elle fonctionnait sous l'Ancien Régime avec l'acception de « chant » tout aussi souvent qu'avec celle plus courante de nos jours, "d'imitation burlesque d'une œuvre

[1] La page de titre de l'édition du livret de *Tarare* (Beaumarchais et Salieri, 1787) de 1790 porte « mélodrame ».

[2] L'arrêt concédant le privilège de l'Opéra-Comique à la Comédie-Italienne et non plus à l'Opéra est très instructif à ce sujet : « Étant convenu que par ces mots, parodie d'opéra, on entend simplement des parodies d'opéras français, et non des parodies d'opéras italiens, ou autres improprement qualifiés de parodies et qui ne sont, [à] proprement parler que des traductions faites pour s'approprier une musique composée sur des langues étrangères, à quoi lesdits comédiens italiens renoncent expressément », *Arrêt du conseil d'État du Roi, approbatif du bail ou Concession du Privilège de l'Opéra-Comique*, Paris, Lottin, 1779, p. 5. Pour des analyses plus précises sur ce sujet, voir Andrea Fabiano, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815)*, CNRS Éditions, 2006 et du même auteur, « Nicolas-Etienne Framery théoricien de la parodie de l'opéra italien », dans *La Scène bâtarde entre Lumières et romantisme*, éd. Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2004, p. 131-153. Pour l'analyse littéraire de ces spectacles, voir Irène Mamczarc, *Les Intermèdes comiques italiens au XVIII^{e} siècle en France et en Italie*, Paris, CNRS, 1972.

littéraire" »[1]. Le terme de *parodie* avait en effet deux acceptions, l'une musicale, qui recouvre l'étude du vaudeville, des airs d'opéras et des parodies d'intermède italien, et l'autre littéraire. Dans son acception littéraire, le terme de parodie regroupe plusieurs phénomènes allant de la citation à la parodie dramatique.

Constitution du corpus et méthodologie : vers une périodisation de la parodie dramatique d'opéra

La constitution du corpus et le recensement systématique de toutes les parodies dramatiques d'opéra ont été l'étape préalable à la création d'une base de données permettant de traiter ces informations et de faciliter la mise en place d'une périodisation. Il existe de nombreux catalogues et calendriers qui reprennent et précisent la liste bibliographique de C. D. Brenner (*A Bibliographical List of Plays in the French Language 1700-1789*) : l'inventaire en ligne des œuvres parodiées de David Trott, la base de données CESAR, les catalogues conçus par Judith Le Blanc et Susan Harvey dans les annexes de leurs thèses, le répertoire des spectacles sous la Révolution d'André Tissier, le répertoire de l'Opéra-Comique de Nicole Wild et David Charlton[2]. Afin de compléter ces travaux, nous avons recensé de manière systématique les comptes rendus de presse concernant les parodies dramatiques en privilégiant deux sources, le *Mercure de France* et le *Journal de Paris*. Différentes correspondances, plusieurs mémoires ou almanachs nous ont aussi permis de découvrir un nombre important de parodies qui n'étaient mentionnées nulle part[3]. Nous avons constitué notre propre base de données comprenant treize entrées permettant un traitement systématique : titres des parodies, noms des parodistes, date de création, date de reprise, lieu de création, titre de l'œuvre cible et nom(s) du(des) librettiste(s) et compositeur(s), genre de la cible, date de création et de reprise de la cible, forme de la parodie, structure de la parodie (nombre d'actes), statut éditorial. L'analyse des données permet d'observer statistiquement la production dans le temps, les formes dominantes, les cibles dominantes, les théâtres principaux accueillant les parodies, *etc*.

La méthode d'investigation choisie pour la constitution du corpus a permis la découverte de faits inconnus qui élargissent les problématiques d'analyse du genre :

---

[1] David Trott, art. cit., p. 106.

[2] André Tissier, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution : répertoire analytique, chronologique et bibliographique*. *De la réunion des États généraux à la chute de la royauté 1789-1792*, Genève, Droz, 1992 ; Nicole Wild et David Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris. Répertoire 1762-1972*, Sprimont, Mardaga, 2005.

[3] Voir notre bibliographie au sein du second volume.

– Nous avons trouvé l'existence de plusieurs pièces éditées non représentées (*Critique de l'opéra de Callirhoé*[1] ; *La Parodie du Prince de Noisy* ; *La Guirlande sèche ou les Fleurs fanées* écrite par un historien du théâtre, l'abbé Joseph de la Porte), mais aussi des parodies qui apportent un éclairage particulier sur la réception d'œuvres lyriques majeures, comme *Arlequin marchand de poupées* prenant pour cible le *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau et Horace Coignet. Hormis une dizaine de trouvailles ponctuelles, dont la découverte d'une réécriture de parodie en opéra-comique, nous avons mis à jour l'existence du corpus des parodies-pantomimes d'opéra de la fin du XVIII^e^ siècle (seize pièces) qui renouvelle l'approche morphologique du genre.
– Nous avons pu attribuer et dater différentes pièces du corpus comme *Arlequin bohémienne ou la Galiote engravée*, parodie d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, *Jean des Dardanelles* parodie de *Dardanus* du Rameau, *Castor le cadet*, parodie inédite de *Castor et Pollux*.
– Nous avons découvert de nouveaux documents, entre autres, une lettre sur la parodie dans le *Journal de Paris*, un mémoire manuscrit des parodies dramatiques de Denis Carolet, une lettre de Pierre-Thomas Gondot à un rédacteur des *Affiches, annonces et avis divers*, qui permet de retracer les étapes de la réception d'une parodie dramatique.
– Le recensement des comptes rendus de presse sur les parodies dramatiques d'opéra, l'inventaire des pièces de ce genre dans le répertoire des théâtres français et de certaines scènes européennes nous ont permis de mettre au jour un nombre impressionnant de reprises.

La création d'une périodisation s'est imposée afin de pouvoir traiter l'ensemble de ces informations de manière synthétique et dynamique. Gustave Lanson invitait déjà à une étude diachronique de la parodie dramatique dans son essai *Hommes et Livres* : « l'existence de l'objet en légitimerait la description : or, les 200 parodies et plus, que j'ai enregistrées de 1710 à 1789, montrent suffisamment qu'on est en présence d'un genre stable et défini »[2]. Malgré l'inexactitude des chiffres, Lanson propose une étude de la parodie dramatique en général, ce qui conduit à masquer les spécificités des genres constitutifs de cet ensemble. Un même constat s'impose à la lecture de la thèse de Valeria Belt Grannis, *Dramatic Parody in the Eighteenth-Century France* ; comme le note Isabelle Degauque, « en raison de la masse du corpus, la présentation des parodies se limitait souvent à quelques citations choisies et à un résumé succinct sans donner lieu à une véritable investigation critique. De ce travail ne ressort

[1] Nous remercions Julianne Coignard de nous avoir indiqué l'existence de cette pièce.
[2] Gustave Lanson, *Hommes et Livres*, Paris, Oudin, 1895, p. 261.

pas assez nettement une vue d'ensemble des parodies dramatiques du XVIII[e] siècle et de leurs caractéristiques communes »[1]. Ajoutons que l'écueil du travail de la chercheuse américaine réside, à notre sens, dans le manque de mise en perspective historique, voire dans l'absence d'une caractérisation des différentes productions de parodies dramatiques[2].

David Trott est le premier à avoir posé les jalons d'une telle analyse de ce « phénomène très ample », dans son article « Réflexions sur les conditions de la parodie d'opéra en France entre 1669 et 1752 ». Il s'arrête sur les circonstances qui ont déterminé l'existence et le caractère des parodies d'opéras dans la première moitié du XVIII[e] siècle. Ce travail, qui vise à se « faire une idée d'ensemble de l'évolution et de la nature spécifique de la parodie d'opéra »[3], se concentre sur les spécificités des conditions de production du genre. C'est uniquement par ce prisme que David Trott s'intéresse à la forme du genre et à sa réception. Pourtant, si le contexte de la production est crucial pour périodiser, il entraîne aussi un déplacement de l'intérêt de l'hypertexte ou *hyperspectacle* (opéra) à l'hypotexte ou *hypospectacle* (parodie) et conduit le chercheur à sous-estimer l'évolution du genre lui-même.

Une approche diachronique permet aussi de corriger les erreurs et les approximations qui découlent d'études décontextualisées. Ainsi, lorsque Corinne Pré affirme que le « théâtre au second degré connaît dans la décennie 1752-1762 son point culminant […] [puis s'] éteint, mais laisse une tradition qui revivra à partir de 1775 »[4], elle suggère une « disparition » du genre et sa « renaissance » sous sa forme traditionnelle, sans en donner les causes ni le ou les objet(s) (parodies dramatiques d'opéra, de tragédies, de comédies, de drames). Un genre peut-il « s'éteindre » du jour au lendemain pour renaître plus d'une dizaine d'années après ? Ces termes topiques de l'histoire littéraire masquent la réalité de la vie théâtrale. 1762 est en effet une date charnière dans l'histoire des théâtres parisiens correspondant à la fusion de l'Opéra-Comique forain avec la Comédie-Italienne et à l'incendie de la Foire Saint-Germain. En 1775, la première parodie d'opéra est créée à la Comédie-Italienne depuis 1763 (année du premier incendie de l'Opéra) ; pourtant, nous avons trouvé qu'une parodie est éditée dès 1768 et non représentée ; en 1770, une autre est composée. En 1773, deux parodies d'opéra sont données sur les théâtres non officiels des boulevards et une à Fontainebleau devant Louis XVI.

---

[1] Isabelle Degauque, *Les Tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques : d'*Œdipe *(1718)* Tancrède *(1760)*, Paris, Champion, 2007, p. 14.

[2] Valeria Belt Grannis a ainsi moins pour objet le genre de la parodie dramatique que l'analyse d'œuvres particulières.

[3] David Trott, « Réflexions sur les conditions de la parodie d'opéra en France entre 1669 et 1752 », dans *Le Théâtre en musique et son double*, *op. cit.*, p. 106.

[4] Corinne Pré, « Une décennie de parodies : 1752-1762 », dans *Séries parodiques au siècle des Lumières*, éd. S. Menant et D. Quéro, *op. cit.*, p. 97.

Un autre fait a été jusqu'à présent occulté, les parodies dramatiques d'opéra entrées au répertoire de la Comédie-Italienne et qui sont régulièrement représentées pendant cette période de disette en matière de nouveauté parodique. Il n'y a donc qu'une interruption continue de trois ans dans la création (1764-1767), et non de treize comme l'affirme Corinne Pré. Durant ces trois années, on ne dénombre pas moins de six reprises. L'incendie de l'Opéra et de la Foire Saint-Germain, la volonté de renouveler le répertoire de la Comédie-Italienne et la constitution des théâtres des boulevards sont les causes matérielles de l'absence de créations de parodies d'opéra. Nous proposerons d'autres hypothèses (esthétiques – l'opéra-comique nouvelle manière, l'essor de la pantomime et du drame –, ou liées à la politique culturelle) à l'origine de cette courte parenthèse.

Chaque période établie par nos soins fournira donc l'assurance d'une unité conceptuelle pour le chercheur et permettra de donner un cadre nécessaire à l'appréciation des œuvres particulières. Notre périodisation ne sera « pas le découpage arbitraire et mutilant d'une réalité préexistante [car] elle ne risque pas de briser ni de paralyser ce qui n'est pas un processus autonome directement visible »[1]. Il s'agit de proposer un « modèle conceptuel » à partir duquel il sera possible d'appréhender la parodie d'opéra en tant que corpus dramatique et non pas en tant qu'œuvres au « palimpsestueuses »[2] séparées. Le genre ne sera ainsi pas seulement envisagé dans son (inter)dépendance avec l'Opéra (opéra), mais aussi dans son évolution propre. Depuis le XVIII^{e} siècle, la parodie est considérée comme un genre mineur, à cause de son hétéronomie et de son « bas comique ». La parodie est présentée par ses détracteurs comme un genre parasite[3], attaché à des théâtres mineurs ; les parodistes sont perçus comme des auteurs de second ordre dont les écrits sont subordonnés aux créations nobles et originales des librettistes et des compositeurs : leur but n'étant alors que de chercher avant tout le pur divertissement. Le rapport au genre parodique n'a guère évolué au XIX^{e}, au XX^{e} et au XXI^{e} siècle : si la parodie donne lieu à des études, des articles ou des thèses, celle-ci reste souvent ce « genre mineur, mais [ce] phénomène majeur »[4]. Cette réduction de la parodie à un genre mineur s'est renforcée sous l'influence de l'école formaliste, qui accorde tout le crédit à la notion d'innovation. Son modèle est celui d'une littérature évoluant « de la

[1] Jean Rohou, « La périodisation : une reconstruction révélatrice et explicatrice », *RHLF*, 2002/5, vol. 102, p. 711.
[2] Néologisme utilisé par Gérard Genette dans *Palimpsestes* et emprunté, selon lui, à Philippe Le Jeune.
[3] « Parody is by nature a parasite », Frank Whiteman Lindsay, *Dramatic Parody by Marionettes in Eighteenth-Century Paris*, *op. cit.*, p. 27.
[4] Judith Le Blanc, th. cit., p. 5.

création originale (la ligne de crête) vers la formation d'automatismes répétitifs »[1], que la pratique parodique stigmatise. La parodie n'entre dans le jeu littéraire que sous cette condition et n'est pas considérée dans son fonctionnement propre, dans ses propres innovations, dans ses propres répétitions et dans son interaction avec les autres genres. L'intérêt pour la culture dite populaire et les œuvres relevant de l'art « culinaire », pour reprendre l'expression de Jauss, a entraîné le développement des expressions de « petit genre », de « genre mineur », de « genre marginal ». Ce ne sont pas les termes en soi qui posent problème, ce sont les préjugés qu'ils colportent ; le plus commun étant celui qui invite à étudier ce genre uniquement à l'aune de sa cible. Notre périodisation propose, *a contrario*, de prendre en compte autant la matérialité (conditions, circonstances, productions et diffusion) que la dimension de création artistique (évolution de la forme et de la musique dans les parodies, confluence et influence des genres, *etc*.) des parodies dramatiques d'opéra.

Comme le propose Marc Escola, « à la théorie reviendrait la tâche de produire l'éventail des possibles (d'un genre, d'une forme, d'une pratique esthétique même), à l'histoire la mission d'expliquer pourquoi c'est cette "voie évolutive" qui a triomphé et pas une autre »[2]. Cette périodisation répond ainsi à l'idée de poétique, c'est-à-dire, d'un mouvement qui part de l'analyse des œuvres et de leur production, ainsi que de leur relation et de leur interaction avec l'univers théâtral et la politique culturelle de l'époque, pour permettre une mise en perspective historique du genre.

Notre étude comportera quatre étapes : nous consacrerons une première partie à la présentation du corpus dans son ensemble. Il s'agira de répondre à un présupposé sur le genre parodique : est-il éphémère ? Outre la périodisation, qui nous permettra d'observer les interactions et les échanges que suppose la création de la parodie d'opéra, nous nous intéresserons au phénomène des séries parodiques. En abordant les stratégies éditoriales de la parodie d'opéra et les reprises des pièces, nous pourrons observer la constance du genre sur le siècle et le degré d'implication des auteurs parodistes dans cette production. Nous nous intéresserons ensuite aux différents aspects de sa poétique : la parodie suscite débats et querelles ; les théoriciens du théâtre comme les praticiens cherchent à justifier l'existence de ce genre mais n'en fournissent aucune analyse morphologique. La découverte du corpus des parodies-pantomimes, des parodies d'opéra uniquement en prose ou encore de pièces aux

[1] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard [1978], Paris, Gallimard, coll. Tel, 2005, p. 71.
[2] Marc Escola, « Des possibles rapports de la poétique et de l'histoire littéraire », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 0 (16 juillet 2005), http://www.fabula.org/lht/0/Escola.html, § 30.

intitulés marginaux (« opéra burlesque parodie », « traduction parodiée ») invite à une étude des formes de la parodie. Dans un troisième temps, nous envisagerons la parodie d'opéra en fonction du genre de sa cible afin d'observer les interactions génériques. Lorsqu'on prête attention aux discours des historiens de l'époque, on remarque que chaque sous-catégorie de parodie dramatique d'opéra est jugée selon une grille de lecture différente. Parodie-t-on le ballet, la pastorale lyrique ou la tragédie en musique de la même manière ? Quel est le rôle de la parodie dramatique d'opéra dans l'évolution des genres lyriques ? Nous considérerons enfin le spectacle de la parodie : des théâtres de la Foire aux théâtres de cour, la parodie dramatique d'opéra est avant tout un spectacle musical dansé mettant en jeu différents corps de métier et d'interprètes. Nous proposerons une analyse de la dramaturgie musicale dans la parodie d'opéra (vaudevilles, évolution de la pratique de la parodie musicale, place de la musique instrumentale), de la place de la danse, du jeu, des décors et des costumes, en somme de tout ce qui conduit le marquis d'Argenson à définir le spectacle de la parodie comme « gai, varié et même magnifique »[1].

[1] *NOT*, t. II, p. 732.

PREMIÈRE PARTIE
LA « MAÎTRESSE DU CHAMP DE BATAILLE »
DESCRIPTION D'UN CORPUS : HISTOIRE ET RYTHME

Chapitre I : Pour une périodisation de la parodie dramatique d'opéra

Nous avons détaché cinq périodes de 1709 à 1791. Les dates qui servent de bornes à ces périodes ne sont en aucun cas des barrières infranchissables ; il s'agit de balises au sens propre du terme, c'est-à-dire des points indicatifs forts mais flottants permettant de se repérer au sein d'une histoire dynamique du genre de la parodie dramatique d'opéra. À l'instar de Jean Rohou, nous concevons « les périodes comme des structures feuilletées, articulées par des transitions échelonnées »[1]. Si quelquefois des dates liées à des événements politiques balisent notre travail (1774, 1789, 1791), c'est surtout parce qu'elles entraînent des changements visibles dans la politique culturelle et ont une influence directe sur la production de parodies dramatiques d'opéra. Nous ne prétendons pas récrire une histoire du théâtre au XVIII^e^ siècle à travers le prisme de la parodie d'opéra, mais plutôt esquisser une approche historique de ce genre au prisme des évolutions théâtrales et musicales du siècle, étape préalable à l'analyse du corpus. Nous ne proposerons pas un discours linéaire, mais bien dynamique en alternant des rubriques thématiques, biographiques, ou encore nous focalisant sur des saisons théâtrales importantes au sein des périodes étudiées.

A – 1709-1725

Au début du XVIII^e^ siècle un rapport complexe se noue entre les théâtres forains « non officiels », l'Opéra et la Comédie-Française, institutions privilégiées depuis la fin du XVII^e^ siècle. La saison 1708-1709 marque autant les débuts de la parodie dramatique d'opéra sur la scène foraine qu'elle inaugure un jeu des permissions entre certains théâtres de la Foire et l'Académie royale de musique qui donnera naissance, en 1714, au privilège de l'Opéra-Comique. Il est communément admis que la coercition exercée sur les Forains par les Comédiens Français et l'Opéra permet la création de nouvelles formes dramatiques. Nous

[1] Jean Rohou, art. cit., p. 713.

verrons que la parodie dramatique d'opéra subit peu l'influence de ces innovations formelles et se déplace. À partir de la saison 1719 et jusqu'à la fin de l'année 1725, le genre est exclusivement représenté à la Comédie-Italienne rouverte depuis 1716. Si la fermeture de l'Opéra-Comique lors de la saison 1718-1719 explique ce passage d'un lieu à l'autre, elle ne suffit pas pour comprendre la disparition de la parodie d'opéra sur la scène foraine jusqu'en 1726, d'autant que des parodies de tragédie y sont créés. L'histoire de la parodie dramatique d'opéra au début du XVIII[e] siècle trouve paradoxalement son unité dans l'absence de linéarité : c'est à ce moment qu'elle se constitue comme un genre à part entière, notamment en se différenciant des autres pratiques parodiques et en affirmant sa teneur spectaculaire.

D'une saison inaugurale à la création de l'Opéra-Comique : la parodie d'opéra à la Foire

Lors de la Foire Saint-Germain 1709 apparaissent les premières parodies dramatiques d'opéra parisiennes au XVIII[e] siècle[1], et durant la Foire suivante, les premières parodies de tragédie :

Titre de la parodie	Auteur(s)	Cible	Lieu et date	Troupe	Forme
Persée le cadet	Anonyme	*Persée* de Quinault et Lully	FSG 2.4.1709	Dolet et Laplace	Monologues 3 actes
Pierrot Roland	Louis Fuzelier ?	*Roland* de Quinault et Lully	FSG 7.2.1709	Veuve Maurice	Vaudevilles-chant ?
Les Poussins de Léda	Faroard et Le Noble	*Tyndarides* de Danchet	FSL 1709	Dolet et Laplace	Vers-monologues[2] 1 acte
Atrée et Thyeste	Faroard et Le Noble	*Atrée et Thyeste* de Crébillon père	FSL 1709	Selles	pantomime 1 acte

[1] Après le départ des Italiens en 1697, plusieurs acteurs continuent de se produire en province. En 1703, Nicolas Barbier donne à Lyon une comédie intitulée *La Vengeance de Colombine ou Arlequin beau-frère du grand Turc*. « Cette comédie à tiroirs, qui s'apparente plutôt au genre de la revue qu'à la comédie proprement dite, se conclut par une parodie de l'opéra *Tancrède* de Danchet et Campra (1702), étalée sur cinq scènes constituant la plus grande partie du troisième acte et presque entièrement chantées », Margherita Orsino, « Les airs d'opéra dans les parodies lyriques », dans *Séries parodiques au siècle des Lumières*, *op. cit.*, p. 151.

[2] Elle « ne fut point jouée à la muette avec des écriteaux : comme c'était une parodie de la tragédie des *Tyndarides*, elle fut faite en vers, et exécutée suivant l'usage de cette année, en espèce de monologues, c'est-à-dire que l'acteur après avoir déclamé les vers qu'il avait à débiter, se retirait dans la coulisse, et revenait dans le moment sur la scène, où celui qui était resté parlait à son tour. L'auteur des *Poussins de Léda*, de qui l'on tient ce fait, était jeune alors ; il n'avait travaillé que pour s'amuser et fit présent du produit qui pouvait lui revenir de cette pièce à une jolie et célèbre danseuse du théâtre de Dolet pour la corde lâche : on la nommait communément la grande Catin, et le souvenir de cette actrice, (car elle paraissait aussi sur la scène) lui est encore cher. De toute la parodie, il ne se rappelle que deux vers, qu'avec raison, il convient aujourd'hui être médiocres ; les voici : Comment t'y prendras-tu dans un si grand danger ? / Tu risques d'y périr : tu ne sais point nager », *DTP*, t. VII, p. 677-678.

On remarque que la tragédie en musique et la tragédie s'imposent dès les premières années comme les cibles privilégiées par les parodistes forains[1]. Dolet et Laplace, anciens acteurs du théâtre de la veuve Maurice et d'Alard, constituent une troupe en 1707, année d'un arrêt de la cour qui « confirme la sentence de 1706 et interdit tout usage du dialogue aux Forains »[2]. Ceci explique la forme en monologue de *Persée le cadet*, seule parodie constituée en soliloque au début du XVIII[e] siècle alors qu'à cause de l'interdiction du dialogue et plus tard de la fermeture de l'Opéra-Comique cette forme sera choisie par plusieurs auteurs[3]. La même année, la veuve Maurice et Alard se séparent et jusqu'en 1709, elle « dirige[…] seule son jeu, et à la fin de cette dernière année, elle vend […] son matériel et ses baux à Levesque de Bellegarde et à Desguerrois »[4]. Avant de se retirer de la vie théâtrale parisienne, cette entrepreneuse foraine a l'idée de traiter avec le directeur de l'Opéra, Guyenet, afin d'obtenir un moyen d'éviter l'interdiction du dialogue imposée par les requêtes incessantes des Comédiens Français. Moyennant une redevance de quinze mille livres par an, sa troupe obtient « la permission tacite de faire usage sur son théâtre de changements de décorations, de chanteurs, de danseurs, et d'y représenter de petites pièces mêlées de couplets »[5].

C'est dans ce contexte que la veuve Maurice fait représenter *Pierrot Roland*, pièce entièrement chantée :

> Nous sommes à l'instant transporté audit jeu tenu par la veuve Maurice à l'encoignure desdites rues des Quatre-Vents et du Coeur-Volant, où étant entré à cinq heures, y avons vu ladite veuve Maurice à la porte en dedans le jeu et appris qu'on y jouait une pièce qui avait pour titre : *Pierrot Rolland* [*sic*]; qu'après la danse de corde il a paru sur le théâtre un particulier qui faisait le rôle de Pierrot Rolland et un petit garçon qui faisait le rôle de son fils ; que le premier a chanté plusieurs couplets de chansons en vers auxquels le second a répondu aussi en chantant. Qu'il est survenu plusieurs autres acteurs et actrices vêtus tant en habits d'Arlequin, Scaramouche, qu'habits à la romaine, qui ont pareillement chanté, l'un en présence de l'autre sur le théâtre [référence implicite à l'interdiction du dialogue], plusieurs couplets de chansons tant en français qu'en italien, l'une servant le plus souvent de demande et l'autre de réponse. Qu'il est arrivé plusieurs fois que ledit particulier faisant le rôle de Pierrot Rolland chantait même des chansons en prose et sans aucune rime, affectant de marquer le mépris de la défense qui leur était faite de tenir des dialogues. Que même celui qui fait le personnage d'Arlequin, à la fin de ses chansons, affectait aussi d'en dire quelques-unes sans chanter et les récitait en parlant naturellement[6].

[1] Il en était de même au siècle passé, les auteurs de l'ancien Théâtre-Italien préférant la parodie ponctuelle (musicale et textuelle) de tragédie en musique à celle de l'opéra-ballet naissant.
[2] Judith Le Blanc, th. cit., p. 159.
[3] Voici quelques pièces en monologue : *L'Île du Gougou* et *L'Âne du Daggial* de d'Orneval et Le Sage (1720), la même année *Le Camp des Amours* de Fuzelier ; en 1722 *Arlequin Deucalion* et *L'Antre de Trophonius* de Piron ; en 1723, *Arlequin barbet pagode et médecin* de d'Orneval et Le Sage.
[4] Campardon, t. II, p. 114. Les frères Parfaict dans leur *Mémoires* ne font pas état de cette séparation.
[5] *Ibid*., p. 191.
[6] Campardon, t. II, p. 121-122.

Alors que le décret du 17 avril 1709 défend à l'Académie royale de musique la vente d'une telle permission et interdit désormais toute musique, danse, machine et décoration aux théâtres forains[1], plusieurs troupes continuent à produire des pièces avec une certaine liberté :

> Il paraît certain que Levesque de Bellegarde et Desguerrois, acquéreurs du matériel de la veuve Maurice, et dont le théâtre, dirigé par Guillaume Rauly et la dame Baron, avait pour acteurs Dominique, Desgranges et Paghetti, se servirent d'une semblable permission [de l'Opéra] en 1710[2].

Pour l'ouverture de leur théâtre à la Foire Saint-Germain ces entrepreneurs donnent *Arlequin Atys*, parodie de l'opéra de Quinault et Lully par Pierre-François Biancolelli, dit Dominique, puis au début de la Foire Saint-Laurent de la même année *La Foire galante*, parodie de *L'Europe galante* (La Motte et Campra) du même auteur. Ces deux pièces, en plusieurs actes, chantées sur des airs parodiés de l'opéra original et sur des vaudevilles, déploient un grand spectacle. Les frères Parfaict notent ainsi à propos d'*Arlequin Atys* que

> tout contribua à cette réussite ; la dépense que les sieurs de Bellegarde et Desguerrois firent pour orner la salle, la force du jeu des acteurs, et la liberté que Dominique avait de parler et de chanter ; tolérance qu'il s'était acquise par son nom et par ses talents, et qu'il conserva dans les temps où tous les autres acteurs jouaient à la muette et avec des écriteaux[3].

La Foire galante est probablement représentée dans des conditions tout aussi avantageuses, d'autant que cette parodie suit de près l'architecture de son ballet cible, et multiplie les danses. De plus, le théâtre de la troupe de Dominique possède un orchestre composé, en 1710, de « six violons, deux de basses de violons et un autre du [*sic*] basson »[4].

La parodie dramatique d'opéra trouve ainsi une place, dès le début du siècle, sur des scènes libres d'user du chant, de la danse et des décors. La veuve Maurice et ses successeurs donnent des parodies d'opéras en ouverture de saison, ce qui confère à ces œuvres une forte valeur publicitaire. En cela, l'importance donnée à la parodie de *Télémaque* de Le Sage doit être réévaluée : elle est certes la première pièce à être représentée sur le théâtre forain nouvellement nommé Opéra-Comique en 1715, mais ce n'est ni avec cette pièce que « les Forains inaugurent leur droit de chanter le 3 février »[5], ni qu'ils mettent en avant ce type de spectacle à l'ouverture des Foires.

---

[1] Il est fait défense à « toutes personnes de faire chanter aucune pièce entière en musique ni faire aucun concert dans des lieux pour l'entrée desquels on prenne de l'argent sans permission par écrit de ceux qui auront le privilège de l'Opéra sans néanmoins qu'il puisse donner de semblables permissions aux danseurs de corde et autres gens publics dans la ville de Paris », *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique vulgairement l'Opéra, depuis son établissement en l'année 1669 jusques en et y compris l'année 1758*, dit aussi *Manuscrit Amelot*, Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 3842, f°14, cité par Maurice Barthélemy, « L'opéra-comique des origines à la Querelle des Bouffons », dans *L'Opéra-comique en France au XVIII^e^ siècle*, éd. Philippe Vendrix, Liège, Mardaga, 1992, p. 33.
[2] Campardon, t. II, p. 191.
[3] *MFP*, t. I, p. 108.
[4] Campardon, t. II, p. 298.
[5] Judith Le Blanc, th. cit., p. 182.

En 1710, plusieurs divertissements comiques dont nous avons perdu la trace mettaient en scène des parodies musicales d'opéras de Lully : le 3 février, jour de la représentation d'*Arlequin Atys* par la troupe de Bellegarde et Desguerrois, le lieutenant de police mandé par le directeur de l'opéra se rend au jeu de paume de

> ladite veuve Maurice, où étant, nous avons vu un théâtre orné de décorations, lustres […] au pied d'icelui théâtre un orchestre, et dans icelui plusieurs particuliers jouant savoir : cinq violons, un de basse, un de hautbois et un basson […] avons vu […] un divertissement comique par plusieurs acteurs et actrices composé de parodies sur nombre d'airs de l'opéra d'*Alceste* et autres de danses alternativement[1].

Trois jours après, le commissaire se rend au jeu de paume de Bel-Air, là où *Arlequin Atys* a fait l'ouverture de la Foire ; il affirme avoir

> vu, après les danses de cordes finies, représenter sur ledit théâtre, avec machines et changements de décorations, un divertissement comique par différents acteurs et actrices, composé de parodies sur la plupart des airs de l'opéra de *Phaéton* et autres, et de danses alternativement […] Avons remarqué que les acteurs, dont les principaux sont : l'Arlequin, nommé Dominique, le Scaramouche, nommé Desgranges, le Pierrot, nommé Belloni, et le Bossu, nommé Bacquetti […][2].

Ce n'est pas un hasard si en août 1710, après ces différentes expériences de parodies musicales et dramatiques sur les deux théâtres forains les plus influents, la Comédie-Française, jalouse des succès forains, donne une pièce des plus équivoques : *La Comédie des comédiens, ou l'Amour charlatan* de Dancourt avec une musique de Gilliers, futur compositeur des pièces Le Sage, d'Orneval et Fuzelier à la Foire. Jeanne-Marie Hostiou explique l'enjeu d'une telle pièce et surtout du troisième acte, *L'Amour charlatan*, « un divertissement élargi sous la forme d'une pièce en un acte, préparé et annoncé, à la façon d'un vaste prologue, par la comédie des comédiens qui occupent les deux premiers actes »[3].

> Dans *L'Amour charlatan*, composite mythologico-allégorico-farcesque, Jupiter et l'Amour sont aux prises avec les vieilles silhouettes de la farce à la française (Guillot-Gorjus), à l'italienne (Spinette et le Docteur), foraine (Pierrot et Momus), ainsi que tout le personnel des comédies paysannes chères à Dancourt (Claudine, Thibaut, une troupe de paysans et de paysannes). En revendiquant ce qu'il désigne comme « le bon goût du temps passé », Dancourt joue le jeu d'une forme de « syncrétisme commercial », en court-circuitant l'actualité foraine qui a pourtant fait son fonds de commerce de cette fusion des traditions. Par cette stratégie de dénégation, et en proposant de renouer avec la tradition des Italiens chassés depuis 1697, les Comédiens Français ambitionnent de se substituer à la Foire[4].

Dancourt s'inspire de l'intrigue de *L'Amour saltimbanque*, une des entrées des *Fêtes vénitiennes* de Danchet et Campra, pour composer cet acte.

---

[1] Campardon, t. I, p. 6-7.

[2] Campardon, t. II, p. 298-299. Nous ne ne sommes pas d'accord avec Judith Le Blanc, qui dans les annexes de sa thèse, fait de ce divertissement une parodie dramatique d'opéra (th. cit., t. II, p. 179). La description n'est pas assez précise pour savoir si l'intrigue était reprise dans ce divertissement. En outre, comment expliquer que les frères Parfaict dans leurs *Mémoires*, tout comme les commissaires précédemment cités utilisent le terme de parodie d'opéra pour *Arlequin Atys* alors qu'il n'emploie que l'expression de « parodie d'air d'opéra » pour ce divertissement ?

[3] Jeanne-Marie Hostiou, *« Les Miroirs de Thalie ». Le théâtre sur le théâtre à la Comédie-Française (1680-1762)*, thèse de doctorat de l'Université Paris III – Sorbonne nouvelle, sous la direction d'Alain Viala, 2009, p. 181.

[4] *Ibid*., p. 320.

La liberté octroyée à la veuve Maurice puis à Dominique ne dure pas. Conjointement oppressés par la Comédie Française et l'Opéra, les Forains se voient interdire, sans exception, le dialogue et le chant. Desguerrois et Bellegarde, successeurs de la veuve Maurice, cèdent leur entreprise à la fin de la Foire Saint-Laurent 1710 au couple Saint-Edme. La parodie dramatique d'opéra ne disparaît pas pour autant et se plie aux exigences du moment : les écriteaux. Cette forme suppose certes un jeu « à la muette », mais n'empêche pas la parodie dramatique de fonctionner sur des ressorts musicaux et spectaculaires. Aux vaudevilles employés s'ajoutent des airs instrumentaux (*Arlequin Thétis*, 1713, scène VII : « *On joue la ritournelle tendre de l'opéra, pendant que Thétis le mouchoir à la main fait le tour du théâtre, à l'imitation de l'actrice de l'opéra* ») et de nombreuses danses (par exemple à la première entrée des *Fêtes parisiennes*, 1711 : « *Un Français et une Amazone dansent un menuet qui est suivi d'un rigaudon dansé par un petit berger et une jeune bergère* » ; *Arlequin Thétis*, scène IX : « *on voit venir les peuples divers qui forment une danse entremêlée des couplets suivants* »)[1].

Toutes les parodies dramatiques d'opéra données par des Forains entre 1713 et fin 1718, à l'exception des *Amours de Jupiter et d'Io* (1718), sont représentées sur le théâtre de la dame Baron et des Saint-Edme, entrepreneurs qui obtiendront le privilège de l'Opéra-Comique lors de la saison 1714. C'est aussi l'époque à partir de laquelle Jean-Claude Gilliers, musicien et compositeur à la Comédie-Française, gagne les théâtres forains et écrit de nombreux airs, arrange l'enchaînement des vaudevilles et y dirige probablement l'orchestre. Avant même l'obtention « définitive »[2], en 1714, du privilège de l'Opéra-Comique par les deux troupes précédemment citées, les parodies dramatiques d'opéra forment une partie non négligeable de leur répertoire.

En 1718, la dame Baron (dite dame de Baune suite à son second mariage) et le couple Saint-Edme, détenteurs du privilège lors de la Foire Saint-Laurent, veulent supprimer la concurrence : « tout autre spectacle, quelque médiocre qu'il fût, faisait ombrage. [Ils] demandèrent la suppression, fondée sur leur privilège exclusif. Le chevalier Pellegrin [entrepreneur d'un spectacle forain] eut un procès à soutenir à ce sujet : cet obstacle ne fut

[1] Demoncrif, suite à une nouvelle plainte des Comédiens Français en 1711 se « transport[e] dans le jeu de ladite demoiselle Baron, tenu à la Foire Saint-Laurent ». Il y décrit le théâtre et *Arlequin à la guinguette* représenté par écriteaux, « et enfin que la pièce est composée de plusieurs actes dans lesquels il y a des danses et entrées de ballets par différents acteurs et actrices qui dansent tantôt en particulier et tantôt en troupe au nombre quelquefois de six, de huit, et de douze », Campardon, t. I, p. 91.

[2] Le privilège de l'Opéra-Comique a sa propre histoire : il est confié aux directeurs de théâtre forain les plus offrants, et parfois supprimé sous la pression des institutions théâtrales ; le bail de l'Opéra-Comique est octroyé aux Comédiens Italiens pour une durée de dix-huit ans à partir du 1e janvier 1767.

surmonté qu'au bout d'un mois »[1]. Il n'en garde pas moins un profond ressentiment qui devient le propos épisodique de certaines pièces données sur son théâtre, comme dans la parodie dramatique d'*Isis*, pastorale héroïque de Lully et Quinault remise en 1718 à l'Opéra. Est-ce un hasard si c'est une parodie d'opéra qui est choisie pour marquer le mécontentement de cet entrepreneur envers l'Opéra-Comique récemment constitué ? Jacques Charpentier, dans *Les Amours de Jupiter et d'Io*, parodie d'*Isis* de Quinault et Lully, critique ainsi le « cousinage »[2] entre les Forains de l'Opéra-Comique et le théâtre de l'Académie royale de musique.

PIERROT, SCARAMOUCHE, L'OPÉRA-COMIQUE, ARLEQUIN

On joue l'air de Galatée[3] *qui sert de marche à une troupe ridicule, composée d'un âne chargé d'ustensiles d'opéra, de quatre femmes et d'autant de danseurs avec des sifflets de chaudronniers. Les acteurs d'Italie se moquent de la marche et des acteurs. L'Opéra [-Comique] leur dit*

L'OPÉRA [-COMIQUE]

AIR : *Vous qui vous moquez par vos ris*
Pour vous expliquez clairement
Ce burlesque mystère
De maint financier, sous-traitant,
Cet âne est le confrère
Puisque avec son riche ornement
Il ne saurait que braire.[4]

Judith Le Blanc a étudié la saison 1718, « année phare dans l'histoire de la querelle des théâtres »[5]. Elle montre bien comment la parodie ponctuelle (musicale et textuelle) d'opéra est « une arme privilégiée dans l'expression des querelles. Parodier l'ennemi revient en effet à le combattre avec ses propres armes »[6]. Avec l'exemple des *Amours de Jupiter et d'Io*, on peut poser l'hypothèse que la parodie dramatique d'opéra devient non seulement une arme pour attaquer l'Opéra, mais une arme aussi pour concurrencer l'Opéra-Comique.

Dès les débuts du genre sur la scène foraine, les auteurs de parodies d'opéra proposent leurs pièces aux entrepreneurs de spectacles pouvant employer le chant (des acteurs ou des spectateurs), la musique et les décorations, tout ce qui fait la spécificité de l'œuvre-cible. Contrairement à d'autres genres comiques représentés à la même époque, la parodie d'opéra, malgré les multiples interdictions, ne se donne pas encore aux marionnettes, et ne se développe pas non plus sous la forme des pièces en jargon ou encore en monologue. La

[1] *MFP*, t. I, p. 217-218.
[2] Expression souvent employée pour décrire la relation ambiguë entretenue entre l'Opéra et l'Opéra-Comique : « l'Opéra semble avoir été bien plus complice. Il se fait représenter dans certaines parodies comme "parent" ou "cousin" de ses parodieurs », David Trott, « Réflexions sur les conditions de la parodie d'opéra en France entre 1669 et 1752 », dans *Le Théâtre en musique et son double*, art. cit, p. 114.
[3] Air tiré de la pastorale héroïque de Lully et Campistron *Acis et Galatée* créée en 1686.
[4] Jacques Charpentier, *Les Amours de Jupiter et d'Io*, scène VI du prologue.
[5] Judith Le Blanc, th. cit., p. 199.
[6] *Ibid*., p. 203.

création du privilège de l'Opéra-Comique permet de façon plus sereine au genre de se développer, mais ne bouscule pas encore fondamentalement le répertoire forain ; autrement dit, on ne trouve pas plus de parodie dramatique d'opéra après 1714 qu'avant : à titre indicatif, nous avons recensé dix pièces de ce genre de 1709 à 1713 contre six de 1714 à 1718.

La Parodie de l'opéra de Télémaque par Le Sage, première pièce donnée sur le théâtre de l'Opéra-Comique, annonce par sa forme (un acte et en vaudevilles) certaines parodies d'opéra qui suivront. En 1713, avec *Arlequin Thétis*, Le Sage s'approche d'une telle facture, mais il ne prend pour cible que les deux premiers actes de la tragédie en musique de Fontenelle et Colasse *Thétis et Pélée*. La parodie de *Psyché* par Letellier, si elle possède la même forme que la parodie de *Télémaque*, n'a pas encore atteint son « autonomie » ; elle sert de divertissement à *L'Opéra de campagne* de Fuzelier en août 1713. Le Sage créé donc le modèle qui perdurera tout le long du siècle, mais celui-ci ne se développe pas immédiatement sur les théâtres forains, il gagne d'abord la Comédie-Italienne. La fermeture de l'Opéra-Comique à la fin de la Foire Saint-Laurent 1718 permet à la parodie dramatique d'opéra de se déployer sur une scène concurrente ; le Théâtre-Italien se dote alors d'un nouveau répertoire en « opéra-comique »[1] et renoue avec ses origines parodistes.

La Comédie-Italienne : le refuge de la parodie dramatique d'opéra (1719-1725)

Le passage à la Comédie-Italienne est loin de marquer une rupture dans la pratique ; avant de donner sa première parodie d'opéra chez les Italiens, *La Rupture du Carnaval et de la Folie* (juin 1719, parodie du *Carnaval et de la Folie* de La Motte et Destouches), Fuzelier, pensant probablement que la Foire Saint-Germain 1719 allait ouvrir ses portes, compose une parodie d'*Alcyone* (La Motte et Marin Marais) qui ne sera jamais représentée. Fuzelier avait déjà écrit pour le Théâtre-Italien en 1718 : *La Mode* (août 1718), *La Méridienne* et *Le Mai* (mai 1719). Dominique, autre parodiste pour la Foire, rejoint la troupe de Luigi Riccoboni dès octobre 1717 : il est reçu pour l'emploi doublure d'Arlequin, avant de prendre l'emploi de Trivelin. Il apporte au Théâtre-Italien les innovations foraines tout comme il avait apporté aux Forains l'héritage italien. Dominique est le véritable passeur de la pratique de la parodie d'opéra. Dès 1719, il parodie à la Comédie-Italienne des genres légers (une entrée d'opéra-

[1] Les pièces italiennes ou les comédies françaises données au Théâtre-Italien avant les parodies dramatiques d'opéra, et plus particulièrement celle de Dominique (puisque la première parodie d'opéra de Fuzelier pour la Comédie-Italienne est en prose), contiennent de nombreux passages musicaux et des divertissements (de la main de Mouret), mais ne sont pas en forme d'opéra-comique.

ballet et une pastorale), en privilégiant la danse, le chant et les décors comme il l'avait fait avec *Arlequin Atys* et *La Foire galante*.

Avant l'arrivée de Romagnesi et de Riccoboni fils, deux auteurs italiens qui composeront de nombreuses parodies d'opéra entre 1726 et 1745, c'est Louis Fuzelier, transfuge forain, qui domine la production de parodies dramatiques d'opéra à la Comédie-Italienne. Reprenant le modèle laissé par Le Sage d'une parodie suivie, en un acte, en vaudevilles (ou prose et vaudevilles), ménageant des passages dansés et de la musique instrumentale tout en critiquant les faiblesses de l'ouvrage, Fuzelier crée *Hercule filant* (1721), *Arlequin Persée* (1722), *Amadis le cadet* (1724). Il donne une importance centrale aux personnages de *tipi fissi*, en particulier à Arlequin, mais sa grande innovation au Théâtre-Italien concerne justement les parodies de ballet : il s'éloigne de la dramaturgie, à laquelle il a par ailleurs participé (*Les Fêtes parisiennes*, 1711), créée par Dominique à la Foire. Fuzelier ne propose pas la reconstruction d'une intrigue de *commedia dell'arte* à partir de la trame opératique mais s'attache à composer de nouvelles intrigues prétexte à la critique voire à l'autocritique des ballets. Parallèlement, il multiplie les comédies critiques au sein desquelles il définit le rôle de la parodie dramatique (*La Parodie*, *Le Serdeau des théâtres*, *Les Malades du Parnasse*, *La Rencontre des Opéras* en 1723). C'est à cette époque que la querelle sourde entre Fuzelier et La Motte se met en place avant d'aboutir en 1730-1731 à la publication du *Discours à l'occasion d'Inès de Castro*, puis à celui à sur les parodies (*PNTI*, Briasson, 1731).

Durant l'exil de la parodie dramatique d'opéra sur la scène italienne, l'Opéra-Comique rouvre ses portes à la Foire Saint-Germain ; en 1721, la troupe de Lalauze et Baxter puis celle de Francisque font représenter des opéras-comiques de Le Sage, d'Orneval et Fuzelier. Bientôt les

> Comédiens Italiens s'apercevant que leur recette était très différente de celle qu'ils avaient faite au commencement de leur arrivée à Paris […] prirent pour rappeler le public, une résolution assez extraordinaire […] qui fut d'abandonner pour quelques mois leur théâtre de l'hôtel de Bourgogne et d'en ouvrir un nouveau à la Foire Saint-Laurent. Entre autres motifs qui les avaient déterminés, ils comptaient fort que la suppression de l'Opéra-Comique subsisterait et que par conséquent ils tiendraient le seul spectacle[1].

Ils prennent pour trois années la loge du chevalier Pellerin à la Foire Saint-Laurent (de 1721 à 1723). Il n'y aura que les deux parodies des *Fêtes grecques et romaines* qui y seront représentées. Les destins de la parodie d'opéra, celui de l'Opéra-Comique, et celui des autres théâtres forains sont ainsi désunis ; lorsqu'en 1722, le privilège de l'Opéra-Comique n'est pas reconduit, Fuzelier imagine alors « le projet des Marionnettes étrangères ». Il donne avec Le Sage et d'Orneval une parodie de *Romulus*, tragédie de La Motte intitulée *Pierrot Romulus*

[1] *MFP*, t. I, p. 236-237.

qui « fit tomber Francisque qui jouait à la muette dans le même préau et les Comédiens Italiens qui donnèrent en concurrence […] une autre parodie sur la même tragédie »[1]. La parodie dramatique d'opéra se distingue alors par son lien privilégié à la Comédie-Italienne et par l'absence de concurrence qu'elle suscite au début du siècle. Elle se différencie de la production de parodies de tragédie[2] : ces dernières se déploient sur différents théâtres au même moment.

Artémire, Voltaire (15 février 1720)	*Artémire* (Biancolelli, 10 mars 1720, Comédie-Italienne) *Arlequin Deucalion* (Piron, 25 février 1722, FSG, chez Francisque) *Prologue d'Artémire* (anonyme, février 1720)
Romulus, La Motte (8 janvier 1722)	*Arlequin Romulus* (Biancolelli, 18 janvier 1722, Comédie-Italienne) *Pierrot Romulus ou le Ravisseur poli* (Fuzelier, d'Orneval et Le Sage, 3 février 1722, FSG, marionnettes)
Inès de Castro, La Motte (6 avril 1723)	*Agnès de Chaillot* (Biancolelli et Le Grand, 24 juillet 1723, troupe Italienne à la Foire, loge Pellegrin) *Inès et Mariamne aux Champs-Élysées* (Carolet, 1724, FSL, marionnettes de Bienfait) *Inès de Castro* (anonyme, s.l.n.d., ms. BnF, NaF 1802)
Mariamne, Voltaire (6 mars 1724, reprise le 10 avril 1725)	*Les Vacances des théâtres* (Fuzelier, 1er avril 1724, FSG, Troupe des Danseurs de corde) *Inès et Mariamne aux Champs-Elysées* (Carolet, 1724, FSL, marionnettes de Bienfait) Prologue des *Chimères* (Piron, 3 février 1725, FSG, Opéra-Comique) *Les Quatre Mariamnes* (Fuzelier, 1er mars 1725, FSG, Opéra-Comique) *Les Huit Mariamnes* (Piron, 27 avril 1725, Comédie-Italienne) *Le Mauvais Ménage* (Biancolelli et Le Grand, 19 mai 1725, Comédie-Italienne)

Le passage de la parodie des théâtres de la Foire à la Comédie-Italienne est loin d'être un fait anodin : Le Sage, Fuzelier et d'Orneval ne manquent pas de le thématiser dans le prologue d'une comédie intitulée *Le Jeune Vieillard* (1721). Ils mettent en scène M. Vaudeville, qui souhaite intégrer le Théâtre-Italien et M. Parodius, d'abord opposé à cette idée mais qui finalement l'accepte. Les deux « hommes » sont d'abord « épurés » par Lélio et les *tipi fissi* grâce à un tabac qui « expulse du cerveau les pensées triviales, insipides, graveleuses ; et il inspire en même temps des idées agréables, un noble badinage, un vrai comique italien » (scène VII). Le contexte de création de ce prologue explique cette réplique. En février 1722, Fuzelier, Le Sage et d'Orneval composent la parodie pour marionnettes de *Romulus*. Quinze jours plus tard, le 18 février, Dominique, qui avait précédemment donné toutes ses parodies à la Foire, crée *Arlequin Romulus* à la Comédie-Italienne. La parodie foraine est précédée d'un prologue intitulé *L'Ombre du cocher poète*, pièce fameuse pour la

[1] Fuzelier, manuscrit *Opéra Comique*, cité par Georges Cucuel, « Sources et documents pour servir à l'histoire de l'Opéra-Comique en France », *L'Année musicale*, III, 1913, p. 255.
[2] Pour la liste des parodies de tragédies de Voltaire, nous suivons le tableau signalétique proposé par Isabelle Degauque en annexe de son ouvrage *Les Tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques : d'*Œdipe *(1718)* à Tancrède *(1760)*, *op. cit.*, p. 435-439.

réplique : « Arlequin bâtonne, Polichinelle pète ; c'est ce qui les caractérise » (scène II) : grivoiserie et scatologie sont de mise ; Dominique ne peut rivaliser. Le prologue du *Jeune Vieillard* thématise en fait cette concurrence entre les deux théâtres et tente de démontrer une spécificité foraine (gros comique) face à celle italienne (comique plus spirituel). Pourtant dans la pratique de la parodie dramatique d'opéra, il n'y a pas, à cette époque, de grandes différences : les parodies foraines d'avant 1719 et celles italiennes qui les suivent, sont composées par les mêmes auteurs, et parfois interprétées par des acteurs similaires (Dominique, Paghetti, Romagnesi qui étaient acteurs à la Foire et passent au Théâtre Italien). On voit à travers l'exemple de ce prologue comment le mythe des théâtres forains grossiers opposés à une Comédie-Italienne, plus fine, se met en place.

On peut résumer en plusieurs points la particularité des premières parodies dramatiques d'opéra avant 1726 :

- elles n'entrent pas encore dans le jeu concurrentiel entre les théâtres, contrairement aux parodies de tragédies.
- À la différence de ces mêmes pièces, elles prennent majoritairement pour cible les reprises et non les créations.
- On ne donne pas de parodies d'opéra aux marionnettes avant 1726.
- La parodie dramatique d'opéra offre aux Italiens un espace « opéra-comique » dans leur répertoire. Ainsi le rédacteur du *Mercure de France* écrit à propos d'*Hercule filant* qu'il s'agit d'une « pièce d'un acte avec un prologue, dans le goût des pièces de l'Opéra-Comique, avec des vaudevilles dialogués »[1].

La formation du répertoire

Dans le prologue d'*Hercule filant*, parodie d'*Omphale* donnée à la Comédie-Italienne en mai 1721, Trivelin affirme que l'origine de la parodie d'opéra est italienne, tandis que le Connaisseur pense qu'il s'agit d'un répertoire propre aux Forains (« laissez à la Foire le soin de ridiculiser les héros en bémol ; c'est là son métier »). Une hypothèse serait de voir derrière l'avis du Connaisseur, celui de Fuzelier, transfuge forain et derrière l'opinion de Trivelin, celle de l'acteur qui l'interprète, c'est-à-dire Dominique. La question que pose ici Fuzelier est celle des théâtres, non des auteurs, des acteurs et des formes, puisque en observant ces trois critères, on se rend compte de la continuité entre les trois institutions, l'ancien Théâtre-Italien, les théâtres forains (et plus particulièrement l'Opéra-Comique) et la Comédie-Italienne. Une

[1] *Mercure de France*, juin-juillet 1721, deuxième partie, p. 21.

approche génétique (qui des Forains ou des Italiens a créé ou consolidé le genre de la parodie dramatique d'opéra) n'apporte rien de satisfaisant : en fait, on observe d'une part la naissance d'une forme type à la Foire qui se développe ensuite au Théâtre-Italien, d'autre part, des pratiques de l'ancien Théâtre-Italien, qui perdurent à la Foire et jusqu'à la Comédie-Italienne.

Selon David Trott, « l'émergence de la parodie d'opéra fut graduelle. Les échos épars d'avant 1700 convergent au moment où les théâtres forains obtiennent le privilège de l'Opéra-Comique »[1]. Or nous l'avons vu, la parodie dramatique d'opéra ne suit pas ce tracé linéaire et l'analyse de la facture des pièces avant leur migration à la Comédie-Italienne le confirme. Au niveau de la structure générale, les pièces sont classables en trois catégories : les parodies en un acte, celles en plusieurs actes et les parodies enchâssées. Ces dernières sont héritées de la pratique parodique à l'ancien Théâtre-Italien et plusieurs fois employées à la Foire. Fuzelier récrit *L'Opéra de campagne* de Dufresny, comédie comportant des scènes parodiques d'*Armide* de Quinault et Lully[2]. Le même parodiste s'inspire d'une autre comédie de Dufresny, *Les Mal-Assortis*, à laquelle il ajoute une parodie d'*Alcide et Déjanire* qui n'existait pas dans la version originale. L'enchâssement est complet puisque l'intrigue parodique ne débute qu'au milieu du deuxième acte. Dans son manuscrit *Opéra-Comique*, Fuzelier écrit en parlant des auteurs de la Foire d'avant 1739 : « on se servait alors de tous les débris du vieux Théâtre-Italien »[3]. Une preuve intéressante de cette filiation est la présence du personnage de Colombine dans des parodies foraines du début du siècle (*La Foire galante*, *L'Opéra de campagne*, *La Parodie de Psyché*, *etc.*) alors que ce type n'apparaît dans aucune parodie d'opéra à la Comédie-Italienne[4].

Les Comédiens Italiens procèdent de même : avant les créations parodiques de Fuzelier et de P.-F. Biancolelli, ils donnent une parodie enchâssée. Le 20 juillet 1718, Dominique et L. Riccoboni présentent une pièce intitulée *Le Jugement de Pâris* adaptée d'une comédie de l'ancien Théâtre-Italien, *Les Souhaits* de Delosme de Monchesnay, avec, selon Nicolas Boindin, un prologue parodié de celui du *Jugement de Pâris*, ballet héroïque de

[1] David Trott, « Réflexions … », art. cit., p. 119.
[2] *L'Opéra de campagne* de Fuzelier parodie, à l'instar de la pièce de Dufresny, de nombreuses scènes d'*Armide* de Quinault et Lully.
[3] Fuzelier, manuscrit *Opéra-Comique*, cité par G. Cucuel, art. cit., p. 252. Une comédie contenant une parodie de *Phaéton* de Quinault et Lully est reprise à la Foire Saint-Laurent (*Arlequin Phaéton* de Palaprat), voir Judith Le Blanc, th. cit., t. II, p. 182.
[4] « Cette grande absence de Colombine dans un genre très prisé à cette époque nous a semblé s'expliquer non seulement par un costume qui ne permet pas une reconnaissance d'un rôle double mais aussi par une ascension du personnage contradictoire au dénigrement pratiqué dans la parodie. Elle paraît également liée à l'accent que mettent les auteurs sur le côté raisonneur de Colombine dans le rôle de confidente à la Comédie-Italienne […] le franc-parler du personnage prend ici le dessus sur sa faculté d'imitation moqueuse », Guillemette Marot, *Paradoxes d'un type fixe : Colombine à Paris de 1716-1729*, thèse de doctorat, sous la direction de Françoise Rubellin, Université de Nantes, 2008, p. 713.

Pellegrin et Bertin de la Doué[1]. À la manière de Fuzelier les deux auteurs italiens auraient « enchâssé » une parodie dans une ancienne comédie. Assez logiquement ces types de parodies ne prennent pour cible qu'une partie d'un opéra, mais elles ne sont pas les seules : *Arlequin Thétis* n'imite que les deux premiers actes de l'opéra de Fontenelle.

Cette continuité des formes, des pratiques et des auteurs ne doit pas masquer l'inventivité des Forains ; elle réside d'abord dans les parodies suivies et entières de pièces ainsi que dans l'usage constant des vaudevilles. Ils mettent aussi en avant un type qui n'était pas fondamental dans l'ancien Théâtre-Italien : Pierrot. Selon François Moureau, « dans les années 1713-1723 […] le personnage de Pierrot prit sa véritable dimension sur les scènes foraines »[2] ; il n'est plus (seulement) un niais, balourd : dans *Pierrot furieux ou Pierrot Roland* (Fuzelier, 1717), il forme un couple avec Olivette, (seul les *zani* importants se couplent avec d'autres types), et en tant que Roland furieux burlesque, il « *donne un coup de pied au cul* » d'Antoine le paysan (scène V) et casse les tables de la guinguette (scène X). Le développement de ce personnage permet de comprendre les échanges qui nourrissent la formation du répertoire parodique ; François Moureau relève trois étapes de l'évolution de Pierrot : « la construction du "type" dans les années qui précédèrent le retour des Italiens, sa diversification à la suite de la rivalité avec l'Hôtel de Bourgogne renaissant, sa progressive pétrification jusqu'au début des années 1730 »[3]. Tandis qu'à la Foire, l'accent va être mis sur le personnage de Pierrot (deux acteurs vedettes, Belloni et Hamoche), à la Comédie-Italienne, il va être porté sur Arlequin (acteur vedette Thomassin).

Le rythme : la question des cibles et de la réception

Dès les premières parodies d'opéra foraines un rythme se met en place : la parodie s'accorde sur le programme de l'Académie royale de musique. Contrairement à la pratique parodique d'opéra à l'ancien Théâtre-Italien, une parodie créée à la Foire et à la Comédie-Italienne suit de près la création ou la reprise d'une œuvre lyrique. Même les œuvres connues de tous et régulièrement reprises ne donnent pas lieu à des parodies en dehors d'une remise à l'Opéra. On peut ainsi observer entre 1709 et 1725 les mêmes proportions de genres opératiques cibles qu'entre 1726 et 1745. L'hégémonie de la tragédie en musique (qu'elle soit de Lully, de Rameau ou d'autres compositeurs) dans le programme de l'Académie est une

[1] Nicolas Boindin, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Paris, Prault, 1719, 2e partie, Quatrième Lettre sur la Comédie-Italienne, p. 40.
[2] François Moureau, « Naissance du type de Pierrot en France : des Italiens aux Foires parisiennes du XVIIIe siècle », dans *Pierrot Lunaire : Albert Giraud, Otto Erich Hartleben, Arnold Schoenberg*, éd. Mark Delaere et Jan Herman, Paris, Peeters, 2004, p. 19.
[3] *Ibid*., p. 16.

constante inébranlable au XVIII[e] siècle, au moins jusqu'en 1745, puis sous une nouvelle forme, à partir des créations de Gluck[1].

	1709-1725	1725-1745	1709-1745
Nombre de parodies de tragédies en musique	23 (67, 7%)	56 (68,3%)	79 (68,1%)
Nombre de parodies de ballet	8 (23,5%)	21 (25, 6%)	29 (25%)
Nombre de parodies de pastorales lyriques	3 (8,8%)	5 (6%)	8 (6,9%)
Total	34 (100%)	82 (100%)	116 (100%)

L'aventure éditoriale des parodies débute aussi dès les années 1710, d'abord sous forme d'édition séparée puis à partir de 1721 dans le *Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique* ; Dominique fait paraître *La Foire galante* et, selon le *Dictionnaire des théâtres de Paris*, *Arlequin Atys* en 1710[2]. La parodie de Pellegrin *Arlequin Lustucru* donne aussi lieu à une publication en 1715. *Arlequin Thétis, La Parodie de l'opéra de Télémaque* de Le Sage (éditée séparément l'année de sa création) trouveront une place dans le premier volume du *Théâtre de la Foire. Le Jugement de Pâris* est édité au tome trois du même recueil. Toutes les parodies données au Théâtre-Italien avant 1726 sont éditées dans les *Parodies du Nouveau Théâtre-Italien* à l'exception des deux premières de Dominique et des deux prenant pour cible *Les Fêtes grecques et romaines* (Fuzelier et Collin de Blamont) : quatre pièces qui n'ont pas rencontré de succès. La majeure partie des premières parodies foraines comme italiennes sont éditées, huit d'entre elles sont reprises au moins une fois.

L'âge d'or des parodies dramatiques d'opéra n'est pourtant pas atteint : l'émulation qui résultera de la création simultanée de plusieurs parodies d'opéra influencera autant l'écriture (phénomène des séries), qu'elle générera une sorte d'industrialisation du genre. À partir de 1726, la parodie d'opéra donne lieu à des débats, à des théorisations, sa forme et sa facture se stabilisent pour se constituer en un genre fixe.

[1] « Entre 1749 et 1774, la tragédie lyrique perd de sa primauté et se retrouve reléguée au deuxième rang, avec une douzaine de compositeurs pour seulement quinze créations. L'affaiblissement de sa position résulte entre autres de la préférence des compositeurs pour d'autres genres qui recueillent davantage la faveur du public, en particulier l'opéra-ballet », Solveig Serre, *L'Académie royale de musique (1749-1790)*, thèse de doctorat sous la direction d'Alain Cabantous, Université Paris I, 2006, p. 289.

[2] Françoise Rubellin explique que « bien que le *DTP* signale qu'elle fut imprimée "dans un recueil, à Amsterdam", elle ne figure dans aucun catalogue et dans aucune grande bibliothèque européenne ou américaine », *Atys burlesque, parodies de l'opéra de Quinault et Lully à la Foire et à la Comédie-Italienne (1726-1738)*, Montpellier, Espaces 34, 2011, p. 11, n. 11.

B – 1726-1745

L'année 1726

Plusieurs événements font de l'année 1726 un pivot important dans l'histoire du genre de la parodie dramatique d'opéra. Une simple observation de la production montre l'augmentation du nombre de parodies d'opéra représentées et surtout la mise en place d'une véritable émulation entre différents théâtres, marquée par le retour du genre sur les scènes foraines. En septembre 1726, dans un prologue intitulé *Les Comédiens corsaires* (Fuzelier, Le Sage, d'Orneval), le répertoire de la parodie dramatique d'opéra est thématisé. Cette pièce est une réplique au prologue créé à la Comédie-Italienne en août 1726 par Dominique, Riccoboni fils et Romagnesi, *Les Comédiens esclaves*. Les auteurs italiens inventent une intrigue simple leur permettant de présenter les qualités de leur acteur et la variété de leur répertoire : « On suppose que les Comédiens Italiens ayant quitté la France ont été pris en mer par des corsaires, qui sont fort étonnés de ne trouver dans les coffres des captifs que des ustensiles et des habits de théâtres »[1] ; ces pirates décident de présenter ces acteurs à leur roi qui raffole de divertissements. Les Comédiens Italiens (Arlequin, Pantalon, le Docteur et Scaramouche) offrent au souverain, sous la forme des trois pièces qui suivent le prologue, une comédie *Arlequin toujours Arlequin*, une tragédie burlesque *Arcagambis* et un opéra-comique *L'Occasion*, genre forain par excellence. Dans *Les Comédiens corsaires*, Fuzelier, Le Sage, d'Orneval mettent en scène la question de la concurrence : la flotte de l'Opéra-Comique menée par Pierrot est attaquée par celle de la Comédie-Française et celle la Comédie-Italienne. Cette dernière institution incarnée par M. Desbroutilles cherche à acquérir le genre de l'opéra-comique et celui de la parodie dramatique d'opéra, qui lui reviendrait de droit. Fuzelier, d'Orneval et Le Sage mettent en scène la répartition de deux genres dramatiques entre Forains et Italiens : l'opéra-comique et la parodie dramatique d'opéra. Il semble donc intéressant de « relire » l'année 1726 et même la saison 1725-1726 afin de comprendre pourquoi la question du répertoire de la parodie dramatique d'opéra se pose en ces termes. En effet, le prologue des *Comédiens corsaires* ne fait pas mention de la parodie de tragédie ; ce genre n'est pas placé dans les ballots de la flotte foraine attaquée par la flotte « romaine » (les Comédiens Français) et italienne. La parodie dramatique d'opéra semble être à la parodie de tragédie ce que l'opéra est à la tragédie : ce qui différencie fondamentalement ces deux genres est la musique, le spectacle et la danse. L'enjeu de la parodie d'opéra est celui du spectacle

[1] *DTP*, t. VII, p. 438.

dans sa dimension visuelle et auditive. En d'autres termes celui d'une possibilité « opéra-comique » pour la Comédie-Italienne, sans prétendre voler le genre de l'opéra-comique créé par les Forains.

La Foire Saint-Germain 1726 débute, en apparence, sous de sombres auspices. Le cardinal de Bissy propriétaire de la Foire décide de réorganiser l'espace :

> soucieux des intérêts financiers de son chapitre, et sensible aux requêtes des marchands qui réclamaient des boutiques plus nombreuses et plus vastes, le cardinal de Bissy exproprie, sans malveillance mais sans crier gare, les acteurs forains et démolit leurs loges qu'il remplace par une grande halle, dont la location promettait de très beaux bénéfices. […] Quelques jours plus tard, les uns étaient installés dans un jeu de paume de la rue de Buci, les autres au cul-de-sac des Quatre-Vents. C'était tout près de la Foire, qui reste leur point d'attache, et dont ils dépendent encore[1].

Honoré, détenteur du privilège de l'Opéra-Comique depuis 1724, multiplie les dépenses pour la construction du nouveau théâtre dans le jeu de paume. Cette « expropriation » permet à d'autres de se diversifier. John Riner ouvre un jeu de danseurs de corde et donne même deux pièces pour marionnettes, deux parodies d'opéra à la Foire Saint-Germain 1726. Selon les frères Parfaict, les pièces données à l'Opéra-Comique au début de cette foire n'ont aucun succès[2] ; ils expliquent alors que John Riner « qui avait fait construire un théâtre dans un jeu de paume de la rue des fossés de Mr le Prince, où sa troupe faisait ses exercices de sauts et de danses, joignit à ce spectacle celui des marionnettes »[3]. En donnant sur son théâtre deux parodies d'opéra coup sur coup, Riner se présente comme un concurrent de l'Opéra-Comique. Ces pièces, *La Grand-Mère amoureuse* et *Les Stratagèmes de l'amour*, sont composées par deux vedettes des théâtres forains Fuzelier et d'Orneval.

Le succès de la reprise d'*Atys* en décembre 1725 invite les Comédiens Italiens à en donner une parodie dès le 22 janvier 1726. Sur leur théâtre, la parodie d'opéra est un genre à présent attendu et qui leur rapporte de bons profits, à l'exemple de la parodie des *Éléments*, *Le Chaos*, par Dominique et Le Grand, reprise de nombreuses fois[4]. *Arlequin Atys* est vraisemblablement la première pièce de celui qui prendra la direction de l'Opéra-Comique en 1728, Boizard de Pontau[5]. Comme d'autres auteurs dramatiques au XVIII[e] siècle, Pontau

---

[1] Maurice Albert, *op. cit.*, p. 157. Agnès Paul précise « Les spectacles furent tous expulsés en même temps que l'Opéra-Comique », *Les Théâtres des foires Saint-Germain et Saint-Laurent dans la première moitié du XVIII[e] siècle (1697-1762)*, thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, 1983, p. 220, cité par Françoise Rubellin, *Atys burlesque*, éd. cit., p. 88.

[2] « le sieur Honoré donnait ses opéras-comiques avec […] peu de succès », *MFP*, t. II, p. 34.

[3] *Ibid.*

[4] Cette pièce est reprise selon les registres du Théâtre-Italien en 1727 et en 1731 ; selon d'Origny en 1726 (*ATI*, t. I, p. 96).

[5] Trois pièces contenues dans le ms. BnF, fr. 9335, portent à côté du nom de Fuzelier celui de Pontau et de Pannard. Nous souscrivons à l'analyse d'Isabelle Degauque et de Danièle Rialland-Caillous à propos de l'attribution de *Pierrot Roland* à Fuzelier : « la participation de Pannard et Pontau à l'écriture de cette pièce peut donc être sérieusement mise en doute pour la version représentée en 1717, d'autant que pour Pontau, ses

débute sa carrière par une parodie dramatique d'opéra : cela illustre, entre autres, comment ce genre est un bon moyen d'accéder à la sphère dramatique italienne ou foraine. C'est la première année où se met en place une série synchronique aussi importante. En 1715, *Télémaque* avait donné lieu à deux parodies sur deux théâtres différents, mais les pièces n'entretenaient aucun rapport entre elles. Or, que ce soit dans le prologue d'*Atys* de Piron ou dans la *Harangue de Polichinelle au public* précédant la représentation de la *Grand-Mère amoureuse*[1], les parodistes se placent ostensiblement dans une série et prennent le public à partie. La parodie d'opéra prend une vraie dimension commerciale.

Une particularité de la saison 1725-1726, prise dans une acception large (d'avril 1725 à décembre 1726) est que le répertoire de l'Académie royale de musique est passé au crible par les parodistes, comme il le sera rarement avant le dernier tiers du XVIII^e^ siècle. Fait unique, toutes les créations opératiques sont parodiées : *La Reine des Péris* (Fuzelier et Aubert) parodié par Le Sage et d'Orneval sous le même titre, *Télégone* (Pellegrin et La Coste), parodié par Piron, *Les Stratagèmes de l'amour* (Roy et Destouches) pris pour cible sous le même titre par Fuzelier et d'Orneval et enfin *Pyrame et Thisbé* (La Serre, Rebel et Francœur) parodié sous le même titre par Riccoboni fils et Romagnesi ainsi que par un anonyme. Une partie des reprises est aussi prise pour cible : *Les Éléments*, *Ajax*, *Atys*. Les parodistes délaissent ainsi peu d'opéras rejoués durant ces deux années : la reprise de *Thétis et Pélée*, celle des *Caractères de la danse* et un spectacle couplé représenté le 28 mai 1726 composé d'une entrée des *Fêtes de Thalie* (La Font et Mouret), *La Fille*, de l'acte des *Muses* intitulé *La Comédie* (Danchet et Campra), du troisième acte du ballet *La Vénitienne* (La Motte, Dauvergne et de La Barre)[2]. La parodie dramatique d'opéra, hormis le côté tardif de son apparition sur des théâtres concurrents, suscite-t-elle une pratique concurrentielle différente de celle des parodies de tragédie ? L'exemple de la saison 1726 montre bien une des caractéristiques du genre : il n'est pas seulement un enjeu financier et esthétique (querelle des théâtres) ponctuel mais possède un fonctionnement régulier, que n'ont pas les parodies de tragédie. En d'autres termes, on ne parodie pas seulement les créations opératiques, mais aussi les reprises.

Enfin, l'hiver 1726 est marqué par deux événements a priori anodins, qui auront pourtant une incidence forte sur la période qui nous intéresse : les débuts, en tant qu'auteurs de parodies d'opéra, de Romagnesi et Riccoboni fils, un duo des plus productifs jusqu'au

---

premières pièces attestées datent de 1726 et, pour celles de Pannard, de 1729 » (*Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites (1712-1736)*, sous la direction de F. Rubellin, Montpellier, Espaces 34, p. 147).

[1] Françoise Rubellin a édité ces deux textes dans *Atys burlesque*, éd. cit.

[2] *DTP*, t. I, p. 369-370.

milieu des années 1740. En outre, le 15 décembre 1726, l'académicien l'abbé Sallier prononce devant l'Académie royale des Inscriptions et des Belles-Lettres son discours sur le caractère de la parodie. Si sa réflexion n'est publiée qu'en 1733, on peut être sûr que l'académicien la compose en ayant en tête les nombreuses parodies théâtrales représentées durant l'année. Il rédige le premier des nombreux textes théoriques sur la parodie dramatique édités entre 1730 et 1746. En résumé, l'année 1726 est symptomatique de toute la période qui commence : l'émulation entre Forains et Italiens, la nouvelle génération de parodistes, les prémisses d'un discours théorique, autant d'éléments qui illustrent l'accession de la parodie d'opéra au rang de genre constitué dans le champ dramatique parisien.

Émulation et concurrence

À treize reprises, entre 1726 et l'une des dernières saisons de l'Opéra-Comique forain 1744-1745, une émulation sérielle et synchronique est donnée à voir.

Œuvres cibles et dates de représentation	Titres des parodies	Dates de représentation
Tancrède (Danchet et Campra) 1729.3.3	*La Méprise de l'amour ou Pierrot Tancrède* (Fuzelier, Pontau, Pannard) *Arlequin Tancrède* (Dominique et Romagnesi)	1729.3.10 (Opéra-Comique, FSG) 1729.3.21 (Comédie-Italienne)
Phaéton (Quinault et Lully)	*Le Cocher maladroit ou Polichinelle Phaéton* (Carolet) *Arlequin Phaéton* (Dominique et Romagnesi)	1731.2/3. ? (Marionnettes-Bienfait, FSG) 1731.2.22 (Comédie-Italienne)
Issé (La Motte et Destouches)	*Apollon Polichinelle* (anonyme) *L'Heureux Déguisement* (La Grange)	1734.2.4 (Marionnettes, FSG) 1734.2.27 (Opéra-Comique, FSG)
Achille et Déidamie (Danchet et Campra)	*Le Racoleur ou Samsonet et Bellamie* (Carolet) *Achille et Déidamie* (Romagnesi et Riccoboni fils)	1735.3.11 (Opéra-Comique, FSG) 1735.3.14 (Comédie-Italienne)
Les Indes galantes (Fuzelier et Rameau)	*La Grenouillère galante* (Carolet) *Les Amours des Indes* (Carolet) *Les Indes chantantes* (Romagnesi et Riccoboni fils) *Opéra-Comique ou Parodie de l'Opéra des Indes galantes* (Bertin du Rocheret)	1735.7. ? (Marionnettes-Bienfait, FSL) 1735.9.17 (Opéra-Comique, FSL) 1735.9.17 (Comédie-Italienne) 1735 (date de composition / si représentée en société)
Thétis et Pélée (Fontenelle et Colasse)	*La Belle Écaillère* (Carolet) *Les Amants peureux, ou Polichinelle et dame Gigogne* *Thétis et Pélée* (Laffichard et Valois d'Orville)	1736.2/3. ? (Opéra-Comique, FSG) 1736.2.28 (Marionnettes-Bienfait, FSG)
Persée (Quinault et Lully)	*Polichinelle Persée* (Carolet) *Le Mariage en l'air* (Carolet)	1737.2/3. ? (Marionnettes-Bienfait, FSG) 1737.3.13 (Opéra-Comique, FSG)
Atys (Quinault et Lully)	*Cybèle amoureuse* (Sticotti) *Atys* (Romagnesi et F. Riccoboni)	1738 (éd.) non représentée 1738.2.27 (Comédie-Italienne)

	Parodie d'Atys sur l'air de la béquille (anonyme)	1738 (non représentée)
Alceste (Quinault et Lully)	*Alceste* (Dominique et Romagnesi) *Alceste* (anonyme)	reprise : 1739.2.9 (Comédie-Italienne) 1739. ?. ? (Marionnettes-Bienfait, FSG)
Pyrame et Thisbé (La Serre, Rebel et Francœur)	*Pyrame et Thisbé* (Favart) *Le Quiproquo ou Polichinelle Pyrame* (Valois d'Orville)	1740.3.3 (Opéra-Comique, FSG) 1740.3. ? (Marionnettes-Bienfait, FSG)
Phaéton (Quinault et Lully)	*Arlequin Phaéton* (Riccoboni fils) *Le Messager du Mans* (anonyme)	1743.1.21 1743.2/3. ? (FSG, Opéra-Comique ?)
Roland (Quinault et Lully)	*Arlequin Roland* (Pannard et Sticotti ?) *Polichinelle Gros-Jean* (anonyme)	1744.1.20 (Comédie-Italienne) 1744. ?. ? (Marionnettes-Bienfait, FSG)
Thésée (Quinault et Lully)	*Arlequin Thésée* (Valois d'Orville) *Thésée* (Favart, Laujon et Parvi)	1745.1.31 (Comédie-Italienne) 1745.2.17 (Opéra-Comique, FSG)

Chaque théâtre cherche à faire représenter une parodie d'opéra : les théâtres forains ne forment pas un clan uni ; il s'agit d'un espace mettant en concurrence plusieurs théâtres et plusieurs pratiques. Ainsi, en 1737, Carolet donne deux parodies du même opéra, l'une aux marionnettes et l'autre à l'Opéra-Comique lors de la même Foire. Il s'agit probablement pour le parodiste de répondre à une demande des deux théâtres et d'augmenter son propre profit. La parodie d'opéra, au même titre que les comédies, les opéras-comiques, les tragédies et les opéras, prend place dans les comédies critiques et les pièces à revue. Carolet mentionne sa parodie pour marionnettes à deux reprises, dans *L'Assemblée des poissardes* (27 février 1737) et dans *Polichinelle censeur des théâtres* (mars 1737). Favart, en 1740, mentionne dans *La Barrière du Parnasse* (7 avril 1740) sa parodie de *Dardanus* composée avec Pannard et Parmentier pour la Comédie-Italienne et représentée le 14 janvier 1740. Une telle pratique prend racine en 1726 et devient durant les années qui suivent une pratique traditionnelle.

La décade 1730-1740 : édition et théorie, la parodie comme genre admis

L'édition des *Parodies du Nouveau Théâtre-Italien* est une étape marquante dans l'histoire du genre de la parodie dramatique et tout particulièrement de la parodie dramatique d'opéra. Les trois volumes de l'édition de 1731 chez Briasson font état de l'hégémonie de ce genre par rapport aux parodies de tragédies, ce que la réédition complétée de 1738 confirme[1]. Luigi Riccoboni, chef de la troupe des Italiens appelée par le Régent, a déjà en tête l'édition des parodies dramatiques données à la Comédie-Italienne au moins deux années auparavant[2], lorsqu'il prépare la réédition des comédies du *Nouveau Théâtre Italien* (1728). Les deux

[1] Voir *infra*, p. 107.
[2] Les *PNTI* paraissent en 1731, mais c'est de 1730 que date l'approbation pour l'impression.

éditions des *Parodies du Nouveau Théâtre-Italien* (de trois tomes en 1731, et de quatre en 1738) portent en tête le fameux discours de Fuzelier sur les parodies qui entérinent une querelle commencée dès les années 1719 entre le parodiste et La Motte. Ce discours, tout comme l'entreprise éditoriale des *Parodies du Nouveau Théâtre-Italien*, invite Luigi Riccoboni à intégrer, au sein de ses *Observations sur la comédie*, une dramaturgie de la parodie dramatique d'opéra : il la compose non pas en tant que praticien mais en tant qu'observateur de la pratique sur la scène italienne.

Dégager une dramaturgie suppose qu'il y ait une forme traditionnelle et catégorisable à étudier. De fait, la parodie d'opéra telle qu'elle est représentée sur la scène de la Comédie-Italienne est un genre fixe et codifié. Ce théâtre donne en général deux parodies d'opéra par saison ; s'il y a des saisons creuses en matière de création (1730, 1732 et 1734 au Théâtre-Italien), il n'y a qu'une année où la scène italienne ne donne pas de parodie d'opéra : en 1732. Plusieurs raisons expliqueraient cette absence de création et de reprises d'œuvres ; un facteur interne d'abord : les Comédiens Italiens sont appelés à Fontainebleau de septembre à novembre 1732, justement au moment où *Scylla*[1] (Duché et Di Gatti) et *Biblis*[2] (de Fleury et La Coste) sont représentés à l'Académie royale de musique. Au début de l'année 1732, l'Opéra donne des *Divertissements mélangés*, *Callirhoé*, *Jephté*, *Amadis* et *Les Sens* : Fuzelier a parodié *Amadis* au Théâtre-Italien à la fin de l'année 1731 et parodie son propre ballet des *Sens* à la Foire. *Jephté* est critiqué dans une comédie de Romagnesi et Riccoboni fils *Les Amusements à la mode* créée en avril 1732 et reprise régulièrement jusqu'en juillet. Mais ce qui expliquerait l'absence de création parodique serait peut-être le succès des pièces de Marivaux. L'appendice de l'édition du *Théâtre complet* du dramaturge publié par Françoise Rubellin et Frédéric Deloffre est riche d'informations. L'année 1732 est celle durant laquelle le Théâtre-Italien donne le plus de représentations d'œuvres de Marivaux, soixante dix-sept[3].

Lorsqu'aucune parodie d'opéra n'est créée, plusieurs sont reprises ; en 1730 c'est le cas de la parodie de *Télémaque* par Le Sage et de celle d'*Hésione*, créée en octobre 1729 et reprise en septembre 1730. *Arlequin Roland*, créée en décembre 1727 est rejouée le 13 novembre 1734. D'un point de vue général, englobant les différents théâtres forains, les pièces non représentées, et celles données ou reprises à la Comédie-Italienne, on observe que la décade 1730-1740 est forte de sa régularité.

[1] Opéra parodié à la Foire sous le titre du *Cheveu* par Fuzelier et joué par des enfants le 25 septembre 1732 car l'Opéra-Comique est fermé.
[2] L'échec de cette œuvre explique aisément qu'elle n'ait pas été parodiée : selon Léris elle n'a été donnée que six fois (Léris, p. 83).
[3] *Marivaux*, *Théâtre complet*, éd. Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin, Livre de Poche, « La Pochothèque/Classiques Garnier », 2000, p. 2150.

La question des ruptures : Rameau, Favart et Carolet

Jean-Claire Vançon s'est interrogé sur ce qu'il appelle la « césure » admise et exposée dans les histoires de l'opéra français rédigées durant l'Ancien Régime entre « le siècle de Lully » et celui de Rameau[1]. 1733, année de la création d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau et Pellegrin, bouleverse le public et les créateurs d'opéras ; Judith Le Blanc a montré comment « les comédies de l'époque se font l'écho de la querelle des lullystes et des ramistes »[2], de même, les pièces à revue se multiplient. Georges Cucuel note qu' « après *Hippolyte et Aricie* l'opinion publique, telle qu'elle apparaît à la Foire, se montre assez lente à accepter les opéras nouveaux ; on conçoit que la revue donne quelques avantages aux Lullystes ; conservatrice par tradition, elle ne peut guère exprimer d'opinion d'avant-garde, sans risquer de déplaire au public »[3]. Le « goût de Lully », de « l'ancienne musique » s'oppose au « grand harmoniste », au « génie », à « la mâle vigueur »[4], qu'est la musique de Rameau dans ces pièces. C'est la « reconnaissance de la césure […] qui permet en effet la comparaison, par l'historien [de l'époque], des temps et des styles »[5] ; voilà pourquoi on retrouve dans l'historiographie de l'opéra l'opposition entre le « père de la belle musique française » et « l'Orphée du siècle ». Une question s'impose : les parodies dramatiques d'opéra rendent-elles compte de cette rupture ? Et possèdent-elles dans leur histoire, qui n'est reconstituable que par bribes, une rupture ? Celle-ci est-elle liée à celle de l'Opéra ?

Contrairement à ce que l'on pourrait croire à la lecture des comédies critiques ou des pièces à revue qui tendent vers le parti lulliste, les attaques envers la musique de Rameau au sein des parodies dramatiques « sont avant tout opportunistes et rendent compte des réactions du public plutôt qu'elles ne prennent véritablement position ou n'expriment une opinion propre »[6]. Les parodistes prennent pour cible les opéras de Rameau comme ils le font des opéras de Lully : chaque création ramiste est parodiée, aucune rupture n'est identifiable dans le rythme de production.

[1] Jean-Claire Vançon, « Les "deux âges du goût" : Lully, Rameau et l'écriture de l'histoire de l'opéra en France entre 1687 et 1764 », dans *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 287-307.
[2] Judith Le Blanc, th. cit., p. 352.
[3] Georges Cucuel, « La critique musicale dans les revues du XVIII^e^ siècle », *L'Année musicale*, deuxième année, 1913, p. 195.
[4] Louis de Boissy, *Les Talents à la mode* (Comédie-Italienne, 1739) ; Léandre : « Pour moi, j'admire et bénis le génie / Dont les hardis travaux et la mâle vigueur / Enrichissent Paris des trésors d'Italie » (II, 1).
[5] Jean-Claire Vançon, art. cit., p. 295.
[6] Judith Le Blanc, th. cit., p. 359.

Titre des œuvres de Rameau créées et reprises à l'Académie royale de musique avant 1745	Titres, auteur (s) et lieu de représentation des parodies dramatiques
Hippolyte et Aricie, livret de Pellegrin 1733. 10. 1 -1734 1742.9.11 1757.2.5	 1733.11.30, *Hippolyte et Aricie* (Romagnesi et Riccoboni fils, Comédie-Italienne) 1742.10.11, *Hippolyte et Aricie* (Favart et Parmentier, Comédie-Italienne) 1757.3.16, reprise de la parodie de Favart et Parmentier à la Comédie-Italienne
Les Indes galantes, livret de Fuzelier 1735-1736 1743	 1735.7. ?, *La Grenouillère galante* (Carolet, FSG, marionnettes) 1735.9.17, *Les Amours des Indes* (Carolet, FSL, Opéra-Comique) 1735.9.17, *Les Indes chantantes* (Romagnesi et Riccoboni fils, Comédie-Italienne) 1735, *Opéra-Comique ou Parodie de l'Opéra des Indes galantes* (Bertin du Rocheret, si représentée, en société, Théâtres des Étiolles) 1743.8.31, *L'Ambigu de la Folie ou le Ballet des dindons* (Favart, FSL, Opéra-Comique)
Castor et Pollux, livret de Gentil Bernard 1737	 1737.12.14, *Castor et Pollux* (Romagnesi et Riccoboni fils, Comédie-Italienne) [1738, date de parution d'une parodie-chanson de *Castor et Pollux* sur l'air de la Béquille[1]]
Les Fêtes d'Hébé ou les Talents lyriques 1739	 1739, censurées, *Les Amours de Gogo* et *Sansonnet et Tonton*, de Favart 1739.8.7 *L'Essai des Talents ou les Talents comiques* (Pannard, FSL, Opéra-Comique)
Dardanus 1739 1744	 1740.1.14, *Arlequin Dardanus* (Favart, Pannard et Parmentier, Comédie-Italienne) 1739-1744, *Jean des Dardanelles* (selon de J.-B. Gresset, non représentée) ?

Il faut s'interroger sur l'absence étonnante d'une parodie foraine d'*Hippolyte et Aricie*, de *Dardanus* ou encore de *Castor et Pollux*. La Foire Saint-Germain de 1734 ouvre en retard à cause de la construction d'un nouvel Opéra-Comique[2], entre temps *Issé* de Quinault et Lully est repris et c'est cet opéra que Lagrange choisit de parodier à la Foire sous le titre *L'Heureux Déguisement*. *Castor et Pollux* est créée fin août 1737, or la Foire Saint-Laurent est depuis longtemps ouverte et l'opéra n'est pas repris au début de l'année 1738 : ce sont les comédies critiques et les pièces à revue qui se chargent de rendre compte de l'opéra (dans *Les Ombres modernes*, 1738, Carolet évoque l'opéra de *Castor et Pollux*). Même remarque en 1739-1740 lors de la création de *Dardanus*. Cette œuvre, représentée pour la première fois en novembre

[1] Nous la donnons en annexe.
[2] « Le nouveau théâtre qu'on construisit cette année rue de Bussy n'ayant pu être près assez tôt, l'ouverture de l'Opéra-Comique fut retardée jusqu'au 27 février », *MFP*, t. II, p. 91.

1739, n'est plus reprise au moment où la Foire Saint-Germain 1740 ouvre. Il n'y a donc pas un refus de la part des Forains de parodier Rameau, mais plutôt une sorte d'impossibilité.

La nouveauté représentée par le début de la carrière lyrique de Rameau attire l'attention sur un de ses parodistes, Charles-Simon Favart, qui commence à la Foire dans les années 1730 et connaît son premier grand succès avec *La Chercheuse d'Esprit* en 1741. Sa parodie d'*Hippolyte et Aricie* connaît un succès sans précédent, ou pour être précise avec un seul antécédent, la parodie de *Télémaque* par Le Sage. Qu'ont-elles en commun ? Le fait d'avoir été reprises plusieurs fois, de présenter un spectacle varié et critique de l'opéra en vaudevilles et d'avoir été érigées en modèle. La parodie de Le Sage est considérée par les historiens du théâtre de la moitié du XVIII[e] siècle comme un archétype. Les historiens qui ont connu la vogue des parodies de Favart dans les années 1750-1760 relisent l'histoire de la parodie des années 1740 avec le présupposé selon lequel Favart débute là sa fulgurante carrière. Desboulmiers écrit à propos de la parodie d'*Hippolyte et Aricie* :

> cette ingénieuse parodie fut universellement applaudie ; le public en fut enchanté, et les gens de lettres, ou les envieux, ce qui revient au même, convinrent qu'il n'y avait pas un couplet qui ne renfermât un trait de critique, aussi juste que plaisant [...Favart] fit espérer qu'il réparerait sur [le théâtre] des Italiens, la perte qu'ils venaient de faire en la personne de Romagnesi[1].

Romagnesi meurt effectivement en 1742 : Favart apparaît comme un continuateur et un réformateur. On observe la constitution d'un mythe, la parodie du premier opéra de Rameau est présentée comme une rupture au sein du corpus des parodies dramatiques d'opéra : d'Origny déforme même les propos de Campra sur l'opéra de Rameau pour ajouter du poids à son propos sur cette parodie. Selon les *Anecdotes dramatiques* de La Porte et Clément, lorsque « le Prince de Conti demanda à Campra ce qu'il pensait d'*Hippolyte et Aricie*, Campra répondit : « Dans cet opéra, il y a assez de musique pour en faire dix »[2]. Voici ce que d'Origny écrit à propos de la reprise d'*Hippolyte et Aricie*, la parodie :

> Le 12 janvier 1743, on eut la première représentation de *La Ridicule supposée*, petite comédie de Fagan, qui n'eut aucun succès, et la reprise d'*Hyppolite et Aricie* dont le mérite est trop indépendant de la circonstance et du moment, pour n'avoir pas été aussi vivement senti que dans sa nouveauté. Campra avait raison de trouver dans l'ouvrage parodié assez de musique pour composer un opéra, et on peut ajouter qu'il y a plus d'esprit dans la pièce de M. Favart qu'il n'y en a dans vingt autres parodies[3].

Or, les parodies dramatiques de Favart ne diffèrent pas formellement des autres parodies dramatiques. La forme en un acte, en prose et vaudevilles ou tout en vaudevilles est celle qui domine le corpus des parodies dramatiques d'opéra entre 1726 et 1745 tout comme les

[1] *HTI*, t. V, p. 93.
[2] Joseph de la Porte et Jean-Marie-Bernard Clément, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, t. I, p. 430.
[3] *ATI*, t. I, p. 191.

productions de Favart[1]. Sur les quatre-vingt deux parodies recensées à cette période, soixante-dix-neuf sont en forme d'opéra-comique en vaudevilles (soit entièrement chantées, soit en vaudevilles et en prose), soit environ 92%, et ce contre 75% à la période précédente. Pour utiliser des termes aristotéliciens, sous la plume de Favart la parodie garde son objet (rire aux dépens d'un opéra et le critiquer) et sa forme (en un acte et en opéra-comique en vaudevilles) ; Favart apporte cependant des différences au niveau du mode : il est par exemple le premier à donner une parodie dramatique d'un seul acte d'opéra-ballet ; il propose, à l'instar de Fuzelier, des réflexions sur la pratique de la parodie au sein de ses pièces (le prologue d'*Arlequin Dardanus* puis celui de *Pyrame et Thisbé* en 1740 mettent en scène la Parodie). Pourquoi la parodie d'*Hippolyte et Aricie* a-t-elle fait date dans la production parodique ? D'après les sources de l'époque, c'est moins parce qu'elle bouscule la dramaturgie tacitement établie depuis une trentaine d'années que parce qu'elle donne à voir un spectacle de qualité :

> les représentations en ont été nombreuses. [...] La musique de cette dernière parodie, qui est très bien caractérisée, est du sieur Blaise, et la composition des ballets, lesquels ont été applaudis, est du sieur des Hayes. Tous les rôles de la parodie ont été parfaitement bien remplis et exécutés au mieux par tous les acteurs, soit pour le chant soit pour la danse[2].

Un beau spectacle, du succès, des critiques justes : d'autres parodies dramatiques ont rempli à plusieurs reprises entièrement ces fonctions. Est-ce que le statut de modèle de cette parodie est lié au fait qu'elle prenne pour cible un opéra de Rameau ? On ne saurait le dire ; ce qui semble clair toutefois c'est que Favart s'impose avec cette pièce comme un parodiste de métier et comme le continuateur de Romagnesi au Théâtre-Italien.

À cette période pourtant, ce n'est pas Favart qui change la pratique de la parodie dramatique d'opéra, mais Denis Carolet. Celui-ci agit moins comme un réformateur que comme un précurseur. Il débute à la Foire dès les années 1715 avec une « espèce d'imitation »[3] du *Médecin malgré lui* de Molière. Il est l'un des premiers à donner une parodie d'opéra-comique en 1722 avec *Tirésias aux Quinze-vingts*, parodie du *Tirésias* de Piron ; la même année Carolet prend pour cible une comédie de Le Grand intitulé *Le Galant coureur ou l'Ouvrage d'un moment* sous le titre *La Course galante ou l'Ouvrage d'une minute*. En 1724, il donne dans la loge de Nicolas Bienfait à la Foire Saint-Germain une parodie ou une critique du *Claperman*, opéra-comique de Piron intitulée *L'Anti-Claperman* : ces trois pièces sont malheureusement perdues. La même année, il s'attaque à deux tragédies, *Inès de Castro* de la

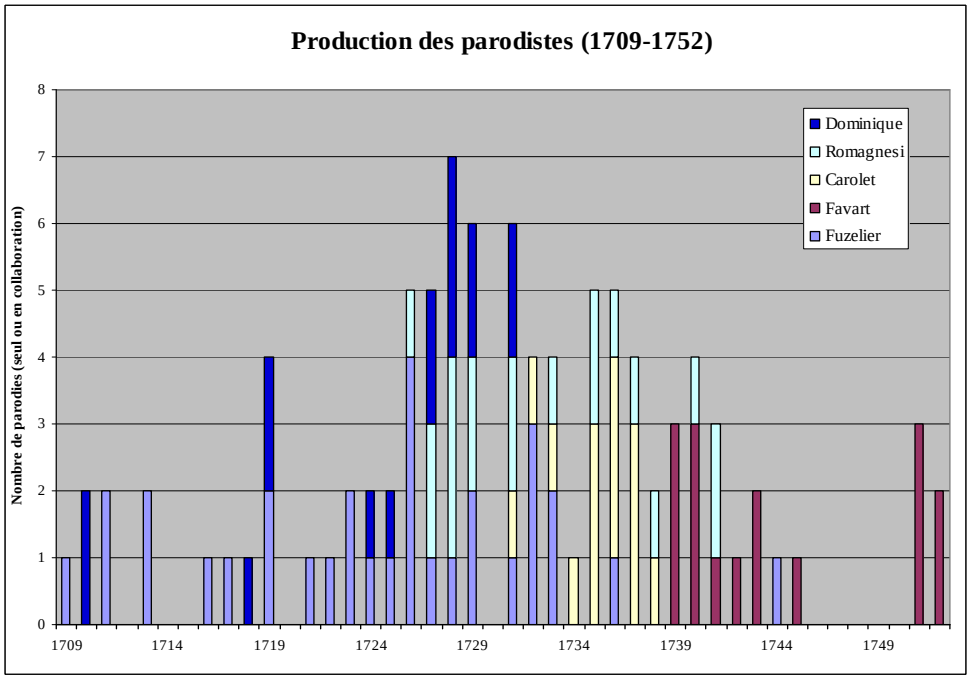
[1] Sur les onze parodies dramatiques d'opéra composées par Favart (seul ou en collaboration) avant 1746, dix sont en un acte (une en quatre), six tout en vaudevilles et six en vaudevilles mêlés de prose.
[2] *Mercure de France*, décembre 1742, vol. 2, p. 2917.
[3] *DTP*, t. III, p. 361.

Motte et *Mariamne* de Voltaire dans *Inès et Mariamne aux Champs Elysées*. Une des particularités de chacune de ces parodies ou comédies critiques est le medium pour lequel elles sont composées : les marionnettes. Après plusieurs années consacrées à la composition de divertissements (*L'Automne ou le Triomphe de Bacchus* créé en 1729 aux Tuileries sur une musique de Lemaire ; *Les Plaisirs d'Asnières* en juillet de la même année avec le même compositeur) et de fêtes (*Le Concert des Mélophilites* sur une musique de Cordelet représenté en avril et août 1730 à l'Académie des Mélophilites), Carolet revient à la Foire et donne la première d'une longue série de parodies dramatiques d'opéra pour marionnettes, *Le Cocher maladroit ou Polichinelle Phaéton* (1731).

Cette pièce crée un vrai changement dans la pratique parodique de l'époque puisque outre l'emploi des marionnettes et des caractéristiques stylistiques et thématiques de ce répertoire, Carolet s'éloigne de la forme dominante de la parodie d'opéra. Sur les sept parodies pour marionnettes qu'il compose de 1731 à 1737, cinq sont en trois actes, contre deux en un acte. Carolet travestit et transpose les personnages contrairement à la dramaturgie traditionnelle de la parodie d'opéra qui veut que les noms des protagonistes et leurs rangs soient conservés. Bien avant Vadé ou Favart, Carolet met en scène dans ses parodies d'opéra, à l'aide des marionnettes mais aussi à l'Opéra-Comique (*Le Racoleur*, 1735 ; *La Belle Écaillère*, 1736), la vie caricaturale des petites gens : blanchisseurs, gens de la halle, fiacres, jardiniers, bateliers, maraîchers. Il procède comme dans les parodies de tragédies. Favart ne tardera pas à procéder de même, en 1741, avec *Farinette*, puis de manière systématique à partir des années 1750[1].

En ce qui concerne le genre de la parodie dramatique, l'arrivée de Rameau sur la scène lyrique n'a rien changé, encore que l'évolution qu'il amène dans le paysage musical trouve un écho dans la recréation d'une transformation propre à la parodie d'opéra centrée sur Favart. Mais dans les faits, c'est Carolet qui provoque une rupture entre deux pratiques, celle d'avant 1730 (fortement marquée par Le Sage, Fuzelier, d'Orneval, Dominique et Romagnesi) et celle d'après 1740 (dominée par Favart, Valois d'Orville et de nouveaux parodistes). À partir des années 1735, Fuzelier compose moins de parodies d'opéra, Carolet, Romagnesi et Riccoboni fils s'imposent, puis Favart commence dès les années 1740 à monopoliser la production.

[1] À l'exception des *Rêveries renouvelées des Grecs*, parodie d'*Iphigénie en Tauride* (Guillard et Gluck), créée à la Comédie-Italienne en 1779.



La « dernière saison » 1744-1745

Les années 1744-1745 ne marquent pas les dernières saisons de la parodie dramatique d'opéra sur les scènes foraines ou italiennes avant 1750 : nous verrons que la période qui suit entretient le goût pour le spectacle de la parodie d'opéra. Suite au succès d'*Acajou*, opéra-comique de Favart dans lequel les acteurs forains parodient ceux de la Comédie-Française, l'Opéra-Comique est fermé à partir du 18 mars 1744. En juin de la même année, le directeur de l'Opéra, Berger, en grande difficulté financière, fait résilier le bail de l'Opéra-Comique à la Foire Saint-Laurent ; Monnet est congédié et Berger devient le directeur des deux troupes. Fuzelier compose à cet effet *La Ligue des Opéras* et *L'Union des Opéras* (1744), dont les titres illustrent assez le propos. Il met en scène le cousinage de l'Opéra sérieux et de l'Opéra-Comique lié à présent par un même destin : « L'OPÉRA SÉRIEUX *à* L'OPÉRA COMIQUE : Ô çà, mon petit cousin l'Opéra-Comique, souvenez-vous bien que quoique nous fassions à présent bourse commune, vous me devez toujours du respect »[1]. Ce lien privilégié est de courte durée puisqu'à la Foire Saint-Laurent 1745, l'Opéra-Comique est fermé. La Comédie-Italienne subira les foudres de Berger à la fin de l'été 1745 : on lui interdit de faire représenter les parodies chantées et dansées de grande envergure.

Trois parodies dramatiques d'opéra sont créées en 1744 (une à la Foire Saint-Germain, une à la Foire Saint-Laurent et une à la Comédie-Italienne) ; de même trois sont représentées

[1] *L'Union des Opéras*, ms. autographe non paginé, Bibliothèque de l'Opéra, Fonds Favart, Carton II, 3.

en 1745 (l'une à la Foire Saint-Germain, deux à la Comédie-Italienne). À première vue, les problèmes rencontrés par l'Opéra-Comique n'influent pas sur la pratique. Or, en 1744, les deux parodies représentées à la Foire le sont sur le théâtre des marionnettes : *Polichinelle Gros Jean*, parodie anonyme de *Roland* (Quinault et Lully) et *Polichinelle maître d'école*, auto parodie de Fuzelier du ballet *L'École des amants* (Fuzelier, Niel). L'année précédente, au moins deux parodies sont créées à l'Opéra-Comique, *L'Ambigu de la Folie* (Favart) et *L'Astrologue de village* (Favart et Pannard) : Favart est le régisseur de ce théâtre[1]. La mainmise de Berger sur l'Opéra-Comique expliquerait-elle la frilosité des parodistes (Favart le premier) à parodier des opéras durant la saison 1744 ? À la Foire Saint-Germain 1745, une parodie de *Thésée* est pourtant représentée. Laujon et Parvi présentent leur parodie à la Comédie-Italienne (probablement en janvier, avant que celle de Valois d'Orville ne soit donnée), elle n'est pas reçue ; ils se tournent donc vers l'Opéra-Comique et particulièrement vers Favart. Laujon relate l'histoire de la création de cette pièce dans la préface de ses *Œuvres choisies* :

> Favart (juge suprême à ce spectacle) y fut notre consolateur. « Votre ouvrage est très gai, nous dit-il, mais je ne dois pas vous flatter : j'ai remarqué dans quelques couplets des négligences, des traits qui se ressentent un peu trop de votre noviciat ; mais si vous voulez m'admettre en tiers avec vous, Messieurs, je me charge de remédier à tout »[2].

En l'espace de deux ans, l'Opéra-Comique ne crée donc qu'une seule parodie dramatique d'opéra ; c'est la Comédie-Italienne qui devient, une fois de plus, un refuge pour la parodie dramatique d'opéra. La mort de Romagnesi en 1742 et le travail de Favart en tant que régisseur à l'Opéra-Comique laissent la voie libre à de nouveaux auteurs : Valois d'Orville compose avec *Arlequin Thésée* sa première pièce pour le Théâtre-Italien en 1745, il sera suivi par Laujon et Parvi en août de la même année (*La Fille, la veuve et la femme*, parodie des *Fêtes de Thalie* de La Font et Mouret).

La période 1726-1744 correspond donc à celle de l'essor de la parodie dramatique d'opéra. Des modèles sont constitués qui homogénéisent une production pourtant partagée entre trois théâtres.

[1] *Le Messager du Mans*, parodie anonyme de *Phaéton* (Quinault et Lully) est créée en 1743, mais aucune source de l'époque n'indique si elle a été représentée à l'Opéra-Comique.
[2] *Œuvres choisies de P. Laujon*, « préface », Paris, Patris et c^ie^, t. I, p. ix.

C – 1746-1762

Il peut sembler paradoxal de chercher à délimiter une période cohérente entre 1746 et 1762 alors qu'il est généralement admis que la parodie dramatique est interdite de 1745 à 1751 et qu'entre 1752 et 1762 elle connaît un essor sans précédent[1]. Or chacune de ces assertions se révèle inexacte à la lecture de notre base de données. Entre 1746 et 1751, plusieurs parodies dramatiques d'opéra sont créées et représentées, d'autres uniquement éditées, l'une enfin est composée et sera jouée justement à partir des années 1752[2]. Les dix ans qui séparent la réouverture de l'Opéra-Comique (1752) de sa fusion avec la Comédie-Italienne (1762) sont certes florissants pour la parodie dramatique d'opéra, mais quantitativement, la décennie s'étendant de 1779 et 1789 reste est tout aussi riche[3]. Ces deux idées reçues invalidées, encore faut-il justifier l'unité de ces deux périodes : ce n'est ni au niveau de la morphologie des parodies ni au niveau des institutions théâtrales que ces deux périodes distinctes se rencontrent mais au niveau des acteurs, des thématiques et des techniques parodiques. Un facteur externe contribue aussi à lier les années 1745 aux années 1750-1760 : l'évolution du répertoire et des institutions de l'Académie royale de musique. Par les lettres patentes du 25 juin 1749, Louis XV, « fatigué des différentes révolutions survenues pour raison du privilège de son académie, se détermina à en charger à perpétuité MM. les prévôts des marchands et échevins qui composent le Bureau de la ville de Paris »[4]. La Ville de Paris prend le contrôle administratif de l'Académie royale de musique et nomme Rebel et Francœur, musiciens et compositeurs à succès, inspecteurs de l'Opéra. Parallèlement, on remarque un déclin de la tragédie en musique sur la scène de l'Académie royale de musique :

[1] Corinne Pré, « Une décennie de parodie : 1752-1762 », dans *Séries parodiques au siècle des Lumières*, *op. cit.*, p. 87-106. Selon Judith Le Blanc, « cet âge d'or s'achève en 1745, à la suite des représentations d'Acajou, lorsque l'Opéra-Comique est fermé sous pression des Comédiens-Français. Les parodies d'opéras sont alors interdites pendant sept années », th. cit., p. 265.

[2] Il s'agit de *Zéphire et Fleurette* de Favart, Laujon et Pannard : « on représenta pour la première fois *Zéphire et Fleurette*. C'est une charmante parodie de *Zélindor*, composée en 1745, par MM. Laujon, Favart et Pannard. Elle était à l'étude, quand il fut défendu aux Comédiens de donner des pièces de ce genre ; mais une copie de l'ouvrage étant tombée entre les mains d'un comédien de province, nommé Villeneuve, il en usa comme de son bien, y retrancha beaucoup de couplets, en ajouta plusieurs, en fit faire la musique par M. Grenier, qui fut depuis attaché à l'orchestre de ce Théâtre. La pièce fut même imprimée sous son nom ; cet acteur voulut bien seulement y joindre un L avec trois étoiles, et marquer par des astérisques les couplets qui n'étaient pas de lui. Lorsque la défense de jouer des parodies à la Comédie-Italienne fut levée, MM. Pannard et Favart revirent *Zéphire et Fleurette*, dont M. Laujon ne pouvait pas s'occuper, et après en avoir ôté tout ce que Villeneuve s'était permis d'y ajouter, ils la donnèrent au public, qui, par son empressement à en jouir, exprima de la manière la plus sensible, le regret d'en avoir été longtemps privé » (*ATI*, t. I, p. 254).

[3] De 1752 à 1762, comme de 1779 à 1789, on dénombre la création de quarante-sept parodies d'opéra.

[4] *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique, vulgairement Opéra, depuis son établissement en l'année 1669 jusques et y compris l'année 1758*, ms., Bibliothèque de l'Opéra, Res. 516, cité par Solveig Serre, th. cit., p. 29.

les parodistes vont donc prendre pour cible plus de genres légers et développer de nouvelles stratégies. Nous procéderons d'abord à une description chronologique de cette période, puis nous proposerons des approches transversales sur la mode des parodies de ballets et de pastorales, la vogue de Favart à la Comédie-Italienne et le rythme des reprises.

1746-1750 : saisons mortes ou saisons clés pour la parodie dramatique d'opéra ?

Suite à la fermeture de l'Opéra-Comique à la Foire Saint-Laurent 1745, le jeune Charles-Simon Favart, régisseur de l'Opéra-Comique sous la direction de Monnet puis sous celle de Berger, réussit à obtenir le droit de faire représenter des pantomimes sous le nom d'un des danseurs anglais de sa troupe, Matthews. Deux événements vont être cruciaux pour le développement de la parodie dramatique d'opéra :

– l'événement de la saison 1745-1746 est la création du Nouveau Spectacle Pantomime dans une des salles de l'Opéra-Comique : ce spectacle est administré pour le compte de l'Opéra par Bigour, Roszet et Damour. Parmi la cinquantaine de pantomimes représentées sur ce théâtre, on dénombre cinq parodies dramatiques d'opéra (contre seulement une parodie de comédie et une parodie de tragédie[1]). Le genre de la parodie s'adapte donc à celui de la pantomime ; l'absence du *medium* vocal permet une surenchère des effets visuels et musicaux ainsi que de la danse. Le parodiste se trouve obligé d'accentuer ce qui faisait déjà la caractéristique première du genre. Le goût pour la danse, pour le comique sans critique, étant entendu que sans paroles, la critique propre au genre parodique est nulle, et pour la musique, se retrouvera dans les parodies dramatiques données à la Comédie-Italienne dès les années 1751.
– Le départ de Favart vers la Flandre : il est placé, à partir de 1746, à la tête du théâtre des armées du Maréchal de Saxe et devient directeur du Théâtre de la Monnaie de Bruxelles de 1747 à 1748. Nous souscrivons à l'hypothèse de Malou Haine selon laquelle même si aucun répertoire de ces années ne nous est resté

> on peut supposer, sans crainte de se tromper, que Favart y fit représenter la plupart de ses autres opéras-comiques qui avaient précédemment été appréciés à l'Opéra-Comique […] Parmi ses parodies ou pantomimes les plus réussies à Paris, Favart a sans doute dû présenter au public bruxellois *L'Ambigu de la Folie ou le Ballet des dindons*, dont les rôles principaux avaient été créés par Mlle Darimath et

[1] *Ninna*, pantomime italienne, parodie anonyme de *Nanine* de Voltaire, est selon Campardon, représentée le 28 juin 1747, or la comédie de Voltaire, *Nanine ou le Préjugé vaincu* n'est créée qu'en juin 1749. Il s'agit soit d'une erreur de datation de la part des frères Parfaict (*DTP*, t. III, p. 496-501) que recopie Campardon, soit d'une erreur de genre et cette pantomime, n'est pas une parodie. Le fait qu'elle soit représentée, comme sa cible en juin, serait éventuellement un argument en faveur d'une erreur de datation. *Le Polygame*, parodie pantomime anonyme d'*Amestris*, tragédie de Mauger, est donnée le 15 juillet 1747.

> Lécluze en août 1743 [deux acteurs ayant suivi Favart à Bruxelles], *L'Astrologue du village*, également bien connu de ces acteurs qui l'avaient créé à Paris en octobre 1743, ou encore *Thésée*[1].

Il se peut même que Favart donne sur la scène du Théâtre de la Monnaie une version remaniée de *Samsonnet et Tonton*, parodie de l'acte d'*Églé* des *Fêtes d'Hébé ou les Talents lyriques* (Mondorge et Rameau) qui avait été censurée en 1739 et qu'il retravaillera en 1756 sous la forme d'une parodie intitulée *L'Amour impromptu* (Foire Saint-Germain). En effet, Mlle Navarre, actrice de la troupe bruxelloise, écrit à Jean Monnet ancien directeur de l'Opéra-Comique : « Vous me demandez des nouvelles du spectacle, elles ne sont pas brillantes. C'est ici le triomphe de l'opéra-comique ; l'acte d'*Églé* y a même pris cette forme »[2]. S'il s'agit d'une version parodique, on peut penser que celle-ci n'est pas critique. Nous verrons qu'il s'agit d'une des caractéristiques des parodies du milieu du XVIII[e] siècle : cela contribue d'ailleurs à l'amalgame entre opéra-comique et parodie d'opéra puisque les genres partagent alors une forme et ne se différencient plus par l'appareillage critique.

– Certains parodistes choisissent la voie éditoriale. En 1747, deux parodies d'opéra sont éditées : *Armide*, en cinq actes et la parodie de *Cajus Fabricius*. De même en 1750, une *Parodie du Prince de Noisy* est éditée dans *Le Petit réservoir historique* et l'une anonyme, éditée à La Haye sous le titre *Critique de l'opéra de Callirhoé*[3]. Laffichard compose *Nanette* en 1749, parodie de *Naïs* pastorale lyrique de Rameau. Cette pièce est selon nous écrite pour le répertoire des marionnettes, comme la présence de Polichinelle l'indique. Deux hypothèses quant à l'actualisation d'une telle pièce sont envisageables en cette période : premièrement, la pièce n'est pas représentée car aux Foires il est interdit de parler (même chez Bienfait qui ne représente que des pantomimes pour marionnettes[4]) ; toutefois en 1749, selon Charles Magnin, Bienfait donnait des représentations hors de la Foire :

> Ce théâtre [celui d'un certain Jean Prévost], situé rue de la Lingerie, ne tarda pas à se réunir à celui de Bienfait. Dès le 1[e] mai [1749], les affiches annoncent la *Revue des Houllans* dans la salle des Petits Comédiens du Marais, rue Xaintonge, près le Boulevard : c'était la nouvelle adresse et le nouveau nom des marionnettes de Bienfait, dont les affaires, malgré tous ces mouvements, et peut-être à cause de tous ces mouvements, semblaient de plus en plus décliner. Nous lisons en effet cette triste nouvelle dans les *Affiches de Paris* de 1750 : « On fait savoir qu'en vertu d'une sentence du Châtelet du 14 novembre, il

[1] Malou Haine, « Charles-Simon Favart à la tête du Théâtre des armées du maréchal de Saxe à Bruxelles (janvier 1746-décembre 1748) », dans *Grétry et l'Europe de l'Opéra-Comique*, éd. Philippe Vendrix, Liège, Mardaga, 1992, p. 304.
[2] *Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet*, Londres, 1772, t. I, p. 147.
[3] Nous remercions Julianne Coignard qui nous a signalé l'existence de cette parodie, et Marinette Laurence qui a eu la gentillesse de photographier l'unique exemplaire de cette pièce conservé à la Bibliothèque municipale de Lyon.
[4] C'est le cas du *Bombardement de la ville d'Anvers* donnée le 4 juillet 1746.

> sera procédé à la vente et adjudication d'une loge construite à la foire Saint-Laurent, avec ses appartenances et dépendances, saisie sur le sieur Bienfait »[1].

Bienfait, dans l'intervalle des Foires, donnait donc des représentations sur le théâtre des Petits Comédiens du Marais : si *Nanette* a été représentée, nous pensons que c'est sur ce théâtre. En effet, *Naïs* est créée le 22 avril 1749 à l'Opéra, pendant une période où les Foires sont fermées[2].

Favart et les autres parodistes ne peuvent trouver asile à la Comédie-Italienne après la fermeture de la Foire, car Berger s'en prend aux Comédiens Italiens : il fait interdire les représentations de *La Fille, la veuve et la femme*, parodie des *Fêtes de Thalie* (La Font, Mouret) par Laujon et Parvi créée le 21 août 1745. Un arrêt du Conseil daté du « 1e septembre 1745 […] confirme les arrêts, ordonnances et règlements rendus en faveur de l'Académie et pour la contravention condamne les Comédiens Italiens en l'amende de 10000 livres dont un tiers d'applicable à l'hôpital général et les deux autres tiers au Sieur Berger »[3]. La raison de cette interdiction regarde l'emploi du chant, de la danse et de la musique, outils privilégiés du spectacle de la parodie d'opéra :

> cette pièce est entièrement composée de chants et de danses sans un seul mot de prose ou de vers déclamés et ornée dans le divertissement de cantatilles avec symphonie, entrées et danses à deux et à trois même avec des corps et ballet général ; laquelle pièce a été représentée pour la première fois le 20 du même mois d'août sans avoir été annoncée ni affichée, que ce même procès verbal fait foi que cette pièce est un véritable opéra-comique entièrement conforme à ceux qui ont été joués sur les théâtres des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent et que l'orchestre était composé de onze joueurs et d'instruments[4].

Après la fermeture de l'Opéra-Comique, Berger perd un revenu ; il ne peut alors laisser la Comédie-Italienne devenir le refuge de tous les genres en forme d'opéra-comique et plus particulièrement de la parodie de ballet qui fait un usage considérable des danses. Ainsi, ce n'est pas la parodie qui est interdite, mais les pièces chantées et dansées de grande ampleur. *Agnès de Chaillot*, parodie en vers de la tragédie d'*Inès de Castro* par Dominique et Le Grand, est reprise le 5 septembre 1745, le 4 mai 1746, le 7 octobre 1747 et le 16 février 1749. Riccoboni fils donne une parodie du *Duc de Surrey* de Boissy, intitulée *Le Prince de Suresnes*, en juin 1746. L'édition de cette pièce contient le fameux discours sur la parodie de

[1] Charles Magnin, *Histoire des marionnettes*, Paris, Michel Lévy frères, 1862, p. 172.
[2] « Ce furent des collègues et concurrents forains de Monnet (retiré de l'Opéra-Comique en 1758) qui firent sortir le répertoire du cadre spatio-temporel de Saint-Germain et Saint-Laurent. La famille Nicolet joua un rôle moteur à cet égard. Guillaume Nicolet, directeur d'une troupe de "comédiens de bois" aux foires depuis 1742, fut remplacé par son fils Jean-Baptiste dès 1753. Entre-temps, les Nicolet étaient devenus propriétaires du théâtre de Bienfait en 1750. Nicolet ouvrit une salle de spectacles construite par Antoine Fouré en 1759, à la Barrière du Temple, devenant ainsi le pionnier du théâtre des boulevards […] Comme beaucoup d'entrepreneurs de l'époque, Nicolet garda toutefois ses salles foraines, et selon les durcissements ou assouplissements des autorités, alterna habilement entre ses différents locaux », David Trott, *Théâtre du XVIIIe siècle*, *op. cit*., p. 162.
[3] Fonds Favart Carton I, C2. Pièces sur le Grand Opéra, ses relations avec la Comédie-Italienne, f° 6.
[4] *Ibid*.

François Riccoboni, sorte d'hommage aux théoriciens le précédant, Fuzelier et son propre père. Suite à la représentation de *Sémiramis* de Voltaire en 1748 à la Comédie-Française, Bidault de Montigny compose une parodie de cette tragédie qu'il destine à la Comédie-Italienne.

> Redoutant que *Sémiramis* ne tombe très rapidement, Voltaire se démène pour empêcher que ne soit jouée sur la scène des Italiens la parodie de Bidault de Montigny, écrite dès le 20 septembre 1748 et réclamée par ses détracteurs. Crébillon père, ennemi du philosophe, ayant malignement laissé passer la parodie, Voltaire doit faire vite. Il soupçonne le roi et sa favorite de vouloir lui nuire et de rehausser par compensation le prestige du vieil auteur tragique. […] C'est seulement après quatre mois de démarches incessantes que Richelieu, rentré de Gênes, accède aux prières de Voltaire et interdit la représentation de la parodie italienne[1].

La parodie dramatique n'a donc en tant que genre jamais été formellement interdite : les interdictions portent sur des pièces précises et sur des éléments du spectacle, qui pénalisent le genre de la parodie d'opéra.

De 1746 à 1750, deux chorégraphes composent pour le Théâtre-Italien des ballets pantomimes à l'instar de ceux donnés à la Foire. Pietro Sodi et surtout Jean-Baptiste Dehesse, dit Deshayes, qui participera à la composition des ballets dans les parodies de Favart. Deshayes compose dix-sept ballets-pantomimes pendant les quatre années de disette en matière de création de parodie d'opéra : « il affectionne les thèmes champêtres mettant en scène une foule de gens du petit peuple […] et les intrigues amusantes voire burlesques où sa verve cocasse fait merveille (*Le Pédant*, 1749 ; *Les Pilots bouffis*, 1751) »[2]. C'est ce même chorégraphe qui composera les ballets des *Amants inquiets*, parodie de *Thétis et Pélée* créée par Favart en 1751 à la Comédie-Italienne. Cette pièce fonctionne sur la transposition de l'intrigue dans l'univers pastoral et villageois : Favart offre à Deshayes la possibilité de chorégraphier des danses sur des thématiques qui lui sont chères.

Entre 1746 et 1750, on dénombre la création de dix parodies dramatiques d'opéra, et plusieurs d'entres elles ont possiblement été reprises hors des scènes parisiennes[3]. Le genre continue d'exister, il n'y a donc pas de rupture durant les années de fermeture de la Foire et d'interdiction à la Comédie-Italienne, mais un passage, par la contrainte, à d'autres formes de liberté offertes par la pantomime, ou encore par l'édition. Les thématiques et les choix de traitement parodique évoluent sensiblement vers ceux des parodistes de la seconde moitié du siècle : le champêtre, la paysannerie, en d'autres termes le travestissement et la transposition systématique de l'intrigue d'opéra (quelque soit le genre cible) dans un univers plus

[1] Isabelle Degauque, *op. cit*., p. 282.
[2] Article de Nathalie Lecomte dans *Dictionnaire de la musique en France au XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Marcelle Benoît (dir.), Paris, Fayard, 1992, p. 211.
[3] Sur le site CESAR est indiquée une représentation de la parodie *Zéphire et Fleurette* à Versailles en 1750, nous n'avons trouvé aucune preuve d'une telle représentation.

vraisemblable. Sur les cinq parodies-pantomimes représentées au Nouveau Spectacle Pantomime, seules trois nous sont restées : *La Bohémienne*, parodie d'*Armide* (Lully et Quinault), *La Femme jalouse ou le Mauvais Ménage* de Valois d'Orville, parodie de *Médée* (Pellegrin et Salomon) et *Les Talents comiques*, parodie des *Talents lyriques* (Mondorge et Rameau). Chacune de ces pièces donnent à voir un monde pastoral, paysan ou villageois (les troupes dansantes de paysans, de bergers, de bouquetières dans *La Bohémienne,* le rôtisseur et les villageois dans *La Femme jalouse* et dans *Les Talents comiques*, les groupes de villageois et les bergers, personnages principaux de la troisième entrée). Laffichard, dans *Nanette*, met en scène des personnages de villageois, le double de Naïs est une blanchisseuse, d'autres sont des laquais ou des pêcheurs. Le parodiste d'*Armide* opte pour un traitement conventionnel des personnages de l'opéra qui gardent leur nom (Renaud devient un ivrogne et Armide n'est qu'une sorcière). La pièce prenant pour cible *Le Prince de Noisy* conserve aussi le nom et les attributs des personnages du ballet héroïque de La Bruère, Rebel et Francœur : les druides et l'atmosphère champêtre de l'œuvre cible sont conservés dans la parodie. Seule la parodie intitulée *Critique de l'opéra de Callirhoé* ne déploie pas un univers champêtre : cette parodie dramatique se présentant comme un opéra tragi-comique imité de l'opéra de Destouches et Roy.

Cette courte période voit donc les pratiques parodiques confluer. Le retour de la création parodique d'opéra sur la scène italienne est marqué par ces différentes influences : *Les Amants inquiets*, parodie de *Thétis et Pélée* par Favart inaugure le type de parodie représenté jusqu'en 1762. Dehayes compose les danses qui émaillent la parodie (une petite dizaine – scène IV, V, XIII, XIV, XIX et le divertissement final) ; Madame Favart y joue le rôle de Tonton, double parodique de Thétis, une batelière ; Charles-Simon Favart opte pour une transposition dans le monde villageois et met en scène bergers, bateliers, porteurs d'eau, bûcherons et meunières. Il a « pastoralisé », selon le néologisme employé par Pierre Frantz, le monde de l'opéra en même temps que « la vie des petites gens »[1].

Parodies dramatique d'opéra et querelle des Bouffons : la question de la musique et de l'imitation

La tournée de la troupe de Bambini en août 1752 a une influence considérable sur le débat musical des mérites comparés de la musique française et de la musique italienne : même

[1] Pierre Frantz, « Drame et opéra-comique : une affaire de promiscuité », dans *L'Invention des genres lyriques français*, *op. cit.*, p. 266.

si ces questions sévissent déjà depuis près de cinquante ans[1], la présence d'un genre comique et musical italien sur la scène de l'Opéra fournit un prétexte et un objet de comparaison pour l'évaluation de l'opéra français. Susan Harvey, dans sa thèse, propose une étude des quatre parodies de tragédie en musique données durant les années 1752-1753 prenant pour cible *Omphale* et *Titon et l'Aurore*[2]. Elle compare le travail des parodistes aux critiques avancées par Grimm dans sa *Lettre sur Omphale* et *Le Petit Prophète de Boemischbroda*, textes s'attaquant respectivement à la tragédie en musique de Campra et à la pastorale héroïque de Mondonville. Méthodologiquement, cette étude ne peut pas conduire à des conclusions satisfaisantes. Les critiques que Grimm adresse aux deux opéras, lorsqu'elles ne sont pas centrées sur la musique concernent des parties du spectacle, la danse, la magie, la dramaturgie et les artifices opératiques ; depuis le début du XVIII^e^ siècle, ces éléments sont critiqués dans les parodies dramatiques de tragédies en musique. Remarquer que Favart supprime un monologue trouvé trop long ou ennuyeux par Grimm dans l'opéra d'*Omphale* ne fait pas de Favart un défenseur de la musique italienne. La suppression, le remaniement, la critique des duos et de la froideur sont des topoï de la parodie dramatique et il semble difficile d'affirmer objectivement un changement de valeur heuristique en fonction du contexte.

Lorsque Vadé compose *Le Rien*, parodie des parodies de *Titon et l'Aurore* représentées pendant l'hiver 1753, son intérêt se porte sur les évolutions de la pratique parodique et non sur leur rapport à la querelle musicale qui envahit le discours de l'époque. En analysant *Totinet* (Poinsinet et Portelance, Foire Saint-Germain) et *Raton et Rosette* (Favart, Comédie-Italienne), Vadé conclut que les deux pièces ne répondent pas ou plus à l'esthétique parodique : l'une met en avant la gaieté par le vaudeville (*Totinet*), l'autre l'inventivité par le biais des ariettes et de la reconstruction de l'intrigue (*Raton et Rosette*). Cette parodie des parodies invite à une réflexion sur le genre lui-même : quelle est l'influence des intermèdes italiens sur la pratique de la parodie d'opéra et celle des parodies d'intermèdes italiens sur le genre ? Comme l'écrit Judith Le Blanc, « après la saison d'*opera buffa* de 1752-1754 on assiste à un glissement sémantique du terme parodie »[3] ; parodier les pièces données par les Bouffons signifie traduire et adapter du côté du texte, et mettre un nouveau texte sur une musique préexistante. L'influence de ces « parodies » sur les parodies dramatiques d'opéra pourrait alors être double : d'une part une influence musicale par le biais des ariettes,

[1] On pense, au début du XVIII^e^ siècle, à la querelle qui a opposé Raguenet et Le Cerf de la Viéville. À ce propos voir P.-M. Masson « Musique italienne et musique française : La première querelle », *Rivista musicale italiana*, XIX, 3, 1912, p. 519-545.
[2] Susan L. Harvey, th. cit., p. 325-349.
[3] Judith Le Blanc, th. cit., p. 611.

d'autre part une influence sur l'évacuation de la critique au profit de l'imitation. Chacune de ces assertions mérite un examen nuancé.

La réaction de la scène dramatique aux *intermezzi* entre 1752 et 1754 est la même que lors de la tournée des Bouffons en 1729 : sont composées des « parodies-traductions », selon les termes d'Andrea Fabiano[1]. La différence majeure entre ces pièces et celles représentées à la Foire et à la Comédie-Italienne dans les années 1753 concerne la musique. Prenons l'exemple de *Don Micco et Lesbina*, parodie de l'intermède italien du même titre (Ristorini et Ungarelli) créée en août 1729 ; le texte est en italien et en français chanté principalement sur des vaudevilles et très probablement sur la musique originale dans les autres cas. Les parodies d'intermèdes italiens de la seconde moitié du XVIII[e] siècle ne comportent aucun vaudeville, et sont entièrement en français : le texte est traduit plus ou moins grossièrement, paraphrasé, augmenté parfois[2]. La particularité de ces parodies d'intermèdes est le traitement « parodique » de la musique. Ces ariettes italiennes parodiées réinvestissent d'autres genres, dont la parodie dramatique d'opéra. *Raton et Rosette* (1753), parodie de *Titon et l'Aurore* par Favart, fait usage des ariettes tirées d'intermèdes italiens :

> Favart borrowed for *Raton et Rosette* many ariettes, from the Bouffon intermezzi as well as from other sources. Of the ten notated pieces in the musical appendix of the parody, titled "vaudevilles et ariettes italiennes parodiées", seven are ariettes. Several of the brief scenes from the target are considerably expanded in the parody by the insertion of ariettes ; for example, the "ariette de l'echo" in scene 2[3].

Dans la parodie de l'entrée *Anacréon* des *Surprises de l'amour* (Rameau et Cahusac) on retrouve le même fonctionnement : les reprises d'ariettes italiennes entraînent un rallongement de l'action de la parodie. Marcouville et Chevrier emploient dans cette parodie intitulée *La Petite Maison*, deux ariettes italiennes : *del Signor Hasse* (scène I), *Dottor mio caro* (scène II).

Entre 1752 et 1762, seule douze parodies dramatiques d'opéra contiennent des ariettes (seules deux ne contiennent aucun vaudeville) sur les quarante-six créations. Cela tendrait à minimiser l'influence musicale des Bouffons sur la parodie dramatique d'opéra. Or, il est intéressant de remarquer que sur ces douze parodies, deux sont des raccommodages d'anciennes parodies en opéra-comique en vaudevilles auxquelles les parodistes ajoutent des

---

[1] Andrea Fabiano, « Nicolas-Etienne Framery, théoricien de la parodie de l'opéra italien », dans *La Scène bâtarde : entre Lumières et romantisme*, éd. Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux, Presses de L'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2004, p. 132.

[2] Pour une analyse des parodies d'intermèdes italiens voir Irène Mamczarz, *Les Intermèdes comiques italiens au XVIII[e] siècle en France et en Italie*, CNRS Éditions, 1972.

[3] Susan L. Harvey, th. cit., p. 343-344. Nous traduisons : « Favart a emprunté, dans *Raton et Rosette*, de nombreuses ariettes issues des intermèdes bouffons comme d'autres sources. Sur les dix airs notés dans l'appendice musical de la parodie, intitulé "vaudevilles et ariettes italiennes parodiés", sept sont des ariettes. Plusieurs scènes brèves de la cible sont considérablement augmentées dans la parodie grâce à l'insertion des ariettes ; par exemple, l'ariette de l'écho à la scène II ».

ariettes. Morambert, Lagrange et Sticotti remanient la parodie d'*Amadis de Gaule* (Lully et Quinault) représentée en 1740 à la Comédie-Italienne (Romagnesi et Riccoboni fils) : ils ajoutent cinq ariettes composées par Robert Desbrosses. Favart reprend avec des changements sa parodie de *Proserpine* (Quinault et Lully) donnée à la Foire en 1741, *Farinette*, sous le titre de *Pétrine*. Il ajoute plusieurs airs originaux et parodie une ariette de *Ninette à la cour*, sorte de parodie de l'intermède italien *Bertoldo in Corte* de Ciampi, représenté par les Bouffons en 1753. La reprise, à la Comédie-Italienne en 1757, d'*Hippolyte et Aricie*, parodie de Favart et Parmentier de 1742 donne lieu aussi à l'ajout d'une ariette pour Mlle Victoire à la scène IV.

En se focalisant sur l'influence des intermèdes italiens sur la parodie dramatique d'opéra à travers les ariettes parodiées, on passe à côté de l'élément le plus important de cette période : la recrudescence de la parodie d'opéra tout en vaudevilles au détriment de la forme en prose et vaudevilles et de celle avec ariettes.

Formes	1709-1725	1726-1745	1746-1762	1763-1769	1770-1791	Impossible à dater avec précision
Prose et vaudevilles	19 ; 70 %	51 ; 63,7 %	8 ; 16%	1	14 ; 52%	0
vaudevilles	6 ; 23%	29 ; 36%	29 ; 58%	0	4 ; 15%	3
Vers et vaudevilles	2	0	0	0	5	0
Prose, vaudevilles, ariettes	0	0	4	0	1	0
Prose et ariettes	0	0	2	0	0	0
Vaudevilles et ariettes	0	0	4	0	1	0
Vers, vaudevilles, ariettes	0	0	2	0	2	0
Vers et ariettes	0	0	1	1	0	0
Total opéra-comique avec ariettes	0	0	13 ; 26%	1	4 ; 15%	
Total opéra-comique toutes formes	27	80	50	2	27	3

L'influence de la musique des intermèdes bouffons (parodie musicale) et plus généralement des ariettes (composition musicale originale pour les parodies) sur la création parodique doit ainsi être minimisée : la parodie dramatique d'opéra se présente déjà comme la gardienne d'une forme en vaudevilles, rôle qu'elle assumera pleinement dans le dernier tiers du XVIII[e] siècle[1]. Il est bien plus intéressant de penser à l'influence des parodies d'opéra avec des ariettes sur le reste de la production. Le compte rendu du *Mercure de France* à l'occasion de

[1] Sur le recul des vaudevilles dans l'opéra-comique, voir Mark Darlow, « Vaudeville et distanciation dans l'opéra-comique des années 1750 », dans *La Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française au XVIII[e] siècle*, *op. cit.*, p. 43-55.

la publication du *Théâtre de M. Favart* en 1763 fait débuter la première période des pièces à ariettes à la parodie *Raton et Rosette* représentée à la Comédie-Italienne en mars 1753, soit cinq mois après *Les Troqueurs* de Vadé et Dauvergne, « ouvrage déterminant pour l'assimilation du style italien et l'évolution du genre vers la comédie mêlée d'ariettes »[1]. La parodie dramatique d'opéra à cette époque ne doit pas être perçue comme un genre qui témoigne des mutations mais bien qui y participe, voire qui les anticipe[2].

Susan Harvey et Judith Le Blanc imputent aussi à l'influence des parodies d'*intermezzi* l'évacuation de la critique dans les parodies de la moitié du XVIII^e^ siècle, ainsi que leur propension à « se rapproche[r] davantage d'une adaptation que d'une critique »[3]. Les deux chercheuses concluent ainsi à une absorption de la parodie d'opéra dans le genre émergeant du nouvel opéra-comique[4]. Or, un examen des pièces de cette époque montre bien que certaines parodies gardent leurs accents critiques : celles prenant pour cible des tragédies en musique. Les autres sont certes tournées vers des thématiques et des structures dramaturgiques proches de l'opéra-comique, mais il s'agit de parodies de ballet et de pastorale, deux genres ayant, nous le verrons, leur propre mode de traitement parodique[5].

L'influence des Bouffons est donc plus complexe qu'il n'y paraît : avec les différents changements sur la scène lyrique et sur celle de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Italienne, la parodie d'opéra évolue mais ne renie pas une pratique plus ancienne. Elle se tourne vers l'imitation : mais il semble que ce soit une autre influence cette fois-ci, celle du ballet et de la pastorale lyrique, qui gagne toutes les scènes.

---

[1] Raphaëlle Legrand et Nicole Wild, *Regards sur l'Opéra-Comique. Trois siècles de vie théâtrale*, collection Sciences de la Musique, CNRS Éditions, 2002, p. 32. Voici l'extrait du compte rendu du *Mercure de France* : « Cet âge est celui des pièces à ariettes, dont on peut fixer la première époque à la parodie de *Raton et Rosette* », août 1763, p. 94. Il s'agit d'une reprise *in extenso* de la préface au *Théâtre de M. Favart* (t. I, p. x-xj).

[2] À ce titre, *Les Amours de Bastien et Bastienne* est un bon exemple : cette parodie tout en vaudevilles prend part à l'évolution de l'opéra-comique sans réagir directement aux innovations rousseauistes. Pour ces différentes questions voir chapitre IX. Dans une lettre de l'abbé Cosson à Mme Favart, l'influence de la parodie d'opéra sur le renouveau de l'opéra-comique et la pastorale est thématisée sous une autre forme: « *Raton et Rosette* est calqué sur le plan d'*Annette et Lubin* [pastorale de Marmontel et La Borde, 1762], avant peut-être que l'estimable Marmontel l'eût inventé, excepté pourtant, la grossesse d'Annette », *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques de C. S. Favart*, H. F. Dumolard (éd.), Paris, Léopold Collin, 1808, t. II, p. 530.

[3] Judith Le Blanc, th. cit., p. 612.

[4] « In the decade following the Querelle, the alignment of opera parody with the shifting tastes of the day led to a gradual absorption of the genre into the emergent native comic opera » (Susan L. Harvey, th. cit., p. 348 ; « dans la décennie qui suit la querelle, l'alignement de la parodie d'opéra avec les changements du goût à la mode conduit à une absorption progressive du genre dans le nouvel opéra-comique émergeant », nous traduisons. Selon Judith Le Blanc, « certaines scènes de ces parodies […] annoncent par leur mélange de comique et de pathétique le style nouveau qui sera celui de l'Opéra-Comique dans la seconde moitié du siècle » (th. cit., p. 312-313).

[5] Voir *infra*, 3^e^ partie, chapitre III.

La danse et les bergers : la parodie d'opéra enguirlandée

La saison des Bouffons a un effet sur le répertoire de l'Académie royale de musique : le recul du genre sérieux ; comme le note Dominique Quéro, « entre 1754 (départ des Bouffons) et 1774 (arrivée de Gluck), l'Opéra ne présente que cinq nouvelles tragédies en musique »[1]. Le ballet et la pastorale prennent le pas sur le grand genre lyrique français, et plus généralement, on observe sur tous les théâtres parisiens une mode grandissante pour la danse. Noverre écrit d'ailleurs dans sa quatrième lettre sur la danse, publiée en 1760, « la danse et les ballets sont aujourd'hui […] la folie du jour »[2]. En 1754, la Comédie-Française se dote d'un corps de ballet[3], l'Opéra multiplie les représentations ; à la Foire et aux Italiens le ballet et le ballet-pantomime connaissent depuis les années 1740, nous l'avons vu, un essor considérable. Favart s'en fait l'écho dans sa parodie de *Titon et l'Aurore*, *Raton et Rosette* (1753) : « La danse est tant à la mode / Que partout on s'en accommode »[4].

Dans son *Art du théâtre*, paru en 1769, Nougaret remarque à quel point la pastorale est « sur trop de théâtres à la fois […] Loin de vouloir en convenir, nous la forçons de paraître dans la comédie, dans la tragédie même, et dans l'opéra sérieux et bouffon »[5]. Le marquis d'Argenson insiste sur cet état de fait dans la notice d'une parodie du ballet des *Éléments* (Roy, Lalande et Destouches) : « L'on remarquera qu'aujourd'hui nos quatre spectacles, l'Opéra, les deux Comédies et la Foire [Opéra-Comique] n'ont que les ballets et les petites chansons pour objet ; voilà le génie français dans son élément, voilà le règne de la frivolité établi, et le sérieux banni pour longtemps : légèreté, gaieté partout »[6]. Dans ces conditions, parodier l'opéra revient à parodier le ballet et la pastorale lyrique, deux genres qui possèdent leur propre caractéristique parodique. On assiste à une « pastoralisation » de la parodie dramatique d'opéra que tous les commentateurs jusqu'aux parodistes eux-mêmes soulignent puis déploreront à la fin des années 1750. Pierre Clément dans son ouvrage *Les Cinq Années littéraires* fait allusion à ce phénomène : « Les parodies, longtemps bannies de notre théâtre, y sont enfin rentrées, mais plus fades que des pastorales, sans plaisanteries, sans sel et sans

[1] Dominique Quéro, *Momus philosophe : recherches sur une figure littéraire du XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1995, p. 284, n. 374.
[2] Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lettre IV, Lyon, Aimé Delaroche, 1760, p. 46.
[3] Noverre commente cette innovation de la scène française dans sa lettre IV.
[4] Scène XV. Ces répliques donnent lieu à une note de bas de page : « La danse était alors une fureur à tous les théâtres, et l'on donnait des ballets aux Français après *Atrée et Thyeste* [tragédie de Crébillon père] ».
[5] Jean-Baptiste Nougaret, *L'Art du théâtre*, t. II, livre 5, chapitre IV « De la pastorale dramatique », Paris, Cailleau, 1769, p. 65-66.
[6] *NOT*, t. I, p. 536, notice de *L'Amant déguisé ou Vertumne et Pomone travestis*, parodie de Levesque de Gravelle.

critique : de la gaieté quelquefois pourtant »[1]. Ce que Chevrier confirme en 1755, dans ses *Observations sur le théâtre* : « voyez toutes les parodies modernes, vous y trouverez Ovide fondu dans une pastorale »[2]. C'est Favart qui résume le mieux la situation de la parodie à cette période dans *La Parodie au Parnasse* (1759) : le genre personnifié chante à Apollon : « Des héros d'une bergerie / J'avais les airs et les propos » (scène I). De fait, durant la période 1746-1762, on compte uniquement dix-neuf parodies de tragédies en musique (19) pour vingt-cinq de ballet (25) et treize de pastorale lyrique (13). Un symptôme intéressant de l'hégémonie du ballet est la multiplication de parodies musicales d'airs de ballet dans le *Mercure de France* par Fuzillier fils. Un rédacteur du *Mercure de France* écrit dans le volume de décembre 1755, suite à une parodie musicale de l'air des *Sauvages* par Fuzillier : « L'auteur avait autrefois décoré ce journal de plusieurs parodies de sa composition, qui avaient été justement goûtées […]. Nous le prions de nous continuer ses bienfaits et nous lui promettons d'être exact à les rendre publics »[3].

L'hégémonie des Favart à la Comédie-Italienne

Le retour du couple Favart, fort de son expérience à Bruxelles, marque durablement le genre de la parodie dramatique d'opéra, jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle puisque des parodies comme *Les Amours de Bastien et Bastienne* ou encore *Raton et Rosette* sont représentées bien après la Révolution. Dès les années 1750, Favart est perçu comme le maître de la parodie dramatique :

> Il est vrai que ce genre de spectacle a été interrompu pendant quelque temps ; mais il paraît qu'il va devenir plus à la mode que jamais ; M. Favart, qui se distingue plus que personne dans cette partie de la littérature, attire depuis huit mois tout Paris aux Italiens ; et ce succès brillant, qu'il mérite à tous égards, ne peut manquer de se soutenir longtemps par les charmes d'une épouse jeune et aimable dont le jeu et le chant donnent un prix infini à tout ce qu'elle dit[4].

Le duo Favart fonctionne : que Charles-Simon compose la totalité de la pièce ou ne soit qu'un correcteur au dessus de l'épaule de son épouse, il a toujours une part au spectacle. Favart compose seul ou en collaboration douze parodies entre 1751 et 1762 ; mais il supervise aussi la création des parodies d'opéra de son épouse, écrites à plusieurs mains. Dans ses *Mémoires*, il avoue avoir fait « quelques corrections et deux ou trois ariettes »[5] dans la parodie *La Fortune au village* de Mme Favart (et Gibert pour le prologue). Son épouse est l'attraction de

[1] Pierre Clément, *Les Cinq Années littéraires*, vol. 4, Lettre CV, 1[e] août 1752, La Haye, de Groot et fils, 1754, p. 119-120.
[2] François Antoine Chevrier, *Observations sur le théâtre. Dans lesquelles on examine avec impartialité l'état actuel des spectacles de Paris*, Paris, Debure, 1755, p. 49.
[3] *Mercure de France*, décembre 1755, p. 45.
[4] Joseph de la Porte, *Observations sur la littérature moderne*, nouvelle édition augmentée, Paris, Duchesne, 1752, t. V, p .279.
[5] *Mémoires et correspondance*, *op. cit.*, t. I, p. 103.

la Comédie-Italienne. Elle se produit dans toutes les parodies créées sur ce théâtre en l'espace de dix ans (trente de 1751 à 1762) ; les parodistes composent, à cette époque, pour ses talents.

> Le rôle de Tircis est rendu dans la plus grande perfection par Mlle Favart, qui est la plus aimable chanteuse de vaudevilles que nous ayons eue : elle est aussi charmante dans son travestissement que dans son état naturel : qu'elle soit nymphe, bergère ou savoyarde, qu'elle danse, qu'elle chante, sous quelque forme qu'elle se présente, elle est sûre de plaire[1].

Les Amours de Bastien et Bastienne, parodie du *Devin du village* de Rousseau par Mme Favart et Harny de Guerville synthétise bien l'omniprésence des Favart et surtout les innovations qu'ils proposent sur la scène italienne à partir des parodies dramatiques d'opéra. Favart s'impose comme le père de la parodie ; Harny de Guerville écrit dans l'avertissement qui précède l'édition de son opéra-comique *Le Petit-Maître en province* : « On me pardonnera aisément de citer par préférence M. Favart. Il est permis à un écolier d'avoir quelque prédilection pour son maître. C'est lui qui m'a donné les premières leçons de l'art dramatique. *Bastien* a été fait sous ses yeux »[2]. Mme Favart impose sa réforme du costume : « Ce fut elle qui, la première, observa le costume ; elle osa sacrifier les agréments de la figure à la vérité des caractères […] Dans *Bastienne*, elle mit un habit de laine, tel que les villageoises le portent ; une chevelure plate, une simple croix, les bras nus et des sabots »[3]. L'hégémonie des parodies des Favart s'observe, en outre, par leur reprise outre-Rhin et en province[4].

Favart délaisse donc pour un temps l'Opéra-Comique avant d'y revenir, en tant que co-directeur en 1758. Pour la réouverture de ce théâtre en 1752, le directeur Monnet « construisit un théâtre qui fut installé dans l'espace en 37 jours. Arnoux, ingénieur machiniste du roi, en conduisit les travaux. [François] Boucher composa les dessins du plafond, fit le modèle des décorations et dirigea lui-même les ouvrages de peinture de toute la salle, qu'exécuta Deleuze, décorateur de l'Opéra »[5]. Quatorze parodies d'opéra sont représentées à la Foire pendant les dix ans qui s'écoulent entre la réouverture de ce théâtre et sa fusion avec la Comédie-Italienne. Sept sont de Vadé, parodiste attitré de l'Opéra-Comique, deux de Taconet aux marionnettes de Bienfait (auteur qui se tourne plus volontiers ensuite vers d'autres types de parodies dramatiques[6]), une de Favart, deux de Poinsinet, futur

---

[1] *Mercure de France*, décembre 1752, p. 153-154.
[2] Harny de Guerville, *Le Petit-Maître en province*, Paris, Duchesne, 1765, p. 1, cité par Mark Darlow « Les parodies du *Devin du village* de Rousseau et la sensibilité dans l'opéra-comique français », *Bulletin de la Société Liégeoise de Musicologie*, 13-14, 1999, p. 126.
[3] *Mémoires et correspondance, op. cit.*, t. I, p. lxxvii.
[4] Voir *infra*, chapitre III.
[5] Germain Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre : la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Hachette, 1893, p. 412.
[6] Voici quelques exemples : *Les Époux par chicane*, parodie d'*Hypermnestre* de Lemierre en 1759, *La Petite Écossaise*, parodie du *Café ou l'Écossaise* de Voltaire, 1760 et la même année *Les Fous des boulevards*, parodie de *La Soirée des boulevards* de Favart.

librettiste d'opéra, une de Lemonnier et une anonyme. Cependant ce chiffre paraît faible par comparaison avec la Comédie-Italienne : outre les nombreuses reprises que propose ce théâtre, il est le lieu de création de trente parodies d'opéra entre 1751 et 1762. Dans une *Lettre à Monsieur Crébillon, de l'Académie française sur les spectacles de Paris, dans laquelle il est parlé du projet de réunion de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Italienne,* publiée chez Cailleau à Paris en 1761, Lebeau de Schosne dresse une liste « nette du fonds des pièces » de la Comédie-Italienne. « Il y a premièrement des parodies chantées, deuxièmement des parodies récitées »[1] : le poète atteste là de l'hégémonie du genre de la parodie dramatique d'opéra (car les parodies de tragédies sont rarement chantées à la Comédie-Italienne) au Théâtre-Italien. Une phrase de commentaire suit ce catalogue : « Les parodies chantées étant proprement des opéras-comiques, elles doivent être rangées dans leur classe et ne font qu'une espèce avec ce genre. Les parodies récitées peuvent se conserver et être mises au nombre des farces françaises que je prétends joindre aux opéras-comiques »[2]. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, il ne fait aucun amalgame entre les deux genres, mais propose de les penser conjointement lors de la création du programme d'une soirée théâtrale. Autant dire que l'absence de création qu'on relève entre 1764 et 1769 doit être examinée de près afin de comprendre comment un genre implanté si fortement dans un répertoire semble avoir disparu.

D – 1763-1769

La saison 1762-1763 : deux incendies et une fusion

Les trois institutions liées à la parodie dramatique d'opéra connaissent en l'espace de deux années des mutations qui influencent directement la production du genre. À la fusion des troupes de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Italienne au début de l'année 1762 succède l'incendie de la Foire Saint-Germain puis, un an plus tard, en avril 1763, l'incendie de l'Opéra. Nous établirons comment chacun de ces événements a un impact sur la production de la parodie d'opéra.

L'origine de la réunion entre l'Opéra-Comique forain et le Théâtre-Italien est d'abord d'ordre financier :

> Qu'on compulse les registres de caisse des trois spectacles [l'Opéra, la Comédie-Française et la Comédie-Italienne] qui souffrent et tirent à leur fin, on en trouvera la recette diminuée considérablement

[1] Lebeau de Schosne, *Lettre à Monsieur Crébillon, de l'Académie française sur les spectacles de Paris, dans laquelle il est parlé du projet de réunion de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Italienne*, Paris, Cailleau, 1761, p. 18.
[2] *Ibid*., p. 19.

> depuis le rétablissement de l'Opéra-Comique […] Cette réunion généralement désirée par les bons patriotes [doit] produire un avantage réel à l'Opéra et à la Comédie-Française, et [est] le seul moyen qui, avec la suppression du quart des pauvres, peut indemniser la troupe italienne des frais qu'elle lui occasionnera et la mettre en état de payer ses dettes[1].

Des questions d'ordre esthétique sont aussi au cœur du projet : par la « réunion de la Comédie-Italienne à l'Opéra-Comique […] on y trouverait ce spectacle [l'Opéra-Comique], mais épuré de tout ce qu'il a de dangereux pour l'esprit et pour le cœur, et les auteurs attachés à ce genre épureraient eux-mêmes leur style »[2]. L'épuration du théâtre forain est un *topos* de l'histoire des théâtres au XVIII[e] siècle colporté, entre autres, par la préface du *Théâtre de la Foire ou L'Opéra-Comique*. Mais rappelons-nous l'arrêt du Régiment de la Calotte en 1744 contre l'Opéra-Comique, théâtre qui aurait « donné des ouvrages fins et spirituels »[3] . En fait, il ne faudrait pas se leurrer, la question esthétique pèse peu face à la question pécuniaire. On peut ainsi lire dans une lettre de Charles-Simon Favart au comte de Durazzo datée du 25 décembre : « Deux fois le conseil des Dépêches s'est assemblé pour discuter la grande affaire de l'Opéra-Comique. À la dernière audience, l'archevêque de Paris s'est présenté avec toute la pompe de la prélature comme partie intervenante en faveur du spectacle forain. Sa Majesté a été fort étonnée qu'un prince de l'Église devînt l'avocat des histrions qu'il excommuniait »[4]. De manière significative, la Comédie-Italienne, forte de cette nouvelle troupe fusionnée, donne le 3 février 1762, deux opéras-comiques *Blaise le Savetier* et *On ne s'avise jamais de tout*[5] et le lendemain les mêmes œuvres précédées de la parodie d'*Armide* par Laujon créée le 11 janvier 1762. Hormis la création de la parodie thématique[6] du *Devin du village*, *Les Amants de village* de Riccoboni fils et Bambini en 1764, cette pièce de Laujon prenant pour cible l'*Armide* de Lully est la dernière création de parodie d'opéra sur la scène italienne avant 1775. Quant aux théâtres forains, ils ne donnent aucune parodie dramatique d'opéra avant 1773 ; l'incendie de la Foire Saint-Germain a fragilisé financièrement de nombreuses troupes :

---

[1] « Mémoire aux premiers gentilshommes de la Chambre par les Comédiens Italiens, avant leur réunion à l'Opéra-Comique », contenu dans *Les Registres du Ministère de la Maison du Roi*, O[1] 851, cité par Campardon, t. II, p. 199-200.
[2] *Ibid*., p. 198-199.
[3] « Arrêt du conseil d'état de la Calotte qui destitue l'Opéra-Comique du titre et des privilèges de troupe calotine et qui en met en possession les Comédiens Français et Italiens […] », *Mémoires pour servir à l'histoire de la calotte*, nouvelle édition, troisième partie, aux état calotins, de l'imprimerie calotine, 1757, p. 27.
[4] *Mémoires et correspondance*, *op. cit*., t. I, p. 214. La Foire Saint-Germain et celle de Saint-Laurent sont des lieux de commerce situés dans l'enceinte de deux abbayes (respectivement celle de Saint-Germain-des-Prés et de Saint-Lazare) : l'Église et les Foires sont donc liées par des intérêts financiers.
[5] Respectivement de Sedaine et Philidor (1759) et de Sedaine et Monsigny (1761).
[6] Nous empruntons cette terminologie à David Trott (« *Des Amours déguisés* à la *Seconde Surprise de l'amour* : Étude sur les avatars d'un lieu commun » *RHLF*, vol. 76, n° 3, mai-juin 1976, p. 373-384) ; il s'agit de parodies qui proposent plutôt une variation sur le thème de leur cible qu'une réécriture suivie de l'intrigue.

> nombre de petits entrepreneurs de spectacles disparaissent alors du métier, ayant perdu trop de matériel pour pouvoir reprendre leur travail ; les autres fuient vers les boulevards, et la mésaventure tourne à leur avantage. Ainsi le jeu des Fantoccini de Perioc débute sur le Boulevard du Temple en 1762 et s'y retrouve encore en 1779. Le deuxième grand spectacle du Boulevard, cependant, n'apparaît qu'en 1769 quand Audinot transforme son théâtre forain de marionnettes en un théâtre d'enfants – idée fréquente à l'époque – et s'installe au Boulevard juste à côté de Nicolet, son théâtre prend le nom d'Ambigu-Comique[1].

Mais comment expliquer l'absence de création de parodie dramatique d'opéra à la Foire, sur les boulevards et à la Comédie-Italienne avant 1773 ?

Les mutations du répertoire

L'incendie de l'Opéra semble être le déclencheur ou l'accélérateur d'une réforme profonde du répertoire musical. Deux jours après l'incident, le 8 avril 1763, Favart écrit à son correspondant viennois Durazzo :

> c'est un grand événement que j'annonce à votre excellence ; le six de ce mois, à 11 heures du matin, le feu a pris dans la salle de l'Opéra […] nous n'aurons plus de ces vieux habits […] de ces antiques décorations que l'on rebarbouillait périodiquement, ni de ces vieilles machines qui montraient toujours la corde ; nous espérons du neuf[2].

Comme l'explique bien un *Mémoire sur la situation de la Comédie-Italienne* :

> Lorsqu'en 1763 le feu prit à la salle de l'Opéra, toute la masse dévouée à l'Opéra et composée d'amateurs de musique dut se porter et se porta nécessairement au Théâtre-Italien parce qu'on y chantait ; il n'y avait point dans ce temps-là de mauvais jours ; on faisait les mardis et les vendredis des recettes très fortes[3] .

Les Comédiens Italiens réorganisent alors leur répertoire durant cette saison « d'une manière qui sera stable durant toute une décennie : l'opéra-comique, quasi exclusivement à ariettes, récupère de plus en plus la musicalité italienne niée en langue originale, tandis que le répertoire italien se limite à la comédie, avec quelques morceaux musicaux »[4] . L'opéra-comique nouvelle formule envahit la scène italienne, au détriment des parodies en vaudevilles et des comédies de Goldoni (« le non renouvellement du contrat de Goldoni en 1765 […] confirme cette réorientation du répertoire et ce clivage : l'opéra-comique se transforme progressivement en drame sérieux musical »[5]). Dans ses *Annales du Théâtre-Italien*, d'Origny note au début de son récit pour l'année 1768 que

---

[1] Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1988, p. 272-273.
[2] Lettre de Favart au Durazzo, 8 avril 1763, *Mémoires et correspondance*, *op. cit.*, t. II, p. 87-88. L'Opéra va subir de nombreuses réformes visant sa musique, la dramaturgie de la tragédie en musique et le jeu. Laujon se présente comme le réformateur des chœurs sur la scène opératique, voir *Œuvres choisies* de P. Laujon, *op. cit.*, t. I.
[3] Émile Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne*, Paris, Berger-Levraut, 1880, vol. 2, p. 307-308.
[4] Andrea Fabiano, « Le théâtre musical à la Comédie-Italienne », dans *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 232.
[5] *Ibid*. p. 233

> le genre des pièces à ariettes ne consista d'abord qu'à parodier des airs italiens, en y appliquant des paroles françaises […] les succès de ces sortes d'ouvrages ont introduit insensiblement l'espèce d'opéra-comique qui est en vogue aujourd'hui, [et] ont fait disparaître les anciens opéras-comiques, ainsi que les parodies en vaudevilles[1].

Du côté des boulevards et de la Foire, la parodie d'opéra ne reprend pas immédiatement ses droits. Sur le théâtre de Nicolet, Delautel, Taconet ou encore Robineau donnent des comédies en prose, des opéras-comiques, et même une parodie d'opéra-comique[2].

Le fantôme de la parodie dramatique d'opéra sur la scène italienne : l'ombre des Favart

La parodie dramatique d'opéra ne disparaît pourtant pas complètement de la scène italienne : lorsque l'on se détache du discours biologiste de d'Origny, de La Harpe ou encore de Nougaret[3], et qu'on prête attention aux registres de la Comédie-Italienne, on ne peut qu'être frappé par la reprise régulière de pièces entrées au répertoire. Ces parodies dramatiques d'opéra entretiennent ainsi auprès du public le goût pour les pièces en opéra-comique en vaudevilles et pour les parodies en générales. Il s'agit majoritairement des parodies d'opéra du couple Favart :

Titre de la parodie (Auteur(s))	Date et lieu de la création	Titre de la cible	Nombre de représentations par année
Les Amours de Bastien et Bastienne, Mme Favart et Harny de Guerville	4 août 1753 Comédie-Italienne	*Le Devin du village* (Rousseau)	4 en 1762 2 en 1763 1 en 1764 3 en 1765 5 en 1768 1 en 1769
La Fille mal gardée ou le Pédant amoureux, Mme Favart, Lourdet de Santerre et Duni	4 mars 1758 Comédie-Italienne	*Les Fêtes de Thalie* (La Font et Mouret) Entrée *la Provençale*	6 en 1762 8 en 1763 12 en 1764 6 en 1765 11 en 1766 2 en 1767 5 en 1769 2 en 1770

[1] *ATI*, t. II, p. 58.

[2] *Le Forgeron*, parodie du *Maréchal-ferrant* (Anseaume, Quétant et Philidor) par Delautel est créée en avril 1762 au Théâtre de Nicolet et reprise en 1791 à l'Ambigu-Comique. « 30 octobre 1769. La fureur des bateleurs est telle aujourd'hui, qu'une nouvelle troupe dirigée par le sieur Gaudon, vient de s'établir auprès du château du Louver, et a ouvert son théâtre samedi dernier. Il se propose de parodier le sieur Audinot, qui parodie lui-même l'opéra-comique des Italiens, déjà grands parodistes : la police s'est d'autant mieux prêté à favoriser l'entrepreneur en question, que le peuple de cette partie de la ville éloignée des deux boulevards, était affamé de spectacles », *Mémoires secrets*, J. Adamson, Londres, t. XIX, 1783, p. 126.

[3] « Il fallait apparemment le grand succès d'*Orphée* pour *ressusciter* le genre de la parodie qui a été fort en vogue autrefois, et qui depuis quinze années semblait *anéanti* » (La Harpe, *Œuvres*, t. X, *Correspondance littéraire*, lettre XXI, Paris, Verdière, 1820, p. 165) ; « MM. les Comédiens Italiens se proposent de *ressusciter* le genre de la parodie qu'ils avaient dédaigné pendant plusieurs années », avertissement au *Bon Frère*, parodie de *Castor et Pollux* par Nougaret, Paris, Duchesne, 1779, p. iii. (Nous soulignons).

Les Ensorcelés ou Jeannot et Jeannette ou la Nouvelle Surprise de l'Amour Mme Favart, Guérin et Harny de Guerville	1 septembre 1757 Comédie-Italienne	*Les Surprises de l'amour* (Bernard et Rameau)	6 en 1770
Raton et Rosette ou la Vengeance inutile Favart	24 mars 1753 Comédie-Italienne	*Titon et l'Aurore* (Mondonville)	1 en 1763 1 en 1764
La Veuve indécise Anseaume, Vadé (Duni pour la musique)	24 septembre 1759 Opéra-Comique FSL	*Les Fêtes de Thalie* (La Font et Mouret) Entrée *La Veuve coquette*	5 en 1764 1 en 1765 1 en 1766
Le Ballet des Fleurs Favart Ballet à la fin de *L'Ambigu de la Folie*	31 août 1743 Opéra-Comique FSL	*Les Indes galantes* (Fuzelier et Rameau)	1 en 1764

Certaines de ces reprises suivent ou précèdent la reprise de la cible à l'Académie royale de musique[1], mais la plupart du temps, il s'agit de remise au théâtre indépendante. L'autonomisation de la parodie dramatique d'opéra devient une caractéristique importante de cette courte période de disette en matière de création. Autonomie que l'on retrouve à travers une existence « papier » du genre.

Une existence par le papier : édition de parodies, édition de l'histoire, édition de la théorie

À l'absence de création répond un nombre important de reprises mais aussi d'éditions de parodies dramatiques d'opéra. En 1763, les Favart éditent leurs œuvres de théâtre, contenant la quasi-totalité de leur production de parodies. Cinq après, Bailly publie chez Nyon en deux volumes son *Théâtre et ses Œuvres mêlées* (1768), contenant des parodies d'opéra non représentées. Gondot publie sa parodie d'*Aline reine de Golconde* (Sedaine et Monsigny) la même année. Cette période concentre aussi l'édition de travaux d'historiens : Desboulmiers édite coup sur coup, en 1769, son *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique* et son *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre-Italien*, le *Dictionnaire des théâtres de Paris* des frères Parfaict et Godin d'Abguerbe est réédité en 1767 (première édition, sans Godin d'Abguerbe en 1756). Nougaret publie en 1769 *L'Art du théâtre*, le seul ouvrage au XVIII[e] siècle avec les *Observations sur la comédie* de Luigi Riccoboni (1736) à s'intéresser à la parodie dramatique

[1] *Le Devin du village* est, par exemple, repris en 1762 ; l'entrée de *La Provençale* est reprise en 1764 à Versailles et probablement dans plusieurs spectacles couplés représentés à l'Opéra.

d'opéra dans une perspective théorique. Nougaret repense la parodie dramatique d'opéra à l'aune des créations de la décennie précédente et de leurs reprises ; nous avons en outre la preuve qu'il rédige durant l'année 1770-1771 une parodie dramatique d'opéra qui ne sera publiée qu'en 1779[1]. L'événement éditorial le plus important durant ces quelques années est la parution du *Supplément aux Parodies du Nouveau Théâtre-Italien* (1765). Il convient de donner l'avertissement dans son entier puisque ce document atteste mieux qu'aucun autre la vogue du genre, moins sur la scène, que dans les mémoires :

> Bien des personnes se déchaînent contre la parodie, et prétendent qu'il y a injustice, et même de l'indécence à tourner en une espèce de ridicule les tragédies des plus célèbres auteurs du Théâtre Français. Car sans doute elles abandonnent volontiers le théâtre lyrique à la censure aussi judicieuse qu'enjouée d'un critique choqué de toutes les invraisemblances qui, à l'Opéra, en étonnant les yeux, révoltent la raison et le bon sens. D'autres amateurs du spectacle (et c'est le plus grand nombre) ne trouvent aucun mal à relever les défauts, soit dans l'intrigue ou dans le dénouement, les situations , *etc.* d'une tragédie, de quelque auteur qu'elle puisse être ; le tout cependant [*sublato*] *jure nocendi*[2]. C'est un genre de plus ; on s'y amuse, et ils font la même réponse qu'on a faite à ceux qui voulaient proscrire le comique larmoyant : de quel droit veut-on limiter nos plaisirs ? Quoi qu'il en soit de ces différents sentiments, le goût pour la variété l'emporte ; et l'assemblée aux Italiens est aussi nombreuse à la représentation d'une parodie, même remise au théâtre, qu'aux Français à celle d'une pièce nouvelle de M. de V…. C'est ce qui nous a déterminés à donner au public ce *Supplément aux Parodies du Théâtre Italien*. Nous nous ferons toujours un devoir de ne rien négliger, quand il s'agira de contribuer à son amusement[3].

Ce recueil est constitué de neuf parodies dramatiques d'opéra, deux parodies d'intermèdes italiens et sept comédies à ariettes et opéras-comiques. Cette distribution permet de comprendre le mouvement qui assaille la Comédie-Italienne : d'un côté la mode des parodies qui n'est pas éteinte et de l'autre la réalité du changement de répertoire.

L'une des preuves les plus tangibles de la présence du genre de la parodie dramatique d'opéra dans l'esprit des contemporains est un extrait du traité qui octroie aux Comédiens Italiens, pour dix-huit ans, le bail de l'Opéra-Comique à compter du 1er janvier 1767. Comme le remarque Georges Cucuel, « les clauses mêmes du traité renseignent d'une façon très intéressante sur le genre de musique légalement réservé au théâtre, contre lequel l'Opéra prend toutes les garanties possibles »[4]. Les Comédiens Italiens s'engagent

> à ne pouvoir pendant toute la durée de la présente concession, insérer dans aucune pièce nouvelle aucun chœur simple ou composé, de manière que ledit spectacle ne puisse avoir en façon quelconque la forme de l'opéra soit français soit italien […] mais les dits sieurs Comédiens Italiens resteront dans la possession de jouer des pièces de leur théâtre et celles de l'Opéra-Comique qui sont faites et dans lesquelles on peut avoir employé des morceaux de chant d'Opéra telles qu'elles ont été données et

[1] « Après m'être amusé, en 1771, à composer cette bagatelle, que je destinais pour un théâtre de société », avertissement au *Bon Frère*, éd. cit., p. iii.
[2] Il s'agit de la devise du Théâtre-Italien inscrite sur le rideau du théâtre.
[3] *Supplément aux Parodies du Théâtre-Italien ou recueil de pièces de différents auteurs, représentées, depuis quelques années, par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi*, nouvelle édition, Paris, Veuve Duchesne, 1765, t. I.
[4] Georges Cucuel, « Sources et documents pour servir à l'histoire de l'Opéra-Comique en France », art. cit., p. 265.

> représentées jusqu'à présent, même dans le droit de jouer des parodies d'opéras, ainsi que cela s'est pratiqué de tout temps[1].

La parodie dramatique d'opéra se différencie clairement de l'opéra-comique dans l'esprit des législateurs et n'est pas perçue, en 1766, comme un genre caduc alors même qu'aucune parodie dramatique d'opéra n'est créée.

E – 1770-1791

Situation de la scène lyrique, situation de la scène parodique : le choix de l'opéra sérieux

Comme le synthétise René Guiet, « la formule de l'opéra [tragédie en musique] se maintient à peu près intacte au XVIII[e] siècle jusqu'en 1750 environ » et « c'est sous la double influence des philosophes et des Italiens que va se produire la réaction contre l'ancien opéra »[2]. La querelle des Bouffons et la présence toujours plus importante de l'opéra italien en France n'entraînent pas seulement le questionnement bien connu sur la musique française : « vers 1750, au contraire, il en est du livret comme de la musique que l'influence de l'Italie pousse vers la simplicité et le naturel »[3]. Au cœur du débat se trouve le merveilleux, qui sous la plume des philosophes englobe tout autant la mythologie, la présence des dieux, que les conséquences concrètes d'une telle thématique, les machines et les décors fastueux. Diderot, Rousseau, Grimm et beaucoup d'autres invitent à la recherche du vrai[4], mais il faut attendre les années 1765 pour que les premiers opéras sur de nouveaux livrets fleurissent.

> Dans la pratique, la nouvelle conception du livret aboutit à une mise en œuvre nouvelle dans trois opéras : *Ernelinde* de Poinsinet, musique de Philidor [1767], *Adèle de Ponthieu* par Razins de Saint-Marc, musique de La Borde [et Breton[5], en 1772] et *Sabinus*, par M. G. de Chabanon, musique de Gossec [1774]. Aucun de ces opéras ne reflète pleinement l'idéal des Encyclopédistes ; mais chacun met à profit, cependant, quelque principe de leur enseignement ; dans tous, on distingue un effort très net pour abandonner la formule de l'ancien opéra[6].

Ces trois opéras à sujet « historique » font fi du merveilleux ; seule l'intrigue de *Sabinus* se termine par la venue d'un Génie de la Gaule. Comme le rappelle Benoît Dratwicki, c'est à

[1] *Ibid.*
[2] René Guiet, *L'Évolution d'un genre : le livret d'opéra en France de Gluck à la Révolution (1774-1793)*, Smith College Studies in Modern Languages, G. Banta Publishing Company, 1936, p. 30-31.
[3] *Ibid*., p. 42.
[4] Voir Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991.
[5] Cet opéra sera remis en musique par Piccinni en octobre 1781.
[6] René Guiet, *op. cit*., p. 42.

partir des années 1774 que le répertoire de l'Académie royale de musique se renouvela durablement[1] :

> En 1770, les anciens champions du théâtre lyrique était morts ou goûtaient une retraite méritée […] Les nouveaux compositeurs de l'Académie, Philidor, mais aussi La Borde, Berton ou Gossec étaient pétris de style italien, acclimaté depuis la fin des années 1750 dans le genre très en vogue de l'opéra-comique ; [ils] préparèrent le terrain à la consécration gluckiste des années 1774-1779. Mais ne nous y trompons pas ! La dernière œuvre représentée […] au printemps 1774, quelques semaines avant la « révélation » d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, fut la somptueuse fresque *Sabinus* de Gossec […] Gluck n'a rien inventé en sol français. Tout au plus a-t-il théorisé ce que d'autres, avant lui, avaient pressenti[2].

Il y a donc eu une « réforme » avant celle de Gluck, de la même manière qu'il y a eu de nouvelles créations parodiques avant celles prenant pour cible les œuvres du Viennois. Georges Cucuel, dans l'un des seuls articles portant sur la parodie d'opéra à la fin du XVIII[e] siècle, écrit : « Les vingt années qui s'étendent de 1754 à 1774 sont vraiment la morte-saison de la parodie, qui ne se réveillera qu'aux échos de la querelle des Gluckistes et des Piccinnistes »[3]. Or, dès 1770, Antoine Renou, secrétaire de l'Académie de peinture et auteur compose une parodie d'*Ismène et Isménias* (tragédie lyrique de Laujon sur une musique de La Borde, créée en 1763 à la cour et reprise pour la première fois à l'Académie royale de musique en décembre 1770, dans la nouvelle salle de l'Opéra). On ne sait pas si cette parodie, intitulée *Minon Minette*, restée à l'état de manuscrit, a été représentée ; peut-être qu'à l'instar de Nougaret Renou la « destin[ait] à un théâtre de société »[4]. Avant la création d'*Iphigénie en Aulide*, quatre autres opéras sont parodiés : la reprise du ballet héroïque *Aline, reine de Golconde* de Sedaine et Monsigny aurait suscité la représentation d'une parodie déjà éditée *Nanine, Sœur de Lait de la Reine de Golconde* de Gondot à Fontainebleau[5]. Peu de temps après la création d'*Adèle de Ponthieu*, tragédie lyrique de Saint-Marc, La Borde et Berton, Regnard de Pleinchesne donne à l'Ambigu-Comique une parodie-pantomime intitulée *Isabelle de Pontoise* (21 janvier 1773). Le même auteur réitère son expérience parodique en prenant pour cible *Sabinus* de Chabanon et Gossec dans sa parodie-pantomime intitulée *Sabinette*, donnée le 27 avril 1774. Le 1[er] mai suivant, c'est au tour de François Mussot, dit Arnould, de parodier la reprise de *Daphnis et Alcimadure* de Mondonville, sur le même

[1] « Le répertoire de l'Académie royale de musique, quant à lui, se renouvela plus que jamais durant les trente dernières années du XVIII[e] siècle. Entre 1758 et 1774, seules six tragédies lyriques entièrement nouvelles avaient été créées, contre plus d'une trentaine entre 1774 et 1790. Les autres genres (opéra-ballet, ballet-pantomime, pastorale) connaissaient la même vitalité dans des proportions certes moindres, mais tout aussi éloquentes. Comment expliquer ce renouveau […] c'est plutôt la désaffection progressive des ouvrages anciens », Benoît Dratwicki, « Traditions et modernités à l'Académie royale de Musique : l'exemple de la tragédie lyrique enquinaudée », dans *Regards sur la musique au temps de Louis XVI*, éd. Jean Duron, Wavre, Mardaga, 2007, p. 119.
[2] *Ibid*., p. 130-131.
[3] Georges Cucuel, « Les opéras de Gluck et les parodies du XVIII[e] siècle », *Revue musicale*, année 3, tome II et III, mars-avril, 1922, p. 204.
[4] Avertissement au *Bon frère*, éd. cit., p. iii.
[5] Voir note 4, p. 537.

théâtre, dans une parodie-pantomime intitulée *Alcimatendre*. Au même titre que les innovations sur la scène de l'opéra, le retour des parodies dramatiques n'est pas réductible au succès de Gluck. Ainsi il ne faut pas prendre à la lettre certains propos de l'époque comme ceux de La Harpe dans la lettre XI de sa *Correspondance littéraire* « Au surplus, il fallait apparemment le grand succès d'*Orphée* pour ressusciter le genre de la parodie qui a été fort en vogue autrefois, et qui depuis quinze ans semblait anéanti »[1].

Dès les années 1740, le règne des opéras de Lully prend fin à l'Opéra laissant place à l'hégémonie des œuvres de Jean-Philippe Rameau. Selon les calculs de Solveig Serre, Rameau est le compositeur le plus joué entre 1749 et 1774 : ses dix-sept œuvres donnent lieu à 1099 représentations, et représentent ainsi 23,5% du répertoire opératique. En comparaison, seules cinq œuvres de Lully sont représentées durant cette période (deux cent cinquante-quatre représentations ; autrement dit, 5,5% de la programmation lui est dévolue)[2]. Nous l'avons vu, les années 1750 sont marquées par la domination des genres légers sur la tragédie en musique, d'où la multiplication des parodies de ballet et de pastorale. Cette donne va considérablement changer à partir des années 1774. Solveig Serre dresse une périodisation bien précise pour étudier les variations du répertoire de l'Opéra. Elle note que de 1774 à 1781, date du départ définitif de Gluck pour Vienne, il est le compositeur le plus joué : la programmation, durant ces sept années, comprend trois cent cinquante-sept (357) représentations de ses œuvres, loin devant Rameau (167), Rousseau (89), Grétry (73) ou encore Piccinni (61). Le corpus des parodies dramatiques entre 1770 et 1791 rend compte de cette domination gluckiste du répertoire :

Compositeurs[3]	Nombre d'œuvres parodiées (tout genre confondu)	Nombre de parodies dramatiques
Gluck	7	20
Piccinni	3	11
Salieri	3	13
Grétry	2	6
Rameau	1	4
Gossec	2	3
Sacchini	1	1

Gluck impose sa réforme de l'opéra français : la tragédie lyrique, nouvelle formule, s'épanouit après deux décennies d'un répertoire dominé par l'opéra-ballet et la pastorale

[1] La Harpe, *Œuvres*, t. X, *op. cit.*, p.165.
[2] Voir Solveig Serre, th. cit., p. 287, tableau 7.1 : Les compositeurs les plus joués entre 1749 et 1774.
[3] L'absence de Rousseau ne doit pas étonner : aucune parodie du *Devin du village* n'est créée après 1764, mais *Les Amours de Bastien et Bastienne* est reprise tout au long du siècle à la Comédie-Italienne.

héroïque[1]. La dernière période que délimite la chercheuse s'étend de 1781 à 1790 : elle la décrit comme une décennie « riche et variée » : il semble qu'on soit sorti d'une certaine hégémonie, les œuvres de Grétry, Gluck, Sacchini et Piccinni s'équilibrent dans la programmation[2]. « S'agissant des genres musicaux, la révolution opérée par Gluck porte ses fruits »[3] : la tragédie lyrique domine largement la programmation devant la comédie-lyrique, le ballet-pantomime et l'opéra-ballet[4]. Même si la dénomination générique des œuvres représentées à l'Académie royale de musique se complexifie, on peut très bien distinguer le genre sérieux (tragédie lyrique, drame héroïque, *etc*.) des genres plus légers (opéra-ballet, comédie-lyrique). Ce qui nous intéresse dans ces tendances de la programmation, c'est moins la primauté de certains compositeurs que celle du genre lyrique sérieux. En matière de parodie dramatique d'opéra, la spécificité des années 1770-1791 réside dans le fait de choisir pour cible des opéras sérieux : sur les soixante-dix parodies dramatiques créées durant cette période, soixante et une parodient des opéras sérieux, soit environ 80%[5]. À cette même époque, le pourcentage de parodies de ballet atteint son point le plus bas[6] :

	1709-1725	1726-1745	1746-1762	1763-1769	1770-1791
Pourcentage de parodies d'opéra sérieux[7]	69,7	68,4	32,2	0	86
Pourcentage de parodies de ballet	24,3	25,6	42,4	0	9,8
Pourcentage de parodies d'autres genres dit légers	6	6	25,4	100	4,2

On serait donc amené à penser que la production de parodie dramatique d'opéra suit la tendance de la programmation de l'Académie royale de musique : pourtant la faible part de genres légers pris pour cible n'est pas proportionnelle à leur importance dans la programmation de l'Opéra. Les parodistes font ainsi le choix de se tourner vers la parodie de

[1] La tragédie lyrique est légèrement plus représentée que l'opéra-ballet entre 1774 et 1781 : 549 représentations pour le genre sérieux contre 537 pour l'opéra-ballet. Voir S. Serre, th. cit., p. 293, tableau 7.6 : les genres les plus représentés entre 1774 et 1781.
[2] *Ibid*., tableau 7. 7, p. 294 : Les compositeurs les plus joués entre 1781 et 1790 : Grétry (345 représentations), Gluck (305), Sacchini (242) Piccinni (170).
[3] *Ibid*., p. 295.
[4] *Idem*., tableau 7. 9 : les genres les plus représentés entre 1781 et 1790 : tragédie lyrique 1073 représentation (55 %), Comédie-lyrique 204 représentations (10,5 %), ballet-pantomime 128 représentations (6.5 %) et opéra-ballet 48 représentations 2,5 %.
[5] Dont quatre parodies de tragédies en musique.
[6] Pour le détail des chiffres voir en annexe.
[7] Selon les périodes, il s'agit d'œuvres sous-titrées tragédies en musique, tragédies lyriques, opéras, drames héroïques.

genre sérieux, autrement dit de la nouveauté, alors que la tendance était inverse dans les décennies précédentes.

Une des conséquences de la nouvelle esthétique de l'opéra français est la réduction des cinq actes employés pour la tragédie en musique en trois actes : cela permet la suppression d'épisodes décoratifs[1]. Cette innovation dramaturgique a une incidence décisive sur la dramaturgie de la parodie dramatique : alors que la règle était celle d'une condensation des cinq actes de la tragédie en musique en un, les parodistes réduisent moins une intrigue plus ramassée. Au-delà d'une mutation d'ordre morphologique, il faut aussi noter l'évolution thématique et modale qui accompagne la réforme formulée par Gluck. Benoît Dratwicki, en prenant l'exemple des opéras enquinaudés du dernier tiers du XVIII[e] siècle, expose bien comment les librettistes et les compositeurs recherchent « avant tout la concision de l'intrigue, la réduction du nombre de personnages et l'expression de passions violentes autant que contrastées »[2]. La recherche du vrai touche sur la scène dramatique, comme sur la scène lyrique, les émotions du spectacle[3] : le pathétique gagne l'opéra plus que jamais car il s'accompagne d'une action énergique. Gluck devient le musicien de l'âme : « Faut-il blâmer l'auteur d'*Alceste* d'avoir voulu parler à l'âme sur un théâtre qui n'était que celui de l'esprit, de l'oreille et des yeux ? »[4]. Et ce n'est pas seulement Gluck ; Piccinni et son librettiste Marmontel s'inscrivent aussi dans cette voie : une évacuation du merveilleux au profit du pathétique, du sentiment et du tragique.

> N'est-il pas possible d'être agréable et intéressant avec d'autres moyens que ceux adoptés par M. Gluck ? […] Piccinni est moins dramatique que l'auteur d'*Armide* ; il va plus lentement à son but. Son chant est quelquefois coupé par des traits de symphonie qui en suspendent et en altèrent le sens. Moins vigoureux, mais plus doux, plus tendre, plus sensible, c'est après avoir enchanté l'oreille par les charmes de la mélodie, qu'il vient émouvoir le cœur. Son style toujours pur, élégant et facile, n'est pourtant pas incapable de s'élever jusqu'aux plus grandes beautés du tragique […] Nous admirerons dans M. Gluck le Crébillon de la Musique, et peut être quelque jour trouvera-t-on, pour M. Piccinni, un objet de comparaison aussi flatteur et aussi mérité[5].

L'impossibilité de donner à Piccinni une épithète semble évidente : *in fine*, si les techniques musicales sont différentes, les buts sont communs ; les librettistes, Gluck et Piccinni ont saisi et renouvelé le goût français. À ce titre, ils sont tous deux des « Crébillon de la Musique » : ce que Gluck gagne en efficacité dramatique et en expression des passions (dont celle du

[1] La structure en trois actes pour les œuvres lyriques sérieuses est assez peu utilisée à partir des années 1760 (à l'exception de *Ernelinde, Ismène et Isménias*, et *Adèle de Ponthieu*) ; c'est Gluck qui l'imposera à l'Académie royale de musique.
[2] Benoît Dratwicki, « Traditions et modernités », art. cit., p. 127.
[3] À ce propos voir Sophie Marchand, *Théâtre et pathétique au XVIII[e] siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris, Champion, 2009, notamment les parties « Pathétique et pensée du théâtre » et « Dramaturgie du pathétique ».
[4] *Mercure de France*, mars 1780, p. 137.
[5] *Ibid*., p. 181-182.

tragique), Piccinni le gagne en douceur et en pathétique. René Guiet voit alors une inversion plaisante : alors que la tragédie perd de la vitesse et que le drame puis le mélodrame, entre autres genres, gagnent le devant de la scène, l'opéra français, pourtant autrefois appelé tragédie en musique, se fait véritablement tragique et pathétique. Les parodistes, qui prennent pour cible les livrets et l'actualisation scénique de l'opéra, sont face à un autre type d'œuvres que les tragédies en musique.

Le leurre de l'unité : diversité des cibles, des lieux, des parodistes et des formes

Le corpus des parodies d'opéras à la fin du XVIII[e] siècle entretient une certaine ambivalence. Il est fortement unifié puisqu'on parodie presque uniquement les opéras sérieux au détriment des œuvres lyriques plus légères. Néanmoins, les œuvres prises pour cible sont variées, laissant aux parodistes de multiples possibilités. Sous le terme générique opéra sérieux, se cachent autant des tragédies lyriques à thème antique (les différentes *Iphigénie*, les différents *Alceste*) ou historique (*Sabinus*, *Ernelinde*, *Adèle de Ponthieu*) que des drames (*Rosine, ou l'Épouse abandonnée*, voire des pièces aux accents mélodramatiques comme *Tarare*), qui pouvaient eux aussi avoir une thématique historique (*Péronne sauvée*), ou même des opéras-comiques adaptés pour la scène de l'opéra (*La Cythère assiégée*).

L'hétérogénéité du corpus réside aussi dans les lieux de représentation. La fin du XVIII[e] siècle est marquée par une prolifération des théâtres et des activités dramatiques privées. Aux trois ou quatre lieux de création des parodies d'opéra au début du XVIII[e] siècle se substituent au moins onze « institutions » théâtrales[1], soit plus d'une vingtaine de salles de spectacles dans lesquelles au moins une parodie d'opéra a été représentée. En effet, lorsque l'on parle des théâtres forains ou des boulevards, il faut garder en mémoire qu'il s'agit de théâtres précis possédant plusieurs salles : Nicolas-Médard Audinot, directeur de l'Ambigu-Comique possède ainsi en 1775, une salle à la Foire Saint-Germain (de février à avril), une à la Foire Saint-Ovide (du 14 août au 14 septembre) et une sur le Boulevard du Temple (le reste de l'année)[2]. Les premières parodies dramatiques d'opéra du dernier tiers du siècle sont créées

[1] Voici la liste des théâtres des boulevards et de la Foire sur lesquels ont été créées des parodies d'opéra : L'Ambigu-Comique (19 entre 1773 et 1787), le théâtre de Nicolet (7 entre 1778-1787), les Variétés Amusantes (6 entre 1779-1786), le théâtre des Associés (puis après la Révolution renommé Théâtre Patriotique, 2 entre 1787-1789), Théâtres des Beaujolais (2 entre 1785-1787), Théâtre des Ombres Chinoises dit Spectacle de Séraphin (2 en 1789), Théâtre des Jeunes comédiens du Bois de Boulogne (1 en 1779), les Délassements comiques (1 en 1790), Théâtre des élèves pour la danse de l'Opéra (1 en 1779). À ces neuf théâtres, il faut ajouter la Comédie-Italienne et les théâtres de cour.

[2] D'abord installé au Boulevard, Audinot construit une salle à la Foire Saint-Germain : « le sieur Audinot, pour contenter de plus en plus le public, a fait construire à la foire Saint-Germain, une salle vaste, commode et artistement décorée », *Almanach forain ou les différents spectacles des boulevards et des foires de Paris*, 3[e]

non pas à la Comédie-Italienne mais sur de nouveaux théâtres ouverts dans les années 1760-1770. En 1773, l'un de ces théâtres, l'Ambigu-Comique (dirigé par Audinot, transfuge de la Comédie-Italienne) donne deux parodies-pantomimes, forme particulière dans laquelle il se spécialise à cause des interdictions. Nous avons eu connaissance de ces pièces grâces à *L'Almanach forain*, dont le premier volume paraît justement en 1773. L'Ambigu-Comique d'Audinot connaît dès sa création en 1769 un succès important ; d'abord son directeur propose un spectacle pour marionnettes puis engage des enfants. En 1769, l'Académie royale de musique s'en prend à lui et le réduit à la pantomime. Le théâtre rival de ce dernier est celui de Nicolet, qui prend le nom de Théâtre des Grands Danseurs du Roi en 1772 ; les Variétés Amusantes, d'abord théâtre de Lécluze (qui doit le céder en 1779 faute d'argent) donnent aussi quelques parodies d'opéra. À partir de 1774,

> quinze ans après l'arrivée de Nicolet […] le pouvoir se fait vraiment libéral à l'égard des petits spectacles, avec la mort de Louis XV et la nomination d'un nouveau lieutenant général de police encore, Lenoir[1]. Désormais, en seize ans il se crée à peu près autant de spectacles autorisés – sinon plus, car le décompte ne peut être fait avec rigueur. Certains ne durent que deux saisons, comme le Spectacle des élèves pour la danse de l'Opéra (1779-1780), qui n'a d'ailleurs aucun lien avec l'Académie royale[2].

Contrairement à ce qu'elle affirme, le *Journal de Paris* donne les programmes journaliers des quatre principaux théâtres représentant des parodies dramatiques d'opéra : Comédie-Italienne, Ambigu-Comique, Théâtre des Grands Danseurs et Variétés Amusantes[3].

Le cas de la Comédie-Italienne est particulier ; comme le note avec justesse Andrea Fabiano, « le projet d'hybridation franco-italien imaginé par la Comédie-Italienne dans les années 1760-1770 semble ainsi avoir eu comme objectif principal la normalisation et la rationalisation progressives du nouvel opéra-comique, compensées par le comique "irrationnel" des pièces italiennes »[4]. Une fois que l'opéra-comique est conforté dans sa forme et dans ses thématiques, la Comédie-Italienne réactive la parodie dramatique, qui gagnera

---

partie, année 1775, Paris, Quillau, p. 88. Or l'*Almanach* apprend aussi que la même année « on […] a vu [à la Foire Saint-Ovide] la plupart des spectacles qui étaient aux boulevards », *op. cit.*, p. 119.

[1] « Jean Charles Pierre Le Noir, né et baptisé à Paris, Saint-Eustache, le 10 déc. 1732 […] lieutenant général de police (1774-1775), conseiller d'État semestre (1775), lieutenant général de police (1776-1785), garde de la bibliothèque du Roi (1784) », *Les Derniers Maîtres des requêtes (1771-1790), Dictionnaire prosopographique*, Sylvie Nicolas, École des Chartres, Paris, Droz, 1998, p. 108.

[2] Martine de Rougemont, *op. cit.*, p. 273. En 1777, après l'incendie de la Foire Saint-Ovide, « très respectueux des traditions parisiennes, très jaloux d'embellir la ville, très partisan surtout de la multiplication des spectacles, le lieutenant de police, M. Lenoir, saisit avec empressement cette occasion de ressusciter la vieille et respectable Foire Saint-Laurent », Maurice Albert, *Les Théâtres de la Foire (1660-1789)*, Paris, Hachette, 1900, p. 270-271.

[3] C'est ainsi que nous avons pu retrouver la majorité des parodies dramatiques d'opéra représentées à la fin du XVIII^{e} siècle et dont la plupart n'avaient jamais été relevées par Susan Harvey, Valeria Belt Grannis ou encore le site CESAR.

[4] Andrea Fabiano, « Le théâtre musical à la Comédie-Italienne », art. cit., p. 234-235.

définitivement le rôle de pièce en musique comique après l'élimination du répertoire des pièces italiennes en 1779 et l'interdiction de composer des parodies d'intermèdes italiens[1].

L'ancienne génération des parodistes productifs a disparu, seul reste Favart qui ne produit plus que des opéras-comiques. Mayeur de Saint-Paul et Despréaux s'imposent faiblement avec chacun à leur actif cinq parodies d'opéra sérieux, Dorvigny quatre, tout comme Arnould. Si Despréaux et Mayeur se spécialisent dans un type de parodies (l'un de grand spectacle, l'autre pour pantomime), les autres passent de théâtres en théâtres, et il est difficile de dégager parfois des constantes de composition, tant les acteurs, les musiciens et le matériel à disposition influent sur la dramaturgie lorsqu'il s'agit du spectacle vivant. D'où une grande diversité dans l'architecture dramaturgique : alors que sur les cent quatre parodies prenant pour cible une tragédie en musique, soixante-douze sont en un acte (soit presque 70%), seulement dix-huit parodies d'opéra sérieux sur les cinquante-sept (nous excluons ici les quatre parodies de tragédie en musique de la fin du siècle[2]) sont en un acte (soit environ 32%). Quinze pièces font deux actes, neuf sont en trois actes, deux en quatre actes et enfin trois en cinq actes[3]. Cet examen préliminaire indique bien comment la condensation de l'intrigue n'est plus une règle tacite de la parodie dramatique prenant pour cible des œuvres sérieuses. La forme de ces parodies nous place une fois encore devant l'hétérogénéité du corpus :

	1709-1725	1726-1745	1746-1762	1770-1791
Pourcentage de parodies d'opéra en opéra-comique	75,8	96,4	86,4	39,4
Pourcentage de parodies d'opéra en pantomime	0	0	8,5	22,5
Pourcentage de parodies d'opéra en vers	3	1,2	1,7	15,5

[1] Le 16 octobre 1779, l'Académie royale de musique cède pour trente années aux Comédiens Italiens le privilège de l'Opéra-Comique.

[2] Ces quatre pièces prennent pour cible *Castor et Pollux* de Bernard et Rameau : *Les Gémeaux* de Gondot (1777), *Le Bon Frère* (1779) et *Castor le cadet* (1780) de Nougaret et enfin *Christophe et Pierre-Luc* de Despréaux (1780).

[3] Il reste huit pièces perdues dont nous ne connaissons pas le nombre d'actes : *Gare-Gare* (1790), parodie anonyme de *Tarare* (Beaumarchais et Salieri), *Les Narcisses ou l'Ecot mal payé* de Beaunoir (1779), parodie d'*Écho et Narcisse* de Tschoudi et Gluck, *Zizine* de Mayeur de Saint-Paul (1786) parodie de *Rosine ou l'Épouse abandonnée* de Gersin et Gossec. Deux parodies d'*Iphigénie en Aulide* sont dans le même cas : *Rosalie* de Regnard de Pleinchesne (1774) et *La Colère d'Achille* de Landrin (1789). Une parodie de la même année et du même auteur prenant pour cible *Les Horaces* de Guillard et Salieri, intitulée *Les Trois Horaces* est perdue, tout comme la *Parodie de Pénélope* de Marmontel et Piccinni par le Comte de Linières (1786). Et enfin, *Eugénie en Ogrerie* (1779), parodie anonyme d'*Iphigénie en Tauride* de Guillard et Gluck. Parodier une pièce en plusieurs actes ne relève pas de l'évidence ; le *Mercure de France* d'octobre 1780 dit à propos d'une parodie de tragédie de Parisau intitulée *La Veuve de Cancale* que c'est une « parodie en trois actes, c'est-à-dire, un peu longue » (p. 136).

Pourcentage de parodies d'opéra en prose	12,1	1,2	1,7	12,7
?	9,1	1,2	1,7	9,9

La forme en opéra-comique domine toujours le corpus mais est concurrencée par celle en pantomime et en vers.

Une réception paradoxale : les critiques, le roi et ses sujets

La multiplication des théâtres, la vitalité de la scène lyrique, et la relative libéralité envers les théâtres forains et des boulevards sont les raisons pratiques de l'essor remarquable de la parodie dramatique d'opéra dans le dernier tiers du XVIII^e^ siècle. Ainsi peut-on lire dans les *Mémoires secrets*, au 17 septembre 1777 : « Le goût de la parodie semble renaître avec fureur : on en a fait une d'*Ernelinde* et déjà plusieurs auteurs sont en concurrence pour celle de l'*Armide* du chevalier Gluck qui n'est pas encore jouée et ne le sera que la semaine prochaine au plus tôt »[1]. Grimm dans la *Correspondance littéraire* atteste aussi du goût du public pour ces pièces : « Si *Roger Bontemps* [première parodie représentée à la Comédie-Italienne en cette période ; parodie d'*Orphée* de Gluck et Moline, 1775] n'a pas eu grand succès, ce n'est pas que le public ait changé d'humeur ou de goût, c'est qu'une facétie sans verve et sans gaieté manquera toujours son effet »[2]. Une dizaine d'années plus tard, le ton change et au désintérêt du littérateur se substitue sa lassitude : « Nous n'avons plus de bonne parodie. […] Nous n'aurions pas soupçonné que l'indulgence du public pour ces ouvrages du moment pût engager les Comédiens Italiens à jouer […] *Lanlaire ou le Chaos* »[3]. Il s'accorde avec l'un des rédacteurs du *Mercure de France*, qui en 1782, consacre plusieurs lignes au genre de la parodie dramatique :

> La parodie a eu ses jours de vogue ; elle paraissait oubliée sans retour. Quelques ouvrages semblent lui redonner une existence, qui ne sera sans doute que momentanée. Que l'on examine sans prévention quelle est la parodie qui obtient le plus grand nombre de suffrages ; on verra que c'est positivement celle où les sentiments les plus précieux à l'humanité, les situations les plus pathétiques, sont présentés sous la charge la plus plaisante et sous la contrefaction la plus ridicule. Quel cas doit-on faire d'un genre dans lequel on n'obtient des succès qu'après avoir prêté le caractère de la bouffonnerie aux objets les plus dignes de nos respects ? Ce n'est pas pour la première fois que nous nous sommes élevés contre la protection que certaines gens accordent aux productions de cette espèce ; et en cela nous avons imité d'autres observateurs qui avaient déjà parlé avec force contre ce genre. Au reste, il n'a plus guères de partisans que *chez les vieux amateurs de notre vieil opéra-comique*[4].

[1] *Mémoires secrets*, *op. cit.*, t. X, 1778, p.243.
[2] Grimm et *alii*, *Correspondance philosophique et critique*, Maurice Tourneux (éd.), Garnier Frères, 1968, t. XI, p. 81.
[3] *Op. cit.*, t. IV, 3^e^ partie, Paris, Buisson, 1813, p. 341-342.
[4] *Mercure de France, août* 1782, p. 141-142. Nous soulignons : on trouve ici une preuve anecdotique de la position de gardienne du vaudeville de la parodie dramatique d'opéra.

Le public apparaît donc, comme chez La Motte au début du siècle[1], comme une entité permissive : en 1784, 1786 et 1787, on recense respectivement, onze, sept et huit parodies dramatiques d'opéra. Ceci explique peut-être la réaction du rédacteur du *Mercure de France* suite à la représentation, à la Comédie-Italienne de *Constance*, parodie de *Pénélope* (Marmontel et Piccinni) : « Encore une parodie ! quel genre, bon Dieu ! […] Le public protègera-t-il encore longtemps un pareil genre ? Il faut croire, ou du moins espérer que non »[2].

Public et critiques forment donc a priori deux groupes distincts ; dans le dernier tiers du XVIII[e] siècle, c'est Louis XVI qui influence la production de parodie dramatique d'opéra et probablement sa réception. Les Comédiens Italiens proposent au roi des parodies d'opéra lors de leur séjour à la cour. Entre 1776 et 1781, nous avons recensé onze représentations (de sept parodies d'opéra) à la cour. De fait, le roi se fait le mécène de parodistes, d'abord ceux de la Comédie-Italienne :

> 6 août 1776. Le roi a été si content de la parodie d'*Alceste* [*La Bonne Femme ou le Phénix*] le jour où la reine l'a fait jouer devant sa majesté à Trianon, qu'il a chargé le sieur de Laferté, intendant des Menus, d'en témoigner sa satisfaction aux trois auteurs, les sieurs Auguste, Desprès et Resnier, et de les inviter à continuer de s'occuper d'un pareil genre. Ce qui contrarie les comédies Italiens, qui, au contraire, avaient déterminé de ne plus donner d'ouvrages semblables[3].

À la même époque, un danseur de l'opéra, Jean-Étienne Despréaux, compose ses premières parodies d'opéra, données d'abord en société (en 1774, parodie d'*Iphigénie*, chez le duc de Brissac ; en 1777, *Berlingue*, parodie d'*Ernelinde* chez la Guimard), puis à la cour dès septembre 1777. Il reçoit une pension du roi, et crée alors ses parodies directement sur les théâtres de la cour ; pour la parodie de *Roland* en 1778, il sera construit un théâtre exprès à Marly. Lorsqu'un rédacteur de la *Correspondance littéraire* en 1775 écrit que le « genre [de la parodie] ne tombera sans doute qu'avec la gloire de la monarchie »[4], il soulignait, malgré lui, le lien renouvelé et d'autant plus fort qui se tisse entre le genre et la cour. Au même moment pourtant, ce sont les théâtres forains et des boulevards qui fournissent activement un nombre important de parodies dramatiques d'opéra. Mais

> On objecte encore que ces spectacles sont faits pour le peuple seul, que le peuple seul y va. […] Mais aujourd'hui, mais depuis que Monnet, le premier, eut décoré ses loges élégantes de taffetas bleu, bordé de franges d'argent, depuis que ces tréteaux ont eu des orchestres réguliers, qu'on y a eu recours à des danses voluptueuses, à des évolutions militaires, à des pantomimes, depuis qu'on a eu la liberté de former des troupes de comédiens enfants [Ambigu-Comique], depuis enfin qu'au fonds des pièces qui a

[1] Dans son *Discours à l'occasion d'Inès de Castro*, le littérateur écrit : « Que les parodistes ne s'alarment pas de mes réflexions : le public n'entend pas assez bien ses intérêts pour en profiter. En matière de plaisir, il vit, pour ainsi dire, au jour le jour, et il n'y connaît guère l'économie », Houdar de la Motte, *Textes critiques : les raisons du sentiment*, édition critique dirigée par Françoise Gevrey et Béatrice Guion, Paris, Champion, 2002, p. 628.
[2] *Mercure de France*, janvier 1786, p. 137.
[3] *Mémoires secrets*, *op. cit.*, t. IX, p. 181.
[4] Grimm *et alii*, *Correspondance littéraire*, *op. cit.*, t. XI, p. 81.

été constamment le même, c'est-à-dire, essentiellement le ridicule, on a ajouté des accessoires propres du moins à flatter les passions ; la bonne compagnie a appris le chemin du Préau de l'Abbaye, du faubourg Saint-Laurent et de la rue Richelieu. […] Lorsque Antoinette d'Autriche arriva en France, on crut qu'il n'y avait rien de mieux pour lui donner une première idée de notre politesse, que d'envoyer jouer devant elle, sur sa route, les acteurs de l'Ambigu-Comique[1].

La parodie dramatique est plus que jamais à la mode et la parodie dramatique d'opéra bénéficie de l'appui du public et surtout d'un mécène sans égal.

La parodie : gluckiste, piccinniste ou « raisonnable » ?

Querelle des lullistes et des ramistes, querelle des Bouffons, querelle des gluckistes et des piccinnistes, autant de débats houleux au cœur de la vie musicale française auxquels la parodie dramatique d'opéra ne prend pas directement part. De la même manière qu'on parodiait Lully, comme Rameau, l'opéra de *Titon et l'Aurore* comme les ariettes italiennes des *intermezzi*, on parodie, à la fin du XVIII[e] siècle, et Gluck et Piccinni. La raison est simple : la parodie dramatique d'opéra s'attaque au livret de l'opéra et à sa réalisation scénique, ce n'est que sous cette dernière condition que la musique intègre le jeu parodique. Ce sont les pièces à revue ou les comédies qui n'ont pas « l'obligation » de suivre l'intrigue d'une cible unique, qui se font l'écho de telle querelle[2]. Les deux plus fameuses sont *Les Piccinnistes et les Gluckistes* de Billardon de Sauvigny, « qui contient notamment le récit piquant d'un certain repas, donné par Berton, le directeur de l'Opéra [qui] avait eu pour résultat de brouiller les meilleurs amis »[3] ; et *L'Esprit de parti ou les Querelles à la mode* de Chabanon. Cela ne veut pas dire que certains parodistes ne glissent pas des commentaires critiques voire satiriques dans leur parodie visant la composition musicale. En fait, en tant que genre opportuniste (pas dans le sens négatif du terme), la parodie cherche généralement à se ranger du côté de la *doxa* que représente le public.

Mais, contrairement à la querelle des lullistes et des ramistes, celle des gluckistes et des piccinnistes a une influence particulière sur la production de parodies dramatiques d'opéra. En 1779, suite à la création d'*Écho et Narcisse* de Tschoudi et Gluck, Alexandre-Louis Bertrand Robineau, dit Beaunoir, « [le 8 octobre 1779] a présenté aux Italiens une parodie intitulée : *Les Narcisses ou l'Écot mal payé*. Elle a été accueillie avec transport. Mais

[1] Nicolas Joseph Sélis, *Lettre à un père de famille sur les petits spectacles de Paris*, Paris, Garnéry, 1789, p. 34-35.
[2] Mme de Genlis met en scène une « rixe » amicale portant sur la querelle des gluckistes et des piccinnistes, en 1779, dans sa comédie *Les Faux Amis* : la scène 5 de l'acte I met en scène Dorsain, gluckiste et son ami Valmont piccinniste face au Chevalier qui est « ni piccinniste, ni gluckiste, c'est-à-dire […] *raisonnable* » (nous soulignons).
[3] Gustave Desnoiresterres, *La Comédie satirique au XVIII[e] siècle*, Paris, Perrin, 1885, reprints Slatkine, Genève, 1970, p. 214-215.

comme il y a beaucoup de personnalités[1] contre le chevalier Gluck, l'abbé Arnaud, M. Suard, le chevalier de Chatellux et ses autres partisans connus, on doute que la police la tolère, sans la châtrer étrangement »[2]. Le texte de cette parodie n'a malheureusement pas été retrouvé. Selon Gustave Desnoiresterre, le titre de la parodie ferait écho à l'augmentation des places du parterre à l'opéra :

> Ce n'avait pas été précisément un triomphe, et, en dépit du respect, les quolibets de courir, ainsi que les calembours et les chansons. Un arrêt du roi, du 17 mars 1780, fixait le prix des places du parterre à quarante-huit sous l'écot, cela était bien cher. Gluck s'était montré très exigent, très âpre ; il avait imposé ses conditions, devant lesquelles il fallut bien s'incliner, mais qu'eût dû légitimer un perpétuel succès[3].

Il semble exagéré de considérer que Gluck a influencé ce choix du conseil. Solveig Serre explique bien que « dans l'arrêt du conseil du 17 mars 1780, le roi ne dissimule d'ailleurs pas son souci d'une meilleure gestion de l'Académie royale de musique financièrement parlant […] le même souci des dépenses transparaît dans la décision de faire passer le prix des places du parterre de 40 à 48 sols »[4]. Desnoiresterre ne remarque pas les six mois qui séparent cet arrêt de la présentation de la parodie aux Italiens si l'on en croit les *Mémoires secrets*. Nous n'avons pas trouvé la trace d'une augmentation du prix des places lors des représentations de l'opéra de Gluck. Il semble que le titre de la parodie fasse bien plus référence par une transposition burlesque à l'insuccès de *Narcisse* car « on dit figurément et familièrement d'un homme qui a diverti la compagnie durant un repas, qu'il a bien payé son écot » (*Académie*, 1762) ; « payer son écot [veut aussi dire figurément] contribuer au succès, à l'agrément, faire sa tâche » (Fréraud). Une telle interprétation illustre la portée satirique de la parodie. Selon nous, cette pièce est censurée et non représentée pour une raison simple, Jean-Baptiste Suard, gluckiste, est censeur des pièces de théâtre jusqu'en 1790. Aurait-il laissé passer une parodie d'une œuvre de Gluck qui avait eu peu de succès à l'Opéra : cela aurait été le comble en pleine querelle contre les piccinnistes. On peut se demander si Suard est intervenu quelques années auparavant déjà pour interrompre les représentations de *L'Opéra de province*, parodie d'*Armide* par Piis, Desprès et Radet qui met à mal la réforme de Gluck en raillant principalement les changements qu'il a apportés dans l'orchestre[5].

> 20 octobre : *L'Opéra de province*, parodie d'*Armide*, joué aux Italiens en 1777, et arrêté durant le cours de ses représentations sur les plaintes du chevalier Gluck, peu ménagé dans cette satire, a été remis

[1] Comprendre d'attaques personnelles.
[2] *Mémoires secrets*, *op. cit.*, t. XIV, p. 203-204. Le site CESAR recopie l'indication de Brenner « Grands Danseurs du Roi ? », or nous n'avons trouvé nulle part la mention du théâtre de Nicolet.
[3] Gustave Desnoiresterres, *op. cit.*, p. 214.
[4] S. Serre, th. cit., p. 128-129.
[5] *L'Opéra de campagne* de Piis, Barré et Desprès (I, 2) : « HIDRAOT : Attendu le grand bruit qu'un orchestre doit faire, / Le volume des voix n'est pas nécessaire. / Le public étourdi par l'accompagnement, / Sourd aux cris du chanteur, n'entend que l'instrument ».

> avant-hier. Les comédiens ont profité de l'absence de ce musicien pour en obtenir la reprise. Cette anecdote ne continuera pas peu à lui donner une vogue qu'il ne mérite guère par lui-même[1].

Dans les parodies d'opéra de Piccinni que nous avons retrouvées, on n'observe aucune critique visant la musique. La parodie dramatique peut servir parfois le clan des gluckistes. Ainsi, selon une anecdote donnée dans les *Mémoires secrets*,

> *Iphise aux boulevards* [parodie d'*Iphigénie en Aulide* créée le 20 août 1779] attire le public, et c'est le théâtre des Élèves pour la danse de l'Opéra qui fixe le concours. Cette pièce contient l'éloge du chevalier Gluck, ainsi que celui de Mlle le Vasseur, actrice qui a si merveilleusement contribué à faire valoir sa musique. Lundi, elle est allée jouir de son triomphe, et en effet ses partisans qui s'y étaient rendus en foule, n'ont pas manqué de se tourner vers sa loge et de lui prodiguer les plus vifs applaudissements au moment où il était question d'elle[2].

De même, le vaudeville final des *Rêveries renouvelées des Grecs*, parodie d'*Iphigénie en Tauride* par Favart et Guérin de Frémicourt « est précédé d'un compliment à MM. le chevalier Gluck et Guillard, qui a été vivement applaudi »[3]. Les parodistes ne semblent pas prendre pour cible majoritairement l'un ou l'autre des compositeurs. À ce titre, le manuscrit anonyme d'une « scène du marchand de musique » que nous avons trouvé dans le Fonds Rondel pourrait servir de métaphore à la position de la parodie dramatique :

> LE MARCHAND
>
> […] pour m'arracher à la faim, je me dis, je ne puis vendre ma musique, vendons celle des autres. Je lève un magasin, mais ma femme était piccinniste et mon garçon de boutique glouckiste [*sic*] : l'une donnait pour rien ce qui sentait l'Allemagne, et l'autre vendait à moitié de perte tout ce qui avait la tournure un peu romaine. Je restais en peu de temps sans une note, ruiné par les querelles. J'ai plié boutique et me suis mis aux gages de l'amitié. Ma collection n'est plus formée que des hommages qu'elle adresse aux plaisirs, ou à la beauté[4].

Et la Révolution ?

Comme le note Pierre Frantz, « à de notables exceptions près, [le] répertoire [du théâtre de la Révolution] ne se distingue pas vraiment, du point de vue formel, de celui de l'Ancien Régime »[5], et « du point de vue quantitatif, [ce] répertoire d'Ancien Régime et de pur divertissement l'emporte nettement »[6]. Qu'en est-il de la parodie dramatique d'opéra ? Remarquons d'abord la baisse de la production après des années exceptionnelles comme 1784

---

[1] *Mémoires secrets*, *op. cit*. t. XVI, p. 29.

[2] *Mémoires secrets*, *op. cit*., 1780, t. XIV, p. 157. Il s'agit pourtant là d'un fait relativement rare, et le compte rendu des *Petits Spectacles de Paris* à propos de cette parodie s'en fait l'écho : « *Iphise aux boulevards*, parodie très bien faite, *quoique singulière* » (*Petits Spectacles de Paris*, 7e partie, Paris, Guillot, 1786, p. 14, nous soulignons).

[3] *Journal de Paris*, 27 juin 79, n° 178, p. 727.

[4] *Scène du marchand de musique*, ms. 214, BnF, Fonds Rondel, f°117-121, f°119. Nous transcrivons cette scène en annexe.

[5] Pierre Frantz, « Théâtraliser la Révolution française », dans *Corps, littérature et société, 1789-1900*, Jean-Marie Roulin (dir.), Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 31.

[6] Pierre Frantz, « Théâtre et fêtes de la Révolution », dans *Le Théâtre en France*, Jacqueline Jomaron (dir.), Armand Colin, Paris, 1992, t. II, p. 505, cité par Roxanne Martin « La Féerie sur les scènes secondaires du Directoire et du Consulat : genèse d'un théâtre romantique ? », dans *La Scène bâtarde*, *op. cit*., p. 258.

ou 1787 (respectivement onze et huit parodies dramatiques d'opéra créées) : trois parodies sont composées en 1789, une en 1790 et aucune en 1791. Hormis une création en 1792, il faut attendre 1796 pour retrouver un rythme de création moyen de trois pièces par année[1]. L'absence ou la baisse des créations s'explique bien entendu par les mouvements qui secouent le royaume : André Tissier précise qu'à plusieurs reprises entre 1789 et 1792 (avant la chute de la monarchie) les théâtres sont souvent fermés. Il donne l'exemple de la fatidique semaine du 12 au 20 juillet, mais en juin 1791 ou en juillet et août 1792, les spectacles ne donnent pas de représentations[2]. C'est du côté des théâtres qu'il faut regarder afin de comprendre les mutations de la parodie dramatique d'opéra. Martine de Rougemont rappelle qu'une « nouvelle étape décisive devait être franchie avec la création du Théâtre de Monsieur en 1789, à l'écart de ces lieux de débauche que sont le Boulevard et le Port-royal, doté du premier privilège royal direct accordé depuis le retour des Italiens. Sa création annonce peut-être la fin des privilèges : il n'a pas le temps d'en faire la preuve, la Révolution balaie tout »[3]. La création de ce théâtre, qui prendra le nom du Théâtre Feydeau

> fut la conclusion de plus de dix ans de négociations et de tentatives. Le clan des italophiles se réunit autour de la reine Marie-Antoinette qui s'engagea en personne dans un projet qui lui tenait particulièrement à cœur. Ce théâtre, dont la date d'inauguration en janvier 1789 incite à associer sa création avec le début de la Révolution, reste un pur produit de l'Ancien Régime, voulu et mis en œuvre par des personnages proches de la cour ; son public fut également éminemment aristocratique. Même sous le nom de théâtre Feydeau, cette institution fut parfois suspectée d'être un « nid » d'aristocrates royalistes. Si l'activité du Théâtre de Monsieur fut effectivement « révolutionnaire », elle ne le fut que sur un point, celui de l'organisation des spectacles lyriques à Paris, puisque avec ce théâtre se définit une tripartition – opéra, opéra-comique, opéra italien- qui devait perdurer pendant tout le XIX^{e} siècle. Quand l'opéra buffa ouvrit en 1801, ce nouveau théâtre trouva un espace vacant qu'il put occuper sans difficulté. L'Opéra buffa (1801), le Théâtre de l'impératrice (1804), le Théâtre royal italien (1815) et enfin le Théâtre-Italien ne firent que recueillir et se transmettre ce même héritage. La Révolution ne compromit pas cette transmission et ne fit que marquer une pause[4].

« Révolutionnaire » par l'organisation du répertoire qui rompt avec les autres théâtres publics, le Théâtre de Monsieur inaugure la circulation des genres et des œuvres. Parodier un opéra représenté sur ce théâtre serait rompre avec le rythme des quatre-vingt dernières années qui voulaient que la création parodique suive la programmation de l'Académie royale de musique. Ce sont encore des œuvres représentées sur la scène de l'Opéra (depuis 1781 à la salle de la

[1] La moyenne du nombre de parodies par an entre 1709 et 1791 est de trois parodies ; cette moyenne varie en fonction des périodes : de 1709 à 1725, la moyenne est à deux parodies contre presque quatre entre 1726-1745 et 1746-1762 ; une moyenne de 3 entre 1770-1791.

[2] André Tissier, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution : répertoire analytique, chronologique et bibliographique*. *De la réunion des États généraux à la chute de la royauté 1789-1792*, Droz, 1992, p. 12 note 11.

[3] Martine de Rougemont, *op. cit.*, p. 274.

[4] Alessandro Di Profio « Les Bouffons de la reine. L'opéra italien à Paris sous la révolution », *Les Arts de la Scène et la Révolution française*, sous la direction de Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux, 2004, p. 115-116.

Porte Saint-Martin suite à un nouvel incendie) qui sont parodiées en 1789 et 1790 : *Les Horaces* de Salieri et *Démophon* de Cherubini.

La loi dite des libertés du 13 janvier 1791 « assura la libération de la vie théâtrale, en supprimant la censure et en permettant à tout citoyen d'ouvrir une nouvelle salle, sur la seule réserve d'une déclaration à la municipalité et aux directeurs de salles de jouer toute pièce du passé dont l'auteur était mort. Plus de privilège pour l'opéra ni pour le répertoire ancien appartenant à la Comédie-Française et au Théâtre-Italien »[1]. Cette libération perturbe la production parodique et en change fondamentalement la nature, même si ses formes et ses fonctions restent les mêmes. Le cas de *Nice*, parodie de *Stratonice* de Hoffmann et Méhul est à ce titre paradigmatique. L'opéra d'Hoffman et Méhul est créé le 3 mai 1792 au Théâtre-Italien (dans la salle Favart inaugurée en 1783). L'œuvre cible, l'opéra, est représentée sur un théâtre qui encore en 1790 donnait des reprises de parodies dramatiques d'opéra (*Les Amours de Bastien et Bastienne* ou *Les Rêveries renouvelées des Grecs*) et qui en juin 1792 redonnera *Constance*, parodie de *Pénélope* de Marmontel et Piccinni[2]. La parodie de l'opéra de Méhul n'est donc pas créée sur la scène italienne (qui prendra bientôt le nom d'Opéra-Comique National, en 1793) mais sur un théâtre récemment inauguré par deux auteurs de parodies d'opéra et d'opéra-comique en vaudevilles du Théâtre-Italien, Piis et Barré. *Stratonice* est d'ailleurs la dernière parodie dramatique d'opéra composée par un parodiste de l'Ancien Régime au XVIII^e^ siècle : Desprès (ancien acolyte parodiste de Piis) et Ségur. Cette pièce est comparée à *Bastien et Bastienne* par la presse : « C'est sous ce point de vue qu'il faut envisager *Nice*, nommée, mal à propos, parodie de *Stratonice*, et qui n'en est qu'une exacte imitation comme *Bastien et Bastienne* est celle du *Devin du village*. Ce genre d'imitation, ne permet point le trivial, mais seulement le naturel, et quelquefois le plaisant, suivant le sujet »[3]. Gardienne de la gaieté et du vaudeville : voilà ce qu'est la parodie dramatique d'opéra à la fin du XVIII^e^ siècle et pourquoi elle continue d'être reprise ; elle attendra encore quelques années avant d'être créée de nouveau au Vaudeville, au Théâtre de la Cité (ouvert aussi en 1792 sous

[1] André Tissier, *op. cit.*, p. 25.
[2] Patrick Taïeb résume bien la situation de « confusion qui s'instaure dans la classification des genres avec l'arrivée en 1790 de la "Jeune génération" [Berton, Cherubini, Le Sueur, Méhul et Kreutze] […] *Médée* (1796), *Télémaque* (1796), *Stratonice* (1792) […] pour s'en tenir à quelques- uns de ces "monstres" nés par erreur sur les scènes des théâtres Favart, et Feydeau, apparaissent rétrospectivement comme le produit des circonstances […] la liberté des spectacles décrétée le 13 janvier 1791 et l'incapacité chronique des pouvoirs successifs à prendre sous leur tutelle la charge exorbitante de l'Opéra, expliqueraient donc en grande partie cet éclatement du cadre générique de l'opéra français au XVIII^e^ siècle » (« *Le Prisonnier, ou la Ressemblance d'Alexandre*, Duval et Dominique Della Maria (1798), un thermidor pour l'opéra-comique », article communiqué par l'auteur).
[3] *Journal encyclopédique ou universel*, juin 1792, volume 5, à Bouillon, p. 253.

le nom de Théâtre du Palais-Variétés) ou au théâtre de Mlle Montansier (ancienne salle du théâtre des Beaujolais, où on jouait aussi des parodies).

Il y a certes une continuité, mais la révolution apportée par l'abolition des privilèges des théâtres a une influence considérable sur la production parodique : elle multiplie les cibles et en cela complexifie les réseaux de références (des opéras sont représentés en même temps sur différents théâtres), elle permet le développement d'autres genres (opéra italien, le retour des comédies en vaudevilles, l'opéra-comique et l'*opera buffa*) et marginalise, pour un temps, la parodie en la dépossédant d'une de ses prérogatives. Octave Delepierre explique ainsi dans son essai sur la parodie publié en 1870, que « les parodies théâtrales, à la fin du siècle passé et aujourd'hui, ont pris une forme différente »[1]. La parodie semble se perdre dans un flou d'intitulés génériques : rapsodie, imitation burlesque en vaudevilles, parodie sans parodie, parodie-féérie[2].

[1] Octave Delepierre, *La Parodie chez les Grecs, chez les Romains et chez les Modernes*, Londres, Trübner, 1870, p. 142.

[2] *Bébé et Jargon* (1797) est sous titrée « rapsodie en un acte, en prose, mêlée de couplets, et imitée de l'opéra *Médée* [Cherubini] », *Oh ! que c'est sciant ou Oxessian* (1805), « imitation burlesque en vaudevilles d'*Ossian* [opéra de de Le Sueur et Deschamps], on peut aussi citer *Les Petites Danaïdes ou quatre-vint-dix-neuf victimes*, « imitation burlesco-tragi-comi-diabolico-féérie de l'opéra des *Danaïdes*, mêlée de vaudevilles, danses, *etc*. » qui sera représentée sur le théâtre de la Porte Saint-Martin (anciennement l'Opéra) en 1819. Pour l'analyse de cette dernière pièce nous renvoyons à l'ouvrage de Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes : 1791-1864*, Paris, Champion, 2007. Selon Patrick Taïeb, « *Le Prisonnier* [opéra-comique d'Alexandre Duval et Dominique Della Maria, 1798] est incontestablement un opéra-comique destiné à faire rire [par le] détournement comique de modèles sérieux », art. cit.

Chapitre II : Le phénomène des séries parodiques

A – Description générale du phénomène

L'étude de la parodie dramatique d'opéra au XVIII[e] siècle ne peut faire l'impasse sur le phénomène des séries parodiques puisqu'aux deux cent cinquante-trois parodies dramatiques d'opéra (253) recensées entre 1709 et 1791 correspondent cent huit œuvres lyriques (108) prises pour cible. La notion de série parodique décrit un ensemble de parodies dramatiques s'attachant à parodier un même opéra. À la « typologie des séries parodiques dans le théâtre du XVIII[e] siècle » esquissée par David Trott[1], il convient d'entreprendre une typologie particulière aux séries parodiques d'opéra, car une définition usuelle ne suffit pas à embrasser la diversité du phénomène. Le définir ne suppose pas uniquement la catégorisation et la mise à jour chiffrée des séries spécifiques ; il revient d'en comprendre l'origine et de le penser de manière plus globale. En fonction de leur nature, de leur étendue temporelle et de leur cible (il serait naïf de considérer un opéra comme une œuvre monolithique qui n'évolue pas au fil du temps[2]), les séries de parodies d'opéra permettent de penser le genre dans ses aspects théoriques ; en cela, elles sont bien plus qu'un simple « baromètre de la popularité »[3] d'une œuvre lyrique. L'existence des séries parodiques met en jeu plusieurs facteurs socio-économiques et esthétiques.

1– L'origine des séries synchroniques et diachroniques

Le développement des séries parodiques est intrinsèquement lié à la politique culturelle française de l'époque. La recherche sur l'histoire du théâtre français a bien montré comment le départ des Italiens en 1697 a laissé un vide dans le paysage théâtral, que les

[1] David Trott « Pour une typologie des séries parodiques dans le théâtre du XVIII[e] siècle », dans *Séries parodiques au siècle des Lumières*, *op. cit.*, p.15-28.
[2] À ce propos, différentes thèses de musicologie s'intéressent aux évolutions d'un opéra, par exemple celle de Françoise Escande, Callirhoé *d'André Cardinal Destouches, 1712-1743 : genèse et destinée d'une tragédie lyrique au XVIII[e] siècle étude stylistique et préparation à l'édition critique de l'œuvre*, sous la direction de Philippe Canguilhem, Université de Toulouse-Le Mirail, mai 2010 ; ou celle de Pascal Dénécheau, Thésée *de Lully et Quinault, histoire d'un opéra. Étude de l'œuvre de sa création à sa dernière reprise sous l'Ancien Régime (1675-1779)*, sous la direction d'Herbert Schneider et Jérôme de la Gorce, Université Paris IV-Sorbonne, Universität des Saarlandes, décembre 2006.
[3] Corinne Pré, *Le Livret d'opéra-comique en France de 1741 à 1789*, thèse, Paris III, 1981, Lille, atelier de reproduction des thèses, 1984, p. 665, cité par Judith Le Blanc, th. cit., p. 291.

théâtres de la Foire se sont chargés de combler en partie. Les Forains développent la parodie dramatique d'opéra, à proprement parler, dès 1709 et en ont le monopole. Le système de privilège des théâtres, à l'origine des multiples interdictions qui sanctionnaient les Forains dans leur activité dramatique, a permis la naissance du théâtre de l'Opéra-Comique. De sorte qu'au sein même des théâtres forains, on retrouve dès le début du siècle une structure hiérarchisée entre semi-privilégié (l'Opéra-Comique possède le droit du chant, d'employer la danse et les décors) et non officiel (dans le cas de la parodie d'opéra, il s'agit principalement des théâtres pour marionnettes). Il n'est donc pas étonnant de voir dans la même période deux parodies d'un même opéra à la Foire : c'est le cas de deux parodies de *Télémaque* en 1715, d'*Atys* en 1726, des *Indes galantes* en 1735, de *Persée* en 1737, de *Titon et l'Aurore* en 1753. Toutefois, c'est le rappel, par le Régent, des Comédiens Italiens à Paris en 1716, et donc la présence d'un autre théâtre où seront données des parodies qui créent une véritable émulation. Le développement des séries est en partie imputable à la multiplication et à la concurrence des théâtres : dans la première moitié du siècle, trois scènes principales s'offrent aux parodistes, l'Opéra-Comique, les marionnettes et la Comédie-Italienne[1]. Dans la seconde moitié du siècle, les théâtres se multiplient et se diversifient. On notera d'abord l'avènement des théâtres des boulevards dès les années 1750-1760, en réponse à l'impossibilité des Forains de jouer toute l'année, en réaction aussi à la fusion de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Italienne en 1762 et à l'incendie, la même année, de la Foire Saint-Germain. Il ne faut pas oublier non plus le développement rapide de l'activité des théâtres à la cour ainsi que la vogue toujours plus importante des théâtres de sociétés. La série des parodies de *Pénélope* (opéra de Marmontel et Piccinni) illustre bien cette diversité à la fin du siècle puisque ces pièces, datant de 1786, sont jouées à la Comédie-Italienne, à la Foire Saint-Germain ou au Boulevard (une des deux salles des Variétés Amusantes), au château de Versailles et une dernière en société[2].

La politique culturelle française et la théâtromanie au XVIII^{e} siècle expliquent l'étendue du phénomène d'un point de vue synchronique : la multiplicité des théâtres et la

[1] Pendant la fermeture de l'Opéra-Comique en 1732, Fuzelier donne une parodie sur un théâtre composé d'enfants (*Le Cheveu*, parodie de *Scylla*) et lors de la fermeture en 1745 des parodies sont représentées au Nouveau Spectacle Pantomime (1746-1749).

[2] « M. le Comte de Linières, militaire aimable, dont on a parlé quelque fois, était absent depuis un certain temps à raison de dettes qu'il avait contractées […] Relégué en province durant cet intervalle, il s'y est livré au commerce des muses et ayant fait la paix avec ce financier, il a célébré depuis peu son retour en mettant au jour ses productions dramatiques. Elles consistent en une *Parodie de Pénélope*, et une parade intitulée *Le Bourgeois comédien*. Elles se sont exécutées le 23 de ce mois sur un théâtre particulier, faubourg Saint-Denis, où M. de Linières a joué lui-même, avec les Seigneurs de la cour, ses anciens camarades en ce genre. On ne doute pas qu'il n'y ait quelque chose de relatif à sa réconciliation ; mais comme ce spectacle ne s'est exécuté que pour la famille, pour ses camarades et amis, peu de profanes en ont joui et il n'a encore rien transpiré de cet amusement dont il faut attendre les détails », *Mémoires secrets*, *op. cit.*, t. XXXI, 1788, p. 65-66.

concurrence dans laquelle ils évoluent est, outre la mode des parodies, l'une des principales raisons de l'existence de plusieurs parodies d'une même œuvre par année, par mois, voire par jour (c'est le cas des parodies d'*Omphale* données le 8 mars 1752, à la Comédie-Italienne et à la Foire Saint-Germain). Néanmoins, la politique de programmation de l'Académie royale de musique est à l'origine de l'étendue temporelle des séries. En effet,

> la représentation d'un opéra soulève trop de difficultés pour que les directeurs de l'Académie royale de musique puissent envisager un constant renouvellement de la programmation. Dans un théâtre où la moindre mise en scène requiert un matériel important et s'avère extrêmement onéreuse, faire durer les pièces est une nécessité absolue si l'on veut éviter un surcroît d'efforts et de dépenses. Aussi pratique-t-on le plus souvent le système des longues séries, tout en introduisant parfois une alternance, hebdomadaire ou mensuelle, entre les différentes œuvres représentées[1].

Cette structure est à l'origine de la multiplication des parodies d'un opéra au cours d'une ou deux saisons. Solveig Serre montre bien comment

> outre le système des longues séries, appliqué dans un but essentiellement économique, la question de l'alternance est également au cœur des préoccupations des directeurs de l'Académie royale de musique. Celle-ci peut prendre plusieurs formes – alternance entre les créations et le fonds d'œuvre constituant le répertoire, entre les différents genres lyrique et chorégraphique, entre différents titres au cours de la saison ou au cours des mois et des semaines[2].

Cette programmation explique ainsi pourquoi la Foire Saint-Laurent, en été, est celle où sont principalement jouées les parodies de ballet car le règlement du 19 novembre 1714 « qui recommandait de réserver l'hiver et le printemps aux tragédies lyriques et de consacrer l'été et l'automne plutôt au ballet fut toujours respecté »[3].

Comme l'organisation du programme de l'Opéra privilégie les reprises aux créations, au moins pendant la première moitié du XVIII[e] siècle, on comprend pourquoi les reprises des opéras de Lully sont beaucoup plus parodiées que les nouvelles créations :

> la part de Lully dans les reprises n'est donc jamais descendue au-dessous de 20% dans la première moitié du XVIII[e] siècle. D'autres opéras participent aussi au « roulement » du répertoire : les plus souvent repris sont *Hésione*, de Danchet et Campra, *Issé* de La Motte et Destouches, *Tancrède* de Danchet et Campra, ainsi que des ballets comme *Le Carnaval et la Folie* de La Motte et Destouches et *L'Europe galante* de La Motte et Campra[4].

Que se passe-t-il à partir de la disparition de l'hégémonie lulliste[5] ? Dès 1762, année durant laquelle la dernière parodie d'une œuvre de Quinault et Lully est composée (*Armide* de Laujon à la Comédie-Italienne), ce sont les créations d'œuvres nouvelles qui suscitent le plus grand nombre de parodies. Sur les soixante-douze parodies dramatiques créées entre 1763 et

[1] Solveig Serre, th. cit., p. 190-191.
[2] *Ibid*. p. 191-192.
[3] *Ibid*. p. 192.
[4] Judith Le Blanc, th. cit., p. 277.
[5] « Entre 1737 et 1750, *Thésée*, *Alceste*, *Atys Proserpine* reviennent trois fois ; *Persée*, *Phaéton*, *Roland*, *Armide*, *Acis et Galatée* deux fois ; *Amadis* une fois. C'est le feu d'artifice final […] », Maurice Barthélemy, *Métamorphoses de l'opéra français au siècle des Lumières*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 90.

1791, cinquante-trois parodient des créations et seulement dix-neuf prennent pour cible des opéras lors de leur reprise à l'Académie royale de musique[1]. Par exemple, *La Caravane du Caire* de Chédeville et Grétry, créée le 15 janvier 1785, a donné lieu à cinq parodies dramatiques la même année ; *Didon* de Marmontel et Piccinni se voit couronner par trois parodies l'année même de sa création en 1783. Ce qui n'empêche pas les reprises d'être parodiées : lors de ses remises au théâtre en 1779 et 1789, *Iphigénie en Aulide* de du Roullet et Gluck, créée en 1774, suscite à chaque fois une parodie[2]. D'un côté on ne peut que souscrire à l'idée selon laquelle « si Lully et Quinault ont été les plus parodiés, c'est qu'ils ont créé un modèle durable qui représente le plus haut degré d'accomplissement dans le genre de l'opéra »[3] ; de l'autre, on comprend en observant la politique de programmation de l'Académie royale et le phénomène des séries parodiques de la seconde moitié du siècle, que l'action de parodier une œuvre n'est pas obligatoirement liée à la pérennité de son succès. La politique de programmation de l'Opéra permet dans la première moitié du siècle un développement accru des séries diachroniques de parodies ciblant des œuvres du répertoire ; *a contrario*, dans la seconde moitié du siècle, aux créations opératiques correspondent des séries parodiques synchroniques. Ces deux hypothèses se vérifient puisque sur les dix-huit séries synchroniques relevées, quinze correspondent à des séries prenant pour cible une création.

Nous avons dénombré cinquante-deux séries parodiques de 1709 à 1791, c'est-à-dire cinquante-deux opéras parodiés plus d'une fois sur les cent huit œuvres lyriques ciblées durant cette période. S'il est intéressant de séparer les séries synchroniques des séries diachroniques, il nous a semblé également important de distinguer les séries parodiques en fonction du genre de leur cible afin d'observer l'influence de la programmation de l'Académie royale de musique.

Genre des cibles	Nombre de séries parodiques	Nombre d'œuvres prises pour cible	Période concernée
Tragédie en musique	22	36	1709-1762 / 1777-1780
Ballet héroïque ou opéra-ballet	10	34	1709-1784
Tragédie lyrique, opéra	13	23	1770-1791
Pastorale[4]	7	12	1718-1773
Comédie lyrique	0	2	1760-1785
Scène lyrique-mélodrame	0	1	1753-1779
Total	52	108	1709-1791

[1] Ce qui fait un pourcentage d'environ 74% de parodies de création et 26% de parodies de reprise.
[2] *Iphise aux boulevards* en 1779 (anonyme) et *La Colère d'Achille* de Landrin en 1789.
[3] Judith Le Blanc, th. cit., p. 281.
[4] Sont considérées comme étant des pastorales lyriques *Le Devin du village*, *La Reine des Péris* et *Aline, reine de Golconde*.

On dénombre par exemple presque autant de ballets que de tragédies en musique pris pour cible, mais ces dernières suscitent deux fois plus de séries parodiques. Est-ce que la forme éclatée de l'opéra-ballet expliquerait ce phénomène ? De fait, les ballets sont plus facilement repris dans les fragments, selon la terminologie de l'époque, ou dans les « spectacles couplés », selon la terminologie de Solveig Serre. Les meilleures entrées étaient ainsi représentées

> les unes après les autres, sans tentative de les lier entre elles. Certaines pièces [et c'est le cas des ballets à succès comme *Les Indes galantes*] ne pouvaient, du fait de leur taille, être jouées autrement que sous forme de spectacles couplés[1].

Les actes de ballets disséminés ainsi dans la programmation de l'Académie royale de musique ne restent pas à l'affiche pour eux-mêmes et sont mêlés à d'autres morceaux d'opéra, d'où probablement, un nombre moins important de séries parodiques de ballet. La politique de programmation de l'Opéra explique, en partie, l'origine du phénomène des séries mais n'explique pas la pluralité des pratiques.

2 – Essai de typologie opérationnelle

Il existe plusieurs cas particuliers de séries parodiques : lorsque Gluck choisit le livret de Quinault pour la musique de son *Armide*, dans quelle mesure une parodie de cet opéra appartient-elle à la série des parodies de l'*Armide* originale (Quinault, Lully) ? Quand Marmontel remanie le livret en cinq actes de *Roland* composé par Quinault, en trois actes pour la musique de Piccinni, où s'arrête la série des parodies de *Roland* ? Pour ces deux cas, nous considérons que, même si l'œuvre cible a subi des modifications au cours du temps, comme subsistent les éléments constitutifs de l'intrigue ainsi que le texte original (au moins en partie), les parodies de ces opéras appartiennent à la série. Nous nommerons ce type de suite parodique, *série filiale* pour signifier que le lien de parenté entre leur cible ne doit pas cacher la spécificité des œuvres lyriques et des circonstances de leur représentation. Autre particularité qui amène à penser le phénomène de manière plus large : les séries constituées de parodies d'une même œuvre, mais prenant parfois pour cible des entrées ou des actes différents. On ne peut éluder ces *séries fragmentaires* ; elles représentent plus de la moitié des séries parodiques de ballet au XVIII^{e} siècle (six sur les onze séries parodiques prenant pour cible des ballets).

Nous avons cherché à décrire le phénomène des séries de manière génétique en revenant sur son origine et en tentant de dégager des typologies opérationnelles. Nous avons

[1] Solveig Serre, th. cit., p. 196.

ainsi considéré la série en tant que corpus constitué d'œuvres liées par une même cible. En ce sens la régularité et l'essor du genre que suppose l'existence des séries sont liés à la régularité des opéras, fondée sur une programmation fixe et attendue de l'Académie. Or, la question reste de savoir s'il « s'agit […] d'ouvrages isolés les uns des autres, ou bien de groupes interconnectés »[1]. Les parodies d'une série tirent-elles leur « parenté » uniquement de l'opéra commun qu'elles parodient ? Les chercheurs ont déjà exploré ces questions et mis en avant les jeux intertextuels et les échos entre les parodies d'une même série. Les relations textuelles et spectaculaires entres ces pièces peuvent prendre la forme avouée de la référence ou de la citation. Dans d'autres cas, c'est l'acte de réception qui produit une lecture sérielle (qu'il s'agisse du lecteur ou du spectateur) ; le rapport entre les œuvres informe alors plus des caractéristiques propres au genre parodique et à sa cible. Comme les parodies appartiennent au même genre et prennent pour cible la même œuvre, elles partagent des similitudes quelque soit leur époque de création. Or, chacune des typologies précédemment définies propose un mode différent d'exploration des parodies d'une même série. Si les pièces appartenant à une série synchronique entretiennent parfois des relations d'ordre concurrentiel, les parodies d'une série diachronique entretiennent des rapports plus complexes. On observe des cas de réécritures d'anciennes parodies ou encore de plagiat. Les séries fragmentaires posent quant à elles la question du choix du parodiste : prend-il pour cible une entrée parce qu'elle a réussi ou parce que les concurrents ne l'ont pas parodiée ou justement l'ont parodiée ? La série synchronique permet, mieux qu'une autre, d'évaluer la spécificité des pratiques sur les différents théâtres à une même période, alors que la série synchronique pourra être un outil d'étude privilégié pour l'évolution du goût et des pratiques.

Sur les cinquante-deux séries de parodies dramatiques d'opéra, seules dix-neuf sont exclusivement synchroniques, treize diachroniques et la majorité de ces séries, c'est-à-dire dix-neuf, est synchro-diachronique[2]. Ce néologisme décrit une série diachronique composée de séries synchroniques. L'un des meilleurs exemples est la série des parodies de *Phaéton* de Quinault et Lully. Lors de la reprise de cette tragédie en musique en 1721, une parodie est créée (*Arlequin Phaéton* de Macharti), la reprise de 1730 donne lieu a deux créations parodiques (*Le Cocher maladroit* de Carolet et *Arlequin Phaéton* de Dominique et Riccoboni fils, en 1731) tout comme la reprise de 1742 (*Le Messager du Mans*, anonyme, et *Arlequin*

[1] David Trott, « Pour une typologie…», art. cit., p. 15.
[2] *Aline, Reine de Golconde* a suscité deux parodies dramatiques ; comme celle intitulée *Parodie d'Aline, reine de Golconde*, mentionnée par le site CESAR, est anonyme et non datée, nous ne pouvons pas déterminer à quel type de série temporelle appartiennent ces deux pièces.

Phaéton de Riccoboni fils, en 1743)[1]. Ce systématisme ne saurait se substituer à l'analyse des œuvres : il permet cependant de ne pas oublier les multiples questions qui apparaissent à la lecture ou à l'étude d'une série. La série des parodies du ballet des *Éléments* correspond à cette catégorie synchro-diachronique : s'il y a des différences de traitement parodique ou de choix musicaux entre les parodies datées de 1725 et celle du milieu du siècle, il ne faut pas oublier les différences entre celles de 1725, qui touchent moins l'évolution du genre et du goût que celle de la pratique.

B – Les apports de l'analyse sérielle : intertextualité, constance et évolution d'une pratique

Nous proposons d'illustrer les apports de l'analyse sérielle offerts par la typologie que nous venons de dégager. La série filiale des parodies d'*Armide* (Quinault, Lully et Gluck), la plus longue des séries parodiques, sera l'occasion d'observer l'évolution et la constance du genre parodique au cours des différentes périodes. La série fragmentaire du ballet des *Éléments* (Roy, Lalande et Destouches) permettra de comprendre le choix des entrées parodiées fait par les auteurs et d'évaluer les spécificités de la parodie de ballet. Nous nous intéresserons enfin à une série synchronique : celle des parodies d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck et Guillard en 1779 ; ce sera l'occasion d'observer le rythme des représentations de parodies sur les théâtres parisiens.

1 – Les *Armide* : évolution et constance du genre parodique

De tous les livrets de Quinault remis en musique ou réécrits à la fin du XVIII^{e} siècle, seuls celui d'*Armide* (Gluck et Quinault) et celui de *Roland* (Piccinni et Marmontel) ont été parodiés, chacun par deux fois. Il ne s'agira pas ici d'épuiser l'étude de ces séries mais de montrer, à travers quelques exemples, comment l'analyse sérielle, par les mises en relation constantes entre plusieurs œuvres, s'avère être un outil de compréhension du genre de la parodie dramatique d'opéra.

[1] Bailly compose une parodie de *Phaéton*, non représentée et éditée dans le recueil *Théâtre et Œuvres mêlées* en 1768.

Reprise Acad. royale de musique (*Œuvres complètes* de J.-B. Lully : *Armide*, éd. L. Rosow, J.-N. Laurenti, Georg Olms Verlag, 2003, p. xii.)	Date de la parodie	Titre	Auteur	Lieu de Représentation	Forme	Source ou localisation
26 déc. 1713	1713.8.22	***L'Opéra de campagne***	Fuzelier	Foire Saint-Laurent, jeu de Paume Bel-Air	3 actes, vaudevilles et vers	Ms. BnF, fr. 9335
9 novembre 1724	21 janvier 1725	***Armide***	Bailly	Comédie-Italienne	1 acte, prose et vaudevilles	*PNTI*, Briasson, 1731, t. II (sans le prologue) ; Bailly, *Théâtre et Œuvres mêlées*, t. II, Nyon, 1768 (avec prologue)
17 février 1747	23 mars 1747	***La Bohémienne***	anonyme (Valois d'Orville ?)	Nouveau Spectacle Pantomime, Foire Saint-Germain	1 acte, pantomime	Ms. Bibliothèque de l'Institut
17 février 1747	1747	***Armide***	anonyme	?	5 actes, vaudevilles	Paris, Prault fils et Ballard fils, 1747 / Arsenal - magasin 8- BL- 13762 (6)
3 novembre 1761	11 janvier 1762	***Armide***	Laujon (et Riccoboni fils)	Comédie-Italienne	4 actes, prose, vaudevilles, ariettes	Imprimée séparée à Paris, chez Duchesne en 1762. (*Œuvres choisies* de Laujon, Patris, 1811, t. II)
23 septembre 1777 (date de création avec la musique de Gluck)	17 déc.1777	***L'Opéra de province***	Barré, Desprès, Piis, Resnier	Comédie-Italienne	2 actes, vers et vaudevilles	Paris, chez Vente en 1777
1777-1778	6 sept. 1778	***Les Amours militaires ou Madame Terrible***	Moline	À Meaux en Brie	2 actes, prose et vaudevilles	Ms BnF, N. A. F. 9277
?	?	***Margot Tintamarre ou la Magie noire***	?	?	1 acte	Ms. BnF 241, fonds Rondel « mémo ire des parodie [*sic*] d'opera fait par Carollet en 3 acte [*sic*] », par Bienfait (entrepreneur d'un théâtre de marionnettes) à l'intention de Favart.

La première pièce de la série parodique d'*Armide* au XVIII[e] siècle est *L'Opéra de campagne*, comédie contenant une parodie enchâssée de plusieurs scènes de l'acte II, de l'acte IV et d'une scène de l'acte V d'*Armide*. Cette pièce est la réécriture par Fuzelier d'une comédie de Dufresny du même nom donnée sur la scène de l'ancien Théâtre-Italien en 1692. L'intrigue est simple

> et rappelle celle de *Renaud et Armide* de Dancourt dont elle semble imiter la trame. Madame Pernelle, femme d'un bailli de village [Jeannot], rêve de mettre sa fille Thérèse au couvent et de passer tout son temps à l'Opéra […] Arlequin, le valet d'Octave (lequel est amoureux de Thérèse) engage une troupe d'opéra pour se jouer de Madame Pernelle, laquelle a une liaison avec son serviteur Pierrot. Pendant la représentation de l'opéra qui parodie Armide, Pierrot est enlevé, tandis que Thérèse et Octave s'échappent[1].

Madame Pernelle détruit alors le décor de l'opéra à l'instar d'Armide détruisant son palais à la fin de l'opéra de Quinault. Voici un tableau des correspondances entre les scènes de l'opéra et celle de la parodie :

Armide, Quinault et Lully, 1686	*L'Opéra de campagne*, Fuzelier, 1713
IV, 1	II, 1
IV, 2	II, 2
IV, 2	II, 3
	II, 4 Hors intrigue d'opéra : scène dans laquelle Octave et Thérèse se retrouvent après que Pierrot a été enlevé par les démons de l'opéra
II, 3	II, 5
II, 5	II, 6
	II, 7 Hors intrigue de l'opéra : annonce du mariage conclu entre les deux amants par Jeannot, le bailli et père de Thérèse
V, 5	II, 8

L'intrigue développée par Quinault est remaniée par Dufresny/Fuzelier. En effet, deux actions se déroulent en parallèle dans l'opéra : la recherche de Renaud par les deux chevaliers et l'histoire entre Renaud et Armide. Dufresny fait le choix d'inverser les deux fils de l'action en exposant d'abord la quête des chevaliers avant de montrer l'enchantement d'Armide sur Renaud, Fuzelier le suit dans sa réécriture. Or, nous retrouvons cette particularité du traitement parodique de la cible dans les autres parodies de l'opéra. En 1725, Bailly inverse des scènes de l'acte III et de l'acte IV, en d'autres termes, il condense l'acte IV de l'opéra consacré au chevalier danois et à Ubalde en une scène qu'il place avant les scènes parodiant

[1] Judith Le Blanc, th. cit., p. 153.

l'acte III, centrées sur la rencontre d'Armide et de la Haine (devenue Bacchus dans la parodie italienne). Les deux parodies de 1747 sont les seules à suivre scrupuleusement l'intrigue proposée par Quinault dans son livret. À partir de la pièce de Laujon, représentée en 1762 à la Comédie-Italienne, on remarque que les parodies d'*Armide* gagnent en autonomie : l'intrigue est reconstruite, plus encore que chez Bailly (voir par exemple la suppression presque entière de l'acte III dans la parodie de 1777, *L'Opéra de province*, et l'ajout de scènes par les parodistes). Ce que le découpage dramaturgique indique se vérifie à la lecture des pièces : l'intrigue d'*Armide* est, au sein des parodies de 1762, 1777 et 1778, recomposée, étoffée, et transposée. On peut poser pour hypothèse qu'il s'agit d'une particularité des parodies d'opéras sérieux de la fin du XVIII[e] siècle, tout comme d'une spécificité du livret d'*Armide* de Quinault.

Armide, Quinault et Lully, 1686	*Armide*, Bailly, Comédie-Italienne, 1725	*La Bohémienne*, anonyme, 1747	*Armide*, anonyme, 1747	*Armide*, Laujon, 1762	*L'Opéra de province*, Desprès, Piis, Resnier, 1777	*Les Amours militaires ou Madame Terrible*, Moline, 1778
Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	I, 1
I, 1	Scène I	Scène I	I, 1	I, 1	I, 1	I, 2
I,2	Scène II	Ø	I, 2	I, 2	I, 2	I, 3
I,3	Scène III	Scène II	Ø	I, 3	I, 3	I, 3
I,4	Scène IV	Scène III	I, 3	I, 4	I, 4	I, 4
Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	I, 5
II, 1	Ø	Ø	II, 1	II, 1	I, 5	Ø
II, 2	Scène V	Scène IV	II, 2	II, 2	I, 6	Ø
Ø	Ø	Ø	Ø	II, 3	Ø	Ø
II, 3	Scène VI	Ø	II, 3	II, 4	I, 7	I, 6
Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	I, 7
II, 4	Scène VII	Scène V	II, 4	II, 5	I, 8 et I, 9	I, 8
II, 5	Scènes VIII et IX	Scène VI	II, 5	II, 6	Ø	I, 9 et 10
III, 1	Scène XIII	Scène VII	III, 1	III, 1	Ø	Ø
III, 2	Scène XIV	Ø	III, 2	Ø	I, 10	Ø
III, 3	Scène XI	Scène VII	Ø	III, 2	Ø	Ø
III, 4	Scène XII	Scène VII	III, 3	Ø	Ø	Ø
III, 5 (éd. 1777)	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø
IV, 1	Scène X	Scène VIII	IV, 1	Ø	II, 1 et 2	II, 1
Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	II, 2

IV, 2	Ø	Scène IX	IV, 2	Ø	II, 3	II, 3
IV, 3	Ø	Scène IX	Ø	Ø	II, 4	II, 4
IV, 4	Ø	Scène X	Ø	Ø	Ø	II, 5
Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	II, 6 et 7
V, 1	Scène XV	Scène XI	V, 1	IV, 1	II, 5	II, 8
V, 2	Ø	Scène XI	V, 2	IV, 2	II, 6	II, 9
V, 3	Scène XVI	Scène XII	V, 3	IV, 3	II, 7	II, 10
Ø	Ø	Ø	Ø	IV, 4	Ø	Ø
V, 4	Scène XVII	Ø	V, 4	IV, 5	II, 8	II, 11
V, 5	Scène XVIII	Scène XIII	V, 5	IV, 6	II, 9	II, 12
Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	II, 13

On lit dans ce tableau d'intéressantes correspondances : Bailly comme Laujon suppriment l'acte IV (au moins en grande partie dans la parodie de 1725) ; les deux dernières parodies suppriment l'acte III. L'acte V est systématiquement pris pour cible : le dénouement devient le lieu privilégié de l'intertextualité sérielle. Françoise Rubellin a observé ce phénomène dans son étude de la série des parodies d'*Atys*[1] ; Julianne Coignard étudiant la folie de Roland a bien montré comment « toutes les parodies de Roland de 1685 à 1755 s'arrêtent à l'acte IV et dédaignent le cinquième acte où Logistille rend sa raison à Roland »[2]. Un jeu d'échos se met ainsi en place entre les différentes parodies autour du traitement de la folie : dans *Pierrot furieux ou Pierrot Roland* (1717), *Polichinelle Gros-Jean* (1744) et *La Rage d'amour* (1778, parodie de la version de Marmontel et Piccinni) la scène est au cabaret et les doubles parodiques de Roland y cassent tout[3].

On trouve le même type de jeu d'écho dans la série des parodies d'*Armide* : *L'Opéra de province* répond d'abord par son titre à la pièce de Dufresny/Fuzelier *L'Opéra de campagne*. Dans les deux parodies, la représentation d'un opéra au sein de la fiction est un prétexte pour railler le fonctionnement de l'opéra. Le dénouement est en cela symptomatique de la relation intertextuelle entre les deux parodies : *L'Opéra de campagne* se termine sur la colère de Madame Pernelle qui « jette et renverse toutes les décorations » (II, 8) ; *L'Opéra de province* se finit sur une note similaire, car Adélaïde, directrice de l'Opéra de Reims met le feu au théâtre, dont une partie « s'écroule et s'enflamme », « anéanti[t] le cintre, / Grille[…]

[1] Voir Françoise Rubellin, *Atys burlesque*, éd.cit. et « Stratégies parodiques : les dénouements d'*Atys* », dans *Le Théâtre en musique et son double*, *op. cit.*, p. 55-69.
[2] Julianne Coignard, *Parodies dramatiques du* Roland *de Lully et Quinault : étude de la folie de Roland sur la scène de 1685 à 1755*, mémoire de master 1, sous la direction de Françoise Rubellin, Université de Nantes, 2009, p. 8.
[3] Il s'agit aussi d'un souvenir ou d'un écho de la parodie de Bordelon, *Arlequin Roland*, de 1694.

jusqu'au soleil entre les mains du peintre » (II, 9). Une autre parodie, anonyme et éditée en 1747, utilise l'idée d'une mise en abyme de l'opéra. À la scène 1 de l'acte IV, au lieu des jardins enchantés d'Armide, le chevalier Danois et Ubalde se retrouvent dans le magasin de l'Opéra ; ils sont alors séduits non pas par des démons ayant pris la figure de leurs aimées mais par les filles du magasin de l'Opéra. Or, dans *L'Opéra de province* (1777), M. Jourdain et M. Mouton, doubles parodiques des chevaliers, sont arrêtés par deux actrices-chanteuses, Julie et Clarice, au moment où ils arrivent à l'Opéra pour chercher Rigaut (Renaud). S'agit-il d'un emprunt en chaîne ou l'opéra d'Armide est-il propice à une satire de l'opéra par la multiplicité des enchantements et des scènes de merveilleux qu'il propose ?

Les Amours militaires ou Madame Terrible entretient aussi des relations étroites avec *L'Opéra de province*. En premier lieu dans le traitement de la cible opératique : les parodistes prennent des libertés avec l'intrigue originale, d'abord en recomposant l'intrigue, ensuite en inventant de nouveaux personnages. L'intrigue de *L'Opéra de province* est la suivante : la scène se déroule à l'Opéra de Reims où l'on s'apprête à représenter *Armide*. Adélaïde, directrice de l'Opéra de Reims et nièce d'Hiradot, ancien chanteur d'opéra, tombe amoureuse de Rigaut, un étudiant en droit colérique, mais excellent chanteur et chef d'une cabale visant à empêcher la représentation de l'opéra. Adélaïde l'a entendu chanter et en est charmée, elle le veut dans le rôle de Renaud. Pour le séduire elle fait monter le décor de l'opéra d'*Armide*. Rigaut, qui fuit ses cours de droit, se réfugie dans le théâtre et séduit par le décor de l'opéra, s'endort en lisant le « Recueil des livrets ». À son réveil, il est déguisé comme Renaud, et se laisse séduire par Adélaïde. Mais son oncle M. Jourdain et son maître en droit M. Mouton (double des chevaliers), partis à sa recherche, arrivent au théâtre. Des danseuses d'opéra essaient de les séduire avec des guirlandes de fleurs. Ils découvrent Rigaut, totalement enchanté, mais en le faisant se regarder dans un miroir ils réussissent à le convaincre de venir avec eux. Adélaïde, triste et furieuse, décide d'agir en Armide et fait brûler le théâtre.

L'intrigue des *Amours militaires* est *a priori* différente : La Victoire et La Valeur, deux soldats du même régiment que celui de Renaud, viennent le chercher à l'entrée d'un cabaret de village dans lequel il s'est réfugié de peur d'être envoyé en prison par son capitaine suite à une rixe avec l'un de ses camarades. Madame Terrible, jeune veuve, courtisée par tous les hommes du village, dirige cette guinguette et est éprise de Renaud qui la fuit. Michaut, son oncle, souhaite la marier justement à Renaud, soldat de bonne famille, mais Mme Terrible se refuse à épouser un soldat buveur. Elle apprend que Renaud a saccagé son tripot parce qu'il avait trop bu et qu'il a fait fuir ses dindons ; elle décide de le tuer, mais lorsqu'elle le retrouve endormi et cuvant son vin, elle ne peut agir car elle l'aime. Elle le fait transporter au fond de

son cabaret ; comme ensorcelé, Renaud se réveille charmé par la veuve. Ses compagnons finissent par le retrouver et lui annonce que le capitaine lui pardonne. Tandis que Renaud s'apprête à partir, Madame Terrible, furieuse, met le feu à la cabane. Contrairement au dénouement de l'opéra, Renaud revient et propose à son aimée de l'épouser « à condition qu['elle] consent[e] au mariage de [ses] deux cousines avec [s]es deux camarades » (II, 12). Le choix d'une telle intrigue est, selon nous, guidé par le lieu et l'occasion de la représentation de la parodie. La page de titre du manuscrit indique « représenté à Meaux en Brie pour la fête de l'arquebuse », c'est-à-dire une fête dédiée à un concours autour de cette arme à feu. L'intrigue « militaire » et villageoise sied donc parfaitement au contexte de représentation.

Cette parodie et celle de 1777 donnent une place inédite au personnage de Renaud : Moline s'inspire probablement du personnage de Rigaut, étudiant en droit querelleur et indépendant construit par les parodistes de *L'Opéra de province*, pour son personnage de Renaud, soldat bagarreur. Dans ces deux pièces, tous les personnages extraordinaires comme la Haine ou les démons sont évacués alors que jusqu'en 1762 les parodies laissent une place importante à la magie et au merveilleux de l'opéra, même si c'est pour le critiquer.

Ce tableau montre enfin comment les parodistes de la fin du XVIII[e] siècle prennent pour cible le livret d'*Armide* dans sa forme originale : le monologue ajouté à la fin de l'acte III dans la version de Gluck n'est récrit dans aucune des pièces. Des deux parodies de la version du compositeur allemand, une seule fait référence à la réforme musicale proposée : *L'Opéra de campagne*. Gluck confère un rôle à l'orchestre : il soutient le chant mais s'exprime aussi en complémentarité avec lui, ce que Beaumarchais synthétisera d'une formule aux accents lyriques dans *Les Abonnés de l'Opéra* : « Orchestre de notre opéra ! noble acteur dans le système de Gluck, de Salieri, dans le mien ! vous n'exprimeriez que du bruit si vous étouffiez la parole, et c'est du sentiment que votre gloire est d'exprimer »[1]. Les parodistes italiens de 1777 glissent plusieurs attaques visant la réforme de Gluck et se moquent du chef d'orchestre, Pierre-Montan Berton :

ADÉLAÏDE
AIR : *De tous les capucins du monde*
Oui, mais je voudrais de rencontre
Enrôler une haute-contre,
Qui fit entendre en criant haut
À des auteurs tels que les nôtres
Les beaux opéras de Quinault,
Plus beaux depuis qu'ils en font d'autres.

[1] *Aux Abonnés de l'Opéra qui voudraient aimer l'opéra*, dans Beaumarchais, *Théâtre complet. Lettres relatives à son théâtre*, édition établie et annoté par Maurice Allem et Paul Courant, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1964, p. 377.

HIRADOT

Bon ! qu’importe cela !
Ne vous chagrinez pas sur cet article-là.
Attendu le grand bruit qu’un orchestre doit faire,
Le volume des voix n’est pas nécessaire.
Le public étourdi par l’accompagnement,
Sourd aux cris du chanteur, n’entend que l’instrument :
S’agit-il d’un combat ? la timbale bruyante,
À frapper un coup sûr aide une main tremblante.
Le héros n’est-il plus ? un lugubre basson
Sait faire autour de lui pleurer à l’unisson.
Avec une bergère est-ce l’amour qui lutte ?
Le plaisir modulé découle de la flûte,
Tandis qu’un violon, rival du flageolet,
Remonte, à sons aigus, jusques au chevalet.

ADÉLAÏDE

Allez, quoiqu’il en soit, ces raisons sont frivoles.
Il faut que la musique, esclave des paroles,
Dans l’oreille attentive entrant avec les vers,
Partage ici les droits qu'elle a seule aux concerts.

HIRADOT

Avons-nous pour guider et le chant et la danse,
La main, je dis la main, d’un artiste éminent
Qui de droite et de gauche allant et revenant
Frappe sur un pupitre et dicte la cadence ?

ADÉLAÏDE

AIR : *Vaudeville des* [Deux] Chasseurs et de la Laitière

Non, non, mon oncle, je vous jure,
Arrivera
Ce qui pourra.
Sans qu’on nous marque la mesure,
Nous jouerons ici l’opéra :
Ce moyen n’est rien moins qu’auguste.
Faut-il donc pour garder le ton,
Que ce soit à coups de bâton
Qu’une déesse chante juste ?

Cette série permet de voir comment même à plus de soixante ans d’écart, des parodies peuvent encore entretenir un lien direct (de *L’Opéra de campagne* à *L’Opéra de province*). On observe ainsi les réseaux de diffusion de la parodie ; ces pièces entretiennent encore des ressemblances sur le plan structurel, quelle que soit la période de rédaction. Cela indique la présence d’une constance dans le traitement parodique d’un opéra précis. On note en revanche une évolution dans la pratique : le travestissement burlesque prend le pas sur une critique suivie, mais rien n’est figé, et c’est bien dans *L’Opéra de province* qu’on peut lire « D’entrer sans cesse en colère / La critique se fait un jeu : / Contre un auteur qui veut plaire / Elle attise partout son feu ».

2 – La série parodique fragmentaire des *Éléments* : particularités de la parodie de ballet

La série des parodies des *Éléments*, ballet de Roy, Lalande et Destouches se construit en deux temps : lors de la reprise du 29 mai 1725, la Comédie-Italienne donne deux pièces parodiques, *Momus exilé ou les Terreurs paniques* de Fuzelier (25 juin), puis un peu moins d'un mois après *Le Chaos* de Le Grand et Dominique (23 juillet). La reprise du 14 mai 1754 occasionne deux parodies, mais cette fois chacune d'une entrée différente : Levesque de Gravelle commence avec une parodie de la dernière entrée du ballet sous le titre *L'Amant déguisé ou Vertumne et Pomone travestis* (Comédie-Italienne, 5 juin 1754) puis Vadé donne à la Foire Saint-Laurent le 28 du même mois une parodie de la première entrée (*Ixion*), *Il était temps*. Cette série synchro-diachronique comporte une spécificité remarquable : la première salve de parodies est créée sur la même scène. L'échec de la pièce de Fuzelier explique en partie l'apparition d'une seconde parodie chez les Italiens[1]. Les deux pièces diffèrent dans leur traitement parodique : l'une offre une critique suivie des différentes entrées, l'autre est qualifiée de « comédie-ballet » tant elle imite par le travestissement l'intrigue et la forme de sa cible. On ne peut pas à proprement parler de concurrence mais il y a une certaine émulation entre les trois parodistes : Le Grand et Dominique proposent une parodie morphologiquement opposée à la création de Fuzelier tout en s'en inspirant. Les deux parodies se construisent sur une mise en abyme : dans *Momus exilé*, le dieu railleur banni par Jupiter décide d'aller sur terre avec la Vérité. Ils observent Brodanti, compositeur de musique, et Cotillon, maître de danse, qui décident de refaire le ballet nouveau des *Éléments* dans « le jardin d'une société bourgeoise » parisienne où ils se trouvent (scène II). Or, l'intrigue cadre du *Chaos* est assez similaire : l'Avocat présente au Vicomte un « ambigu » de scènes et de chansons préparées pour la fête de la « petite ville » (prologue) et composées « d'après l'opéra nouveau ». *Le Chaos* est ainsi le ballet en quatre entrées des *Éléments* refondu en « aventures bourgeoises » (prologue). La pièce de Le Grand et Dominique contient une mise en abyme, que Fuzelier se refusait à montrer, sa parodie se terminant sur l'annonce des répétitions.

Nous avons mis à jour les caractéristiques de la période 1746-1762 dans le développement de la parodie dramatique d'opéra : la danse et la pastorale correspondent aux goûts du public et les parodistes, à la suite de l'impulsion donnée par Favart, pastoralisent la parodie d'opéra. Levesque de Gravelle choisit de prendre pour cible l'entrée de la *Terre*, qui se fonde sur une intrigue pastorale (amour, travestissement, personnages champêtres) dans les jardins fruitiers de Pomone. L'influence des autres parodies d'opéra données sur le Théâtre-

[1] « C'est une critique ou parodie du ballet des *Éléments* […] Cette petite pièce n'a pas fait fortune », *Mercure* de juin, 1725, vol. 2, p. 1417.

Italien est manifeste : le parodiste substitue à Vertumne et Pomone un berger et une bergère, interprétés par Mme Favart et M. Rochard, acteurs qui prennent régulièrement ce type de rôles depuis les années 1751 (et tout particulièrement dans *Bastien et Bastienne*, la parodie du *Devin* de 1753). Les jardiniers et jardinières des divertissements deviennent une troupe de chasseurs, de bergers et de bergères.

Vadé choisit l'entrée d'*Ixion*, la plus propre au développement d'une intrigue domestique et amoureuse parodique qu'on trouve dans les opéras-comiques. Il repère dans l'histoire contée par Roy les éléments à partir desquels construire une intrigue légère et grivoise : la pensée adultère de Junon avec un de ses subalternes, Ixion. Comme le souligne le marquis d'Argenson dans la notice qu'il consacre à *Il était temps*, placée par erreur sous la rubrique « opéra-comique » et non parodie (erreur révélatrice de sa thématique d'opéra-comique),

> le fond de ce sujet a quelque chose de choquant pour les mœurs, c'est une femme mariée sur laquelle un valet forme (en action) une entreprise adultère ; la fable justifie le choix de ce sujet. Ici, la parodie enchérit sur l'opéra, car on y donne la dame comme prête à succomber, et cela n'est que dans les justes proportions de l'opéra-comique à l'opéra sérieux. La pièce a fort réussi[1].

Le choix de prendre pour cible une entrée différente n'a donc pas pour origine la concurrence entre les théâtres ; il s'agit d'un choix esthétique dépendant du lieu de représentation. On peut faire la même remarque pour la série altérée des parodies des *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour ou les Dieux d'Égypte*, opéra-ballet de Cahusac et Rameau. Harny de Guerville, Sabine et Valois d'Orville prennent pour cible la troisième entrée intitulée *Les Isies* ou *Aruéris*. Il s'agit d'une entrée à thématique pastorale : Arueris, dieu des arts, est amoureux d'Orie, une jeune nymphe qu'il invite à participer aux Jeux en l'honneur de la déesse Isis. Après le prix de musique, la nymphe participe au prix de la voix et enchante tout le monde. Tous ceux qui ont disputé les prix des arts forment un ballet final en compagnie du dieu et de la nymphe et qui chantent leur amour. *Le Prix des talents* (25 septembre 1754) met en scène la même intrigue transposée, selon la règle à la Comédie-Italienne dans les années 1760, dans l'univers villageois. Le choix de l'entrée à parodier est donc guidé par la teneur de l'intrigue et de sa possible transposition dans l'univers pastoral vraisemblable. Un mois plus tôt, Poinsinet crée sur la scène de l'Opéra-Comique une parodie de la première entrée du ballet intitulée *Les Fra-Maçonnes*. Alors que l'intrigue de l'entrée des *Amazones* aurait pu donner lieu à une réécriture pastorale (intrigue amoureuse, décor champêtre), le parodiste forain s'éloigne de la pratique italienne et reconstruit une intrigue dans le milieu des loges maçonniques parisiennes.

[1] *NOT*, t. I, p. 570.

Ce court panorama illustre les spécificités de la parodie de ballet à travers la question des séries fragmentaires. La concurrence et l'émulation ne sont pas toujours une affaire d'intérêt financier ; prendre pour cible une entrée au détriment d'une autre permet aussi de s'inscrire dans le répertoire du théâtre destiné à accueillir la pièce.

3 – Un mois de parodies d'*Iphigénie en Tauride*

La série des parodies d'*Iphigénie en Tauride* (Guillard et Gluck) est l'une des séries synchroniques les plus ramassées. En l'espace d'un mois, cinq parodies dramatiques d'opéra sont représentées sur cinq théâtres différents ; la série des parodies de *Tarare* (Beaumarchais et Salieri), certes plus importantes quantitativement (de neuf à douze parodies) s'échelonne de juillet à octobre 1787, puis on recense une création en 1790. Les différentes parodies d'*Iphigénie en Tauride* permettent d'observer le rythme parodique sur les scènes dramatiques parisiennes, de comprendre la variété d'œuvres proposées au public et de relever certains procédés publicitaires.

Iphigénie en Tauride, créée le 18 mai 1779 à l'Académie royale de musique, était « attendue avec toute l'impatience que devait inspirer le nom de M. le chevalier Gluck, qui en a fait la musique. Le poème est de M. Guillard, jeune homme qui annonce par cet essai des talents qui méritent d'être applaudis et encouragés »[1]. Le succès de cette tragédie lyrique est sans égal, « jamais opéra n'a fait une impression si forte et si générale à une première représentation. Une attention extrême et non interrompue ; l'émotion la plus vive exprimée sur tous les visages […] des applaudissements arrachés par l'admiration »[2]. Le rédacteur de l'article du *Mercure de France* présage que « quelque éclatant [que] soit ce succès, […] il ne peut qu'augmenter »[3].

Dès le 2 juin 1779, le *Journal de Paris* annonce la parodie d'*Iphigénie en Tauride* qui sera donnée le 5 du même mois à l'Ambigu-Comique. Le théâtre dirigé par Nicolas-Médard Audinot devient, dans le dernier tiers du XVIII[e] siècle, la première scène pour les parodies dramatiques d'opéra : entre 1773 et 1787, l'Ambigu-Comique accueille la création de dix-neuf parodies d'opéra. Que ce théâtre soit le premier à réagir à la création gluckiste illustre bien sa politique en matière de parodie. Grâce aux annonces du *Journal de Paris*, nous savons

[1] *Mercure de France*, mai 1779, p. 294.
[2] *Ibid*. p. 299-300
[3] *Ibid*., p. 300.

qu'*Eugénie en Ogrerie*, « parodie en vers burlesques »[1], est représentée quatorze fois de suite au sein d'un programme principalement composé de pantomimes. La quatorzième et dernière représentation de cette parodie a lieu le 18 juin 1779, soit six jours après la création d'*Orgie en Floride*, parodie-pantomime du même opéra par Mension créée sur la scène concurrente de l'Ambigu-Comique, le théâtre des Grands Danseurs du Roi de Nicolet. Cette dernière pièce est suivie de la danse de corde du petit Diable ; il s'agit d'un acrobate, de son vrai nom Paolo Rédigé, « excellent danseur de corde et l'un des plus étonnants sauteurs du théâtre des Grands Danseurs »[2] qui faisait fureur sur le théâtre de Nicolet. Cette parodie-pantomime, suivie des « exercices » du danseur de corde, connaît neuf représentations, la dernière étant le 25 juin 1779, la veille de la création des *Rêveries renouvelées des Grecs* de Favart et Guérin de Frémicourt[3].

Le retour de Favart sur la scène parodique peut paraître étonnant : à partir des années 1760, il se consacre à la rédaction de livrets d'opéras-comiques et de comédies. Quelles sont ses motivations ? Favart entretient une relation particulière avec Gluck qui va bien au-delà du simple fait que le musicien allemand a mis en opéra son opéra-comique *Cythère assiégée*. La *Correspondance* de Favart est émaillée de remarques élogieuses envers Gluck et ils ont eux-mêmes échangé plusieurs missives[4]. Cette parodie est l'occasion d'un hommage puisqu'elle contient un « compliment à MM. le chevalier Gluck et Guillard »[5]. L'histoire de sa composition, relatée par le *Mercure de France*, explique d'une autre manière l'intérêt retrouvé de Favart pour le genre parodique :

> Le 21 juillet 1757, M. Favart fit représenter à ce théâtre [La Comédie-Italienne], *La Petite Iphigénie*, parodie d'*Iphigénie en Tauride*, tragédie de Guimond de la Touche. Ce petit ouvrage, qui eut alors du succès, se trouve presqu'entièrement fondu dans celui que l'on joue actuellement. Comme la conduite de la tragédie et celle de l'opéra sont exactement semblables ; comme plusieurs scènes, plusieurs situations de l'opéra sont calquées sur celles de la tragédie, il fallait de toute nécessité renouveler aujourd'hui sur [*sic*] l'un les reproches que l'on fit autrefois à l'autre, et l'on ne pouvait mieux faire que d'employer quelques parties de l'ancienne parodie[6].

---

[1] *Journal de Paris*, 4 juin 1779, n° 155, p. 624. Naturellement le premier théâtre à donner une parodie est l'Ambigu-Comique ; celle-ci est annoncée dès le 2 juin (*Journal de Paris*, n° 153, p. 616) : « En attendant la *Fête infernale* ou le *Retour de Proserpine*, terminée par *Eugénie en Orgrerie*, parodie burlesque ».

[2] Campardon, t. II, p. 227.

[3] Jean-Noël Pascal a édité cette parodie dans *L'Autre Iphigénie*, Presses universitaires de Perpignan, 1997. Cette édition comprend aussi la tragédie d'*Iphigénie en Tauride* de La Touche et sa parodie par Favart, *La Petite Iphigénie*, ainsi que le livret d'*Iphigénie en Tauride* de Guillard. Le chercheur a analysé en détail cette série particulière dans un article intitulé « Comique et critique dans les parodies d'*Iphigénie en Tauride* de Favart », dans *Séries parodiques au siècle des Lumières*, *op. cit.*, p. 107-122.

[4] Favart à Durazzo, 24 janvier 1760 : « J'ai examiné et fait exécuter les deux opéras-comiques, *Cythère assiégée* et l'*Île de Merlin* ; […] je serais flatté que M. Gluck voulût exercer ses talents sur mes ouvrages, je lui en devrais le succès » (*Mémoires et correspondance*, *op. cit.*, t. I, p. 11-12). Favart propose à Gluck de le loger chez lui lors d'un de ses séjours en France (*ibid.*, t. II, p. 114).

[5] *Journal de Paris*, 27 juin 1779, n° 178, p. 727.

[6] *Mercure de France*, juillet 1779, p. 139.

Dans la perspective sérielle qui nous intéresse cette pièce semble faire exception puisqu'elle s'inscrit dans deux séries. La première est celle composée non pas par les parodies qu'aurait suscitées la tragédie de Guimond de la Touche, mais par la série composée par la tragédie, le livret de Guillard et la parodie de la tragédie. Enfin, cette pièce appartient à la série des parodies d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck. Le rapport du livret à sa source est à l'image du rapport de la parodie d'opéra à sa source. Il y a donc une série à l'intérieur de la série.

Cet exemple montre bien comment le phénomène des séries parodiques peut parfois sortir de son cadre premier ; c'est une caractéristique qu'on retrouve dans une autre série partiellement synchronique, celle de *Tarare*. Il est difficile de connaître le chiffre exact des parodies de cet opéra de Beaumarchais et Salieri. Nous en avons pisté neuf (et nous n'en avons malheureusement retrouvé que cinq), mais des témoignages d'époque indiqueraient l'existence d'une douzaine de parodies de *Tarare* en 1787, ce qui ferait un total de seize parodies de l'opéra entre 1787 et 1790[1]. Chacune des cinq parodies retrouvées mentionnent Figaro (*Le Mariage de Figaro* a été créé quelques années auparavant, en 1784 à l'Odéon). Le personnage de Calpigi, chef des Eunuques, est vu par les parodistes comme un autre Figaro, ce qui donne lieu à des commentaires ou des jeux de scènes particuliers :

> TOUT-FEU
> Il en faut faire un Figaro, nous lui donnerons seulement une autre dénomination pour avoir l'air d'offrir au public un personnage neuf mais lui, flatteur par intérêt, bon ami par tempérament, intrigant par nécessité, spirituel par caractère, ce sera toujours Figaro sous le nom de Fifi.

À la scène 1 de l'acte II de *Colin-Maillard*, le parodiste fait allusion à la scène 3 de l'acte V du *Mariage de Figaro* où Figaro apparaît « *seul, se promenant dans l'obscurité* », s'interrogeant sur ses actions « Est-il rien de plus bizarre que ma destinée ? ». Dans *Colin-Maillard* « *Il est nuit. Ogarif seul, allumant un réverbère* » s'étonne du rôle qui lui est confié « Quand je joue à ravir le rôle d'intrigant / À quoi bon me donner le rôle de confident ? », puis s'interroge sur lui-même par le biais de commentaires méta-théâtraux : « […] d'un laid Figaro, dédaignant le caquet, / Je n'eus pas à sa mort dérobé son intrigue, / Mon corps ne serait pas écrasé de fatigue / Et mon âme paisible en mon obscurité, / N'aurait pas à rougir d'un vol prémédité ». Dans *Bagare* de Mague de Saint-Aubin, Batar, double du tyran Atar s'adresse ainsi à Macaroni (Calpigi dans l'opéra) sur l'air « des Trembleurs » : « Ta morale m'importune, / Toi, dont j'ai fait la fortune. / Loin de servir ma rancune, / Comme un digne Figaro, / Tu soutiens mon adversaire » (I, 3) ; les références sont plus ténues dans *Lanlaire ou le Chaos* de Bonnefoy de Bouyon et dans *Errata*, parodie de F. L. B. ; elles passent par le medium musical. À la fin de *Lanlaire*, Bagigi, double parodique de Calpigi, est changé en

[1] Pour le détail voir *infra*, p. 394.

singe alors que les personnages de la pièce chantent un vaudeville sur l'air « de Figaro ». Dans *Errata* (II, 2), Biribi invite les danseurs du divertissement à se produire sur l'air de la romance de *Figaro*. Dans la série des parodies de *Tarare*, l'appartenance à une autre série est directement saisissable par les spectateurs.

Le succès des *Rêveries renouvelées des Grecs* n'empêche pas Gaillard et le compositeur Triangle de donner le 29 juin 1779 leur parodie d'*Iphigénie en Tauride*, intitulée *Les Deux Amies*. Cette pièce est annoncée dans le *Journal de Paris* deux jours avant la première représentation, d'une manière peu commune : du Coudray, connu pour son *Essai sur la comédie* paru en 1777, publie par l'entremise du journal cette courte missive :

> On va donner sur ce théâtre une parodie très piquante de l'opéra d'*Iphigénie en Tauride*, intitulée *Les Deux Amies*, dont la première représentation doit avoir lieu au profit de la Dlle Le Febvre mardi prochain, 29 de ce mois ; c'est chez elle qu'il faut s'adresser pour avoir des loges ce jour-là : elle demeure à Passy, dans la grande rue, vis-à-vis la rue de Boulainvilliers. J'ai l'honneur d'être, *etc*. Du Coudray[1].

Cette annonce publique survient un jour seulement après la création de la parodie de Favart, c'est dire le rythme de production et de publicité suscité par une telle série. Le *Journal de Paris* ne livre pas beaucoup d'informations sur *Les Deux Amies* : les paroles sont de M. Gaillard, la musique de M. Triangle et la pièce a deux actes. Le titre indique l'accent qui est porté sur la relation amicale, celle entre Oreste et Pylade, peut-être travestis. La mention du compositeur, relativement rare dans les annonces du *Journal de Paris*, pourrait indiquer une pièce composée sur des ariettes ou contenant des passages de musiques instrumentales originales.

La série se termine environ un mois après la création à l'Ambigu-Comique d'*Eugénie en Ogrerie* : le théâtre des Variétés Amusantes, l'autre scène importante des boulevards et des Foires donne *Les Bons Amis ou Il était temps*, parodie en vers et en un acte de Dorvigny. Après avoir proposé l'année précédente *La Rage d'Amour* à la Comédie-Italienne, parodie de *Roland* (Marmontel et Piccinni), Dorvigny se spécialise dans les pantomimes et les comédies en vers ou en prose, d'où sûrement la forme de sa parodie. On ne saurait nier une possible influence de la parodie de Favart sur le choix de la forme en vers : y a-t-il une volonté de s'inscrire aussi dans une double série ? Il développe une intrigue centrée sur l'amitié entre Oreste et Pilade, devenus dans *Les Bons Amis*, Arlequin et Crispin. Si nous n'avons pas retrouvé la trace des *Deux Amies*, parodie de Gaillard et Triangle, les titres illustrent le lien sériel entre les deux pièces. Alors que les premières parodies d'*Iphigénie en Tauride* semblent se concentrer sur le rabaissement du personnage d'Iphigénie (elle devient Eugénie au pays des

[1] *Journal de Paris*, 27 juin 1779, n° 178, p. 727.

Ogres, et Orgie en Amérique), les deux dernières s'intéressent à l'amitié du frère d'Iphigénie et de Pilade. La parodie de Favart sort du lot : en se basant sur une ancienne parodie, elle remet au goût du jour les anciennes techniques parodiques exposées par Luigi Riccoboni dans ses *Observations sur la comédie* (1736). Les personnages gardent leur nom et leur rang, le rabaissement passe par le langage, l'utilisation des vaudevilles et des commentaires métacritiques. *Les Rêveries renouvelées des Grecs* provoque une rupture au sein de la série. Il est intéressant de voir l'enchaînement des parodies sur les différentes scènes : seule la parodie de Favart et Guérin reste longtemps sur scène au même moment que la pièce de Dorvigny.

Iphigénie en Tauride est l'opéra au cœur de la querelle des gluckistes et des piccinnistes. Piccinni présente sa version en janvier 1781, elle ne reste pas sur la scène de l'Opéra et n'est pas parodiée. Pourtant le théâtre des Variétés Amusantes propose une reprise des *Bons Amis* à la fin de l'année 1781 : Gluck a quitté Paris, l'Opéra est en mauvaise posture après l'incendie de juin 1781 (l'Opéra de la Porte Saint-Martin n'accueille le public qu'en octobre 1781). Cette reprise n'est-elle pas un moyen d'inscrire la parodie dans une double série ou une série filiale des *Iphigénie* ?

Chaque création importante est ainsi parodiée sur les différents théâtres des boulevards et des Foires : en 1783, *Péronne sauvée* (Billardon de Sauvigny et Dezède) créée le 27 mai, suscite une première parodie représentée au mois de juin sur les planches de l'Ambigu-Comique dans sa salle des boulevards (*Péronnette*, pantomime d'Arnould). Le même théâtre donne dans sa salle de la Foire Saint-Laurent le 8 juillet une nouvelle parodie en vers intitulée *La Perruque sauvée*. La seconde a chassé la première selon un commentateur de l'époque :

> On vit aussi à l'Ambigu-Comique *Péronnette*, pantomime dialoguée, en un acte, par M. Arnould, parodie de l'opéra intitulé *Le Siège de Péronne*[1]. Cette pantomime eut du succès : la comparaison qu'on en fit, à la Foire Saint-Laurent suivante, avec une autre parodie du même opéra, mais dialoguée et en vers, occasionna la chute très brusque de cette dernière, intitulée *La Perruque sauvée*[2].

Le 26 du même mois, sur son théâtre de la Foire Saint-Laurent, Nicolet, directeur de la troupe des Grands Danseurs du Roi, donne une troisième et dernière parodie de l'opéra de Dezède, *Péronnelle* (pantomime, anonyme).

Sans entrer dans les détails, il peut être intéressant de remarquer comment la double localisation des théâtres de l'Ambigu-Comique, des Variétés Amusantes ou de Nicolet leur permet de donner plusieurs parodies d'un même opéra lors d'une même saison. En 1784,

[1] Il s'agit du titre d'une « première version de *Péronne sauvée* : "le 25 août 1782, on a répété ces jours-ci à l'Opéra *Le Siège de Péronne*, tragédie lyrique en trois actes par M. Sauvigny [Billardon de Sauvigny, censeur des livres de 1776 à 1788], musique du sieur Desaides" (Bachaumont, 25 août 1782, XXI, 86) », Guillaume Imbert de Bordeaux (?), *Recueil de Lettres secrètes, année 1783*, texte publié avec introduction et notes par Paule Adamy, Genève, Droz, 1997, p. 145.

[2] *Les Petits Spectacles de Paris ou Calendrier historique et chronologique*, 7e partie, 1786, Paris, Guillot, p. 4-5.

l'opéra de *Didon* (Marmontel et Piccinni) donne lieu à trois parodies qui, par leur titre même, illustrent l'appartenance à une série :

- *Dondon* de Pierre-Germain Parisau représentée à l'Ambigu-Comique (salle des boulevards), le 7 janvier ;
- *Dondon seconde* de Mayeur de Saint-Paul représentée le 9 février à l'Ambigu-Comique dans leur salle de la Foire Saint-Germain ;
- *La Nouvelle Didon ou le Globe d'amour* de Robineau créée aux Variétés-Amusantes le 5 juin.

Ainsi ce n'est pas seulement l'intensité du rythme parodique que la série synchronique illustre mais aussi la régularité du phénomène : l'Ambigu-Comique produit beaucoup de parodies, les parodistes eux-mêmes produisent parfois la même année deux pièces différentes pour plusieurs théâtres. En 1784, Mayeur de Saint-Paul compose par exemple une parodie de *La Caravane du Caire* (Morel de Chédeville et Grétry), le 2 mars pour l'Ambigu-Comique de la Foire Saint-Germain (*Le Bazar ou le Marché turc*) et onze jours plus tard donne une parodie de la même œuvre pour la concurrence, chez Nicolet, lors de la même Foire (*La Foire d'Auxerre*). On trouve cette pratique au début du XVIII^{e} siècle : en 1737, à l'occasion de la reprise de *Persée* (Quinault et Lully) à l'Académie royale de musique, Carolet fait jouer une première parodie de l'opéra de Lully aux marionnettes de Bienfait (*Polichinelle Persée*, au début de la Foire Saint-Germain), puis donne à l'Opéra-Comique, le 13 mars, une seconde parodie : *Le Mariage en l'air*. On observe le même procédé en 1735 avec deux parodies des *Indes galantes*.

Les séries synchroniques et diachroniques permettent ainsi d'entrer dans les arcanes de la production parodique : publicité, rythme, vertige intertextuel et enjeu financier.

Chapitre III : Un genre éphémère ?

À l'issu de la périodisation, il apparaît clairement que le genre de la parodie dramatique d'opéra ne relève pas complètement d'une pratique de l'éphémère car il est lié, tout au long du XVIII^e^ siècle, à des institutions théâtrales et à des auteurs. L'étude des stratégies éditoriales et des reprises de la parodie dramatique d'opéra permettra de voir comment, à l'instar de tout phénomène artistique, ce genre s'inscrit dans une logique de production et de diffusion qui assure sa pérennité.

A – Politiques et stratégies éditoriales

Environ la moitié des parodies dramatiques d'opéra sont éditées, il ne s'agit donc pas d'une pratique rare concernant un petit nombre d'œuvres. La publication des pièces de notre corpus au XVIII^e^ siècle s'effectue sous quatre formes non exclusives : des recueils, des éditions séparées, des publications au sein d'œuvres complètes de tel ou tel auteur ou bien dans des ouvrages généraux. Les trois derniers types possèdent une caractéristique notable : certaines de ces pièces n'ont pas été représentées. Ces différents types d'édition attestent de la présence matérielle et durable du genre dans le paysage littéraire. Sans prétendre à une étude exhaustive de l'édition des parodies au XVIII^e^ siècle, il nous a semblé important de comprendre ce que suppose cette pratique, et ce, dans une perspective empirique autant que théorique. Plusieurs interrogations guideront notre investigation : pourquoi édite-t-on des parodies ? Quels critères président-ils au choix de telle ou telle pièce pour l'intégration dans un recueil ? Quelle est la place au sein du champ de l'édition de la parodie d'opéra par rapport aux autres genres de parodies dramatiques ? L'édition séparée est-elle un signe de succès ? Existe-t-il beaucoup de pièces éditées non représentées ? Nous examinerons d'abord en détail les recueils contenant des parodies dramatiques d'opéra ; cela nous permettra de réfléchir à la spécificité des éditions séparées. Enfin nous nous intéresserons aux pièces éditées non représentées : la parodie d'opéra peut-elle exister sous la forme d'un « spectacle dans un fauteuil »[1] ?

[1] Nous empruntons cette expression à Alfred de Musset qui titre ainsi un recueil de poèmes et de pièces édité pour la première fois en 1832.

1 – Les recueils

Trois principaux recueils publiés au XVIII[e] siècle contiennent des parodies dramatiques d'opéra : le *Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique* (*TFLO*) de Le Sage et d'Orneval en neuf volumes, édités de 1721 à 1737 (le neuvième tome, contenant uniquement les pièces de Carolet, se présente en deux parties, l'une parue en 1734 et l'autre en 1737[1]), les *Parodies du Nouveau Théâtre-Italien* (*PNTI*), une première édition en 1731 chez Briasson en trois volumes puis une réédition augmentée en 1738 chez le même éditeur en quatre volumes, et le *Supplément aux Parodies du Théâtre-Italien* (*SPNTI*) en trois volumes (édités en 1765 chez la veuve Duchesne)[2]. Chacun à leur manière, ces trois recueils partagent une même ambition : illustrer la variété des théâtres de la Foire ou de la Comédie-Italienne. Le Sage et d'Orneval notent ainsi dans l'avertissement du *TFLO* que ces volumes ont pour objectif de « laisser à l'avenir un monument qui fasse connaître les diverses formes sous lesquelles on a vu le théâtre de la Foire ». L'avis du premier tome des *PNTI* (éd. 1731) indique une volonté similaire :

> Il y a deux ans que je donnai au public une nouvelle édition du recueil des comédies représentées par les Comédiens Italiens [*Nouveau Théâtre-Italien*, édité chez Briasson à l'initiative de Luigi Riccoboni, chef de la troupe des Italiens] ; je promis de publier incessamment un recueil des parodies, afin de rendre ce théâtre entièrement complet.

Cette dernière entreprise éditoriale prend davantage en compte les spécificités des divers répertoires dramatiques de la Comédie-Italienne ; à ce titre, le discours sur les parodies, édité en tête du premier volume des *PNTI*, cherche à légitimer l'existence de la parodie dramatique. Le *Supplément aux Parodies du Nouveau Théâtre Italien* répond à une autre exigence comme le laisse entendre son titre :

> Quoi qu'il en soit de ces différents sentiments, le goût pour la *variété* l'emporte ; et l'assemblée aux Italiens est aussi nombreuse à la représentation d'une parodie, même remise au théâtre, qu'aux Français à celle d'une pièce nouvelle de M. de V…. C'est ce qui nous a déterminé à donner au public ce supplément aux *Parodies du Théâtre Italien*. Nous nous ferons toujours un devoir de ne rien négliger, quand il s'agira de contribuer à son amusement[3].

Ainsi, l'éditeur prétend répondre à une attente du public.

Ces trois recueils donnent une place différente à la parodie dramatique d'opéra : le *TFLO* ne contient que six pièces de ce genre, toutes représentées entre 1713 et 1728. Est-ce à

[1] En 1758, un *Nouveau Théâtre de la Foire* en quatre volumes est publié chez Duchesne : ce recueil contient majoritairement des opéras-comiques ; dans le tome III, on trouve *Les Fra-Maçonnes*, parodie de l'acte des *Amazones* des *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* (Cahusac et Rameau).

[2] Nous avons choisi de ne pas nous intéresser à l'énorme entreprise éditoriale de la *Bibliothèque des théâtres* (1784), comprenant 530 titres en 41 volumes. Des parodies dramatiques d'opéra y sont éditées (comme *Les Jumeaux* de Guérin de Frémicourt, parodie de *Castor et Pollux* et de nombreuses parodies d'opéra par Favart), mais il s'agit de réédition, or, ce qui nous intéresse ce sont les premières stratégies éditoriales. Même remarque à propos d'un recueil plus tardif, *Les Chefs-d'œuvres des auteurs comiques* (Firmin Didot frères, Paris, 1843) ; le volume six paru en 1846 comprend plusieurs parodies d'opéra de Favart.

[3] *Supplément aux Parodies du Nouveau Théâtre-Italien*, Paris, Duchesne, 1765, avertissement, p. iii-iv.

dire que les autres parodies du corpus forain créées avant 1737 (date du dernier volume du *TFLO*) ne sont pas éditées ? Certaines sont effectivement restées à l'état manuscrit, d'autres ont été éditées séparément : à ce titre le cas de Carolet est intéressant. Le neuvième volume du *TFLO* ne contient que ses œuvres : il n'y édite que ses opéras-comiques et aucune de ses parodies dramatiques d'opéra. Il est pourtant l'auteur de treize parodies dramatiques d'opéra pour la Foire : deux sont éditées séparément et onze sont restées à l'état manuscrit[1]. Parmi ces pièces manuscrites, cinq sont destinées au théâtre de marionnettes, dont Carolet s'est fait une spécialité. Le choix d'un tel théâtre peut sans doute expliquer l'absence de publication : l'humour scatologique que développent ces parodies et la spécificité de leur medium théâtral rendent leur édition plus improbable[2]. La vocation du *TFLO*, est, comme l'indique la deuxième partie de son titre, l'édition du répertoire de l'Opéra-Comique ; c'est une entreprise personnelle de Le Sage et d'Orneval (puis de Carolet) qui a pour but de donner à lire les « meilleures pièces » et de convaincre le public que l'Opéra-Comique forain est un lieu respectable. La préférence pour le genre de l'opéra-comique au détriment des parodies dramatiques indiquerait le statut marginal de ces pièces dans l'esprit des éditeurs. Un tel argument ne suffit pas à justifier une telle primauté : Le Sage édite toutes ses parodies dramatiques d'opéra dans le *TFLO*, tout comme d'Orneval (mis à part *Les Stratagèmes de l'amour*, parodie écrite avec Fuzelier). Ce n'est pas tant à cause de la supposée « bassesse » du genre parodique que celui-ci est faiblement représenté dans le *TFLO* qu'en raison de l'absence des parodistes forains les plus prolixes (Fuzelier, Dominique, Piron, Pannard, Pontau). Pourtant, il ne faudrait pas croire qu'avant cette entreprise éditoriale menée par Le Sage et d'Orneval, aucune parodie dramatique n'ait été éditée : nous l'avons signalé dans la périodisation, Dominique a déjà publié séparément des parodies d'opéra en 1710 (à deux reprises), tout comme Pellegrin en 1711 et Le Sage en 1715.

[1] Voici les deux parodies dramatiques d'opéra foraines de Carolet qui ont été éditées : *Samsonet et Bellamie ou Le Racoleur* (parodie d'*Achille et Déidamie* de Danchet et Campra), Paris, Maudougt et Guillaume, 1735 ; *Pierrot Cadmus* (parodie de *Cadmus et Hermione* de Quinault et Lully), Paris, Veuve Valleyre et Gandouin l'aîné, 1737. *Médée et Jason*, la parodie que Carolet et Romagnesi ont donnée à la Comédie-Italienne, a été éditée en 1737 à Paris chez la Veuve d'Hors.

[2] Seules deux parodies pour marionnettes sont éditées dans le *TFLO*, *Pierrot Romulus* parodie de la tragédie *Romulus* de La Motte et *La Grand-Mère amoureuse*, parodie d'*Atys* de Quinault et Lully. La première fait partie d'un groupe de pièces représentées par les marionnettes étrangères, projet de Fuzelier, Le Sage et d'Orneval pour contrer les interdictions imposées par la Comédie-Française en matière d'acteur et de dialogue. C'est pour montrer l'inventivité foraine que les éditeurs la choisissent et sûrement aussi parce qu'elle a eu un immense succès (*MFP*, t. I, p. 4-5). Quant à la *Grand-Mère amoureuse*, nous souscrivons à l'hypothèse de Françoise Rubellin : la version éditée de cette parodie d'*Atys*, sans indication « pour marionnettes », serait une version « opéra-comique » de la pièce représentée aux marionnettes chez John Riner ; voir *Atys Burlesque*, éd.cit., p. 90-91.

Luigi Riccoboni, éditeur des *PNTI*, note donc avec raison dans son avertissement qu'il est un précurseur dans l'édition d'un corpus parodique : « je ne doute point qu'en formant le premier un recueil *aussi singulier*, je n'aie laissé passer quelques négligences »[1]. Son entreprise n'a pourtant eu aucun effet sur la publication des parodies d'opéra foraines : sur les vingt-six parodies d'opéra données à la Foire en 1709 et 1731, neuf sont éditées ; ce qui est beaucoup plus que les trois parodies d'opéra foraines créées entre de 1732 à 1745 qui sont éditées sur un total de trente-deux pièces composées durant cette période. L'édition des *PNTI* possède bien un caractère exceptionnel, d'autant qu'il s'agit de recueils soignés, qui considèrent la parodie dramatique comme un genre à part entière :

> J'ai eu bien plus d'ouvrage que je n'avais d'abord envisagé, et ce n'est qu'après bien des mouvements et des peines, dont il est inutile de faire ici un plus grand détail, que je puis aujourd'hui remplir cet engagement. J'espère que les curieux en ce genre, et généralement tous ceux qui verront ce recueil reconnaîtront sans peine, que je n'ai rien omis de ma part pour lui donner, outre *la belle impression*, et *le beau papier*, tout l'ordre et l'arrangement dont il était susceptible[2].

La première édition des *PNTI*, chez Briasson en 1731, comporte trois volumes dont voici le détail de la composition en fonction des genres :

Nombre de parodies dramatiques par genre	Volume 1	Volume 2	Volume 3	Total
Parodie dramatique d'opéra	3	6	6	**15**
Parodie dramatique de tragédie	2	2	1	**5**
Comédie critique	2	0	0	**2**
Parodie d'intermèdes italiens	0	0	2	**2**
Total	7	8	9	**24**

Le premier volume doit être l'occasion de montrer la variété des pratiques parodiques sur la scène de la Comédie-Italienne. Les deux autres tomes privilégient l'édition des parodies dramatiques d'opéra ; avant de tirer des conclusions hâtives du tableau, il convient d'analyser le répertoire parodique du Théâtre-Italien. Malgré leur retour à Paris depuis 1716, les Comédiens-Italiens ne donnent des parodies dramatiques qu'à partir de 1719. Durant la période comprise entre 1719 et 1730[3], on dénombre vingt et une parodies d'opéra et seulement neuf parodies de tragédie. Les parodies dramatiques d'opéra dominent donc

[1] Nous soulignons.
[2] Nous soulignons.
[3] L'approbation de Danchet pour l'édition des *PNTI* date du 30 octobre 1730 ; les pièces créées en 1731 ne pouvaient donc pas être intégrées dans le recueil.

l'entreprise des *PNTI* comme elles dominent le répertoire parodique italien. Lors de la réédition (augmentée) de 1738, ce phénomène est encore plus frappant.

Nombre de parodies dramatiques par genre	Volume 1	Volume 2	Volume 3	Volume 4	Total
Parodie dramatique d'opéra	0	7	7	7	**21**
Parodie dramatique de tragédie	8	0	0	0	**8**
Parodie de comédie	0	0	1	0	**1**
Parodie d'intermèdes italiens	0	0	0	1	**1**
Total de pièces par volume	8	7	8	8	**31**

Cette deuxième édition consacre trois volumes aux parodies dramatiques d'opéra contre un seul aux parodies de tragédie. Outre l'écart quantitatif entre le nombre de pièces des deux genres, la version de 1738 organise les volumes en fonction des catégories de parodies. Est-ce dû à la publication, deux ans auparavant, des *Observations sur le théâtre* de Luigi Riccoboni, seule véritable dramaturgie des différents genres de parodie dramatique ? Il ne faut pas oublier que Luigi Riccoboni, appelé par le Régent en 1716 pour diriger la Comédie-Italienne, préside lui-même à l'édition des comédies du *Nouveau Théâtre-Italien* comme des *PNTI*. Sa réflexion théorique, éditée en 1736, trouve dans le remaniement de l'ordre des recueils une application concrète. Fuzelier augmente d'ailleurs son discours pour cette réédition en incluant certaines idées défendues par L. Riccoboni. Dans son avertissement, l'éditeur, sans mentionner son essai, justifie son choix : « J'ai mis dans le premier volume toutes les parodies de tragédies, afin de réunir dans un seul volume toutes les pièces en vers ; les parodies d'opéra suivent ensuite dans les autres volumes ».

Tout comme l'édition de 1731, celle de 1738 est pensée scrupuleusement : « ceux qui ont la première édition pourront avoir les additions, en un volume séparé ». Cette deuxième entreprise des *PNTI* est d'autant plus soignée qu'on trouve dans le premier volume de 1738 la liste des parodies données au Théâtre-Italien avec le détail des pièces éditées hors du volume et des pièces manuscrites. L'étude de cette liste permet de comprendre les stratégies qui ont présidé aux choix des pièces : sur les vingt-neuf parodies dramatiques d'opéra créées à la

Comédie-Italienne entre 1721 et 1737[1], seules cinq sont restées à l'état manuscrit. Cela peut s'expliquer essentiellement par un échec (c'est le cas des *Amours de Vincennes* de Dominique, 1719), par un succès modeste, ou bien par la « concurrence ». Ainsi, *Arlequin Amadis* (1731) de Dominique et Romagnesi eut « douze représentations, et quoiqu'elle eût pu faire autant de plaisir à la lecture, les auteurs n'ont pas jugé à propos de la faire imprimer »[2]. D'Origny affirme lui aussi que « quoique la pièce d'*Arlequin Amadis* ait eu douze représentations, Dominique et Romagnesi, à qui elle est attribuée, ne voulurent pas la faire imprimer »[3]. Peut-être espéraient-ils la faire imprimer dans les *PNTI* : il serait alors possible que la présence d'une autre parodie d'*Amadis* de Quinault et Lully, *Amadis le cadet* (1724), ait empêché la nouvelle parodie de figurer dans le recueil. On remarque en effet qu'il n'y pas de séries parodiques contenues dans les *PNTI*.

La prépondérance du corpus des parodies dramatiques d'opéra se poursuit dans le *SPNTI* de 1765 :

Nombre de parodies dramatiques par genre	Volume 1	Volume 2	Volume 3	Total
Parodie dramatique d'opéra	4	3	1	8
Parodie dramatique de tragédie	0	0	0	0
Comédie à ariettes/ opéra-comique	0	2	5	7
Parodie d'intermède	1	1	0	2
Parodie de ballet forain	1	0	0	1
Total de pièces par volume	6	6	6	18

L'écart entre les propos de l'éditeur et le contenu réel du recueil illustre les mutations du répertoire de la Comédie-Italienne. Dès 1764, et jusqu'en 1773, aucune parodie dramatique d'opéra n'est créée sur les théâtres parisiens : ce recueil publié en 1765 possède alors une valeur historique importante. Il atteste du goût toujours présent pour un genre et de son évolution, puisqu'il partage la vedette avec un autre genre dramatico-musical comique en plein essor, la comédie à ariettes.

[1] L'approbation pour la réédition des *PNTI* date de juillet 1737, nous excluons donc de notre calcul la parodie de *Castor et Pollux* par Romagnesi et Riccoboni représentée en décembre 1737.
[2] *HTI*, t. III, p. 441.
[3] *ATI*, t. I, p. 122.

L'étude de ces trois recueils révèle la prédominance du genre de la parodie d'opéra sur la parodie de tragédie, et la place que ce genre tient sur la scène de la Comédie-Italienne ou dans le répertoire personnel des auteurs (le *TFLO* contient les éditions « complètes » des parodies d'opéra de Le Sage et d'Orneval). Ce sont les parodies des auteurs les plus féconds dans le genre qui sont éditées dans les *PNTI* : Fuzelier, Dominique, Romagnesi, Riccoboni fils[1]. L'absence des pièces du couple Favart dans le *SPNTI* (1765) est étonnante, étant donné que la grande période de ces parodistes s'étend justement entre 1750 et 1760. L'auteur de *La Chercheuse d'esprit* opte pour une publication de ses parodies dramatiques dans ses œuvres théâtrales complètes qu'il édite, en huit volumes en 1763 chez Duchesne, sous le titre *Théâtre de M. Favart, ou Recueil des comédies, parodies et opéra-comiques qu'il a donnés jusqu'à ce jour, avec les airs, rondes et vaudevilles notés dans chaque pièce*. Cette édition comporte plusieurs pièces publiées précédemment séparément[2]. Il classe les pièces selon deux critères : le théâtre sur lequel elles ont été représentées et leur genre. Ainsi les cinq premiers volumes sont consacrés au Théâtre-Italien et les trois derniers au théâtre forain (l'Opéra-Comique). Favart édite au sein de son *Théâtre* la majorité de ses parodies d'opéra : les quatre premiers tomes (Théâtre-Italien) contiennent quatorze pièces de ce genre (sur un ensemble de vingt-trois pièces). Le cinquième tome (Théâtre-Italien) est consacré aux pièces écrites par Mme Favart (quatre parodies d'opéra sur un total de six œuvres publiées). Autrement dit, le parodiste publie toutes les parodies dramatiques d'opéra qu'il a données à la Comédie-Italienne avant 1760, n'en omettant que deux, *Arlequin Dardanus* (1740) et *Les Indes dansantes* (1751). Ce choix est aisément explicable : la parodie de *Dardanus*, écrite en collaboration avec Parmentier et Pannard a eu un sort particulier. Une partie du prologue de cette pièce est réutilisée par Favart dans *Pyrame et Thisbé, parodie*, et dans *La Barrière du Parnasse ou la Muse chansonnière*, données à l'Opéra-Comique en 1740, puis dans *La Parodie au Parnasse*, opéra-comique créé en 1759 à la Comédie-Italienne et édité séparément**,** puis dans le *Théâtre de M. Favart*. Dans la préface du tome I de ce recueil, on lit : « on n'a point compris dans ce recueil une parodie de *Dardanus*, faite en société avec M. Pannard »[3] : la coauctorialité d'*Arlequin Dardanus* serait la cause de sa non publication ? Selon nous, cet argument n'est pas fondé car Favart édite plusieurs pièces écrites à deux

[1] On ne s'étonnera pas de ne trouver aucune parodie dramatique d'opéra dans l'édition des œuvres de Romagnesi parue vingt ans après sa mort (Paris, Duchesne, 1772, 2 volumes) : la majorité des parodies d'opéra auxquelles il a collaboré sont éditées dans les *PNTI*.

[2] En 1746, Favart fait éditer chez Prault en deux volumes ses œuvres ; cette édition « n'a pas de note introductive, néanmoins elle ressemble au recueil complet par le contenu », Flora Mele, *Le Théâtre de Charles-Simon Favart ; histoire et inventaire des manuscrits*, Paris, Champion, 2010, p. 53.

[3] *Théâtre de M. Favart*, éd. cit., t. I, p. xix.

mains dans son *Théâtre* (par exemple *Les Chinois*, avec Naiegon, tome III). Le manque de succès d'*Arlequin Dardanus* et la récupération des « bons morceaux » dans d'autres pièces ont dû pousser Favart à ne pas éditer cette parodie. En effet, dans *La Barrière du Parnasse*, Favart attaque l'opéra *Dardanus* et sa parodie :

LA MUSE
AIR : *Réveillez-vous* [*belle endormie*]
Dardanus et sa parodie
En naissant auraient dû périr,
Ils n'ont vécu que par magie,
Le Sommeil les a fait mourir.

Les Indes dansantes n'a pas été éditée dans le théâtre complet probablement parce que cette parodie a eu un succès éditorial : elle est éditée séparément chez la Veuve Delormel en 1751 (année de sa création), rééditée chez le même éditeur en 1752, puis en 1754 (Paris, P. Josse) et en 1759 (Paris, Duchesne). Cette parodie fait même partie d'un recueil des pièces de M. Favart édité chez Duchesne en 1759 (t. III). Comme sa cible dans la première version (l'opéra-ballet des *Indes galantes*), cette parodie comporte trois entrées données en juillet 1751. En septembre de la même année, Favart compose *Les Amours champêtres*, parodie prenant pour cible l'acte des *Sauvages*, entrée nouvelle du ballet de Rameau. Cette dernière parodie est éditée par Favart dans son *Théâtre* (1763) : est-ce que son succès aurait conduit l'auteur à évincer les autres parodies[1] ?

Les trois derniers tomes du *Théâtre* de Favart, consacrés à l'édition des pièces foraines de l'auteur, sont beaucoup moins équitables envers les parodies dramatiques d'opéra. Favart donne huit pièces de ce genre à la Foire et n'édite que les deux dernières représentées, *Thésée* (1745) et *L'Amour impromptu* (1756) : comment l'expliquer ? Les six pièces non éditées sont :

Harmonide, parodie du ballet *Zaïde* de La Marre et Royer (1739),
Les Fêtes villageoises, parodie des *Fêtes vénitiennes* de Danchet et Campra (1740),
Pyrame et Thisbé, parodie de Pyrame et Thisbé de La Serre, Rebel et Francœur (1740),
Farinette, parodie de *Proserpine* de Quinault et Lully (1741),
L'Ambigu de la Folie ou le Ballet des dindons, parodie des *Indes galantes* de Fuzelier et Rameau (1743),
L'Astrologue de village, parodie des *Caractères de la Folie* de Duclos et Bury (1743).

L'absence de *Farinette* serait due à l'existence d'une autre parodie de l'opéra de *Proserpine* par Favart, *Pétrine*, donnée à la Comédie-Italienne et éditée. Toutes ces pièces appartiennent au début de la carrière de Favart. On remarque ainsi qu'il n'édite aucune pièce donnée avant 1745, hormis *Hippolyte et Aricie* (Comédie-Italienne, 1742), mais cette pièce est reprise en 1743 et en 1757. L'absence de parodies foraines s'expliquerait alors par leur ancienneté et

[1] « Cette pièce a eu peu d'approbation et a été cependant jouée plusieurs représentations [*sic*], faute de meilleure nouveauté pendant l'été […] Il y a peu de traits, nul esprit dans les couplets […] les ballets de Deshesse ont toujours droit de plaire », *NOT*, t. II, p. 741.

parfois par celle de leur cible (le cas des *Caractères de la Folie* ou de *Zaïde*). Tout se passe comme si Favart souhaitait circonscrire les parodies d'opéra publiées autour de la période où il fut, avec son épouse, le parodiste le plus fécond et le plus en vogue, celle des années 1750-1760, précédant de peu la publication de son *Théâtre*. Favart est même sollicité pour éditer les œuvres d'autres parodistes : il avait l'idée d'éditer les œuvres de Fuzelier, mais il ne le fait pas[1]. De même, nous avons retrouvé un « mémoire des parodies d'opéra fait par Carolet » signé par Bienfait qui prie Favart de donner un prix aux parodies citées que Duchesne souhaite acheter. Aucune édition des œuvres parodiques de Carolet n'a, à notre connaissance, été réalisée[2].

On peut donc véritablement parler de stratégies éditoriales pour la parodie dramatique d'opéra au même titre que pour d'autres genres. Elle tient une place suffisamment importante dans la carrière de certains auteurs (Favart en est un bon exemple) pour être éditée. Il ne faudra pas croire non plus qu'il s'agisse d'éditions musées, entendons par là, de livres qui ne sont jamais lus. Par exemple, au moment de la reprise d'*Amadis de Grèce* (La Motte et Destouches) à l'Académie royale de musique en 1745, le rédacteur du *Mercure* écrit :

> On a donné en 1731 sur le Théâtre-Italien une parodie d'*Amadis de Grèce*, sous le titre d'*Amadis le cadet*. Ceux qui seront curieux de voir si les traits de critiques en sont justes, peuvent se satisfaire aisément et lire cet ouvrage comique dans le second volume du recueil des *Parodies du Nouveau Théâtre Italien*, p. 281. Il est imprimé et se vend chez Briasson Libraire à la science rue S. Jacques[3].

Le cas des parodies de Bailly, non représentées mais éditées dans son *Théâtre et Œuvres mêlées* chez Nyon en 1768 (deux volumes), corrobore cette idée, tout en suggérant d'autres pistes d'investigations : la parodie peut-elle être un « spectacle dans un fauteuil » ?

2 – « Un spectacle dans un fauteuil » ? Édition de pièces non représentées et le « livre spectacle »

Nous avons dénombré neuf parodies dramatiques d'opéra publiées sans avoir été préalablement représentées. Trois de ces pièces ont un statut bien particulier car elles sont publiées au sein d'ouvrages généraux : *La Guirlande sèche ou les Fleurs fanées*, parodie de *La Guirlande ou les Fleurs enchantées* de Marmontel et Rameau, est éditée dans les *Observations sur la littérature* de l'abbé Joseph de La Porte (1752). La *Parodie du Prince de*

[1] Favart rachète en 1752 les papiers de Fuzelier « dont [il] doi[t] faire une édition, les manuscrits sont dans [s]a bibliothèque et [lui] ont coûté 1100 et plus » (Bibliothèque de l'Opéra, dossier d'artiste Fuzelier, cité par David Trott, « Louis Fuzelier et le théâtre : vers un état présent », *RHLF*, 1983, vol. 4, p. 607).
[2] « Mémoire des parodie [*sic*] d'opéra fait par Carollet [*sic*] », Fonds Rondel, ms. 241 ; « Mr Favart est prié de la part de Bienfait de regarder le petit mémoire des pièces ci-dessus écrit pour en écrire deux mots au Sieur Duchesne qui les veux acheter, je vous prie d'y mettre le prix. Vous-même les connaissant bien vous m'obligerez et suis tout à vous. Bienfait », nous transcrivons le document entier en annexe.
[3] *Mercure de France*, mars 1745, p. 162.

Noisy prenant pour cible l'œuvre de La Bruère, Rebel et Francœur se trouve dans *Le Petit Réservoir contenant une variété de faits historiques* (1750). *Les Danaïdes*, parodie de l'opéra de Salieri et du Roullet par Beffroy de Reigny, figure dans *Les Lunes du Cousin Jacques* (juillet 1785). La Porte, Beffroy de Reigny et l'auteur anonyme de la *Parodie du Prince de Noisy* se placent sous l'égide de la mode parodique ; il ne s'agit pas de pièces composées pour la lecture, selon eux, mais bien pour la représentation :

> Tout Paris a vu jouer à l'opéra *Les Danaïdes* ; les gens de lettres et les amateurs ont pu lire dans les journaux l'analyse et la critique de cette pièce, et les *Petites Affiches* surtout ont donné au lecteur une idée juste et du style et de la manière de l'auteur. Voici un essai de parodie sur ce même opéra, qui a presque été représenté au Théâtre-Italien ; mais l'auteur ne l'ayant pas achevé, il a été mis de côté, ainsi que bien d'autres pièces de divers auteurs malheureusement trop achevées ![1]

Comme la *Parodie du Prince de Noisy* est éditée sans avertissement et sans présentation, il est difficile de savoir si son auteur souhaitait la faire représenter. Elle répond en tout cas formellement aux contraintes éditoriales et pratiques de l'écriture dramatique : une liste des personnages et des didascalies. L'abbé de La Porte compte, lui, sur la représentation de sa pièce :

> Comme on est présentement dans l'usage de parodier tous nos opéras, je ne doute pas que l'on ne voie bientôt sur le théâtre de la Comédie-Italienne ce nouvel acte travesti, intitulé *La Guirlande sèche,* ou les Fleurs fanées[2].

Pourtant *La Guirlande sèche* ne se présente pas comme une œuvre qui aurait pu être jouée. Ainsi à la scène II, après un air de Coraline, on peut lire cette espèce de didascalie :

> *C'est par un effet de cette ardeur vive et sincère, que, pour épargner à son amant la honte de paraître infidèle, elle met sa guirlande à la place de celle d'Arlequin qu'elle cache derrière un buisson de l'un des deux côtés du théâtre. Ce n'est par conséquent ni pour l'éprouver, ni pour lui jouer un tour, comme le prétend M. Marmontel. Car, dans la situation où se trouve cette amante désolée, elle doit plutôt penser à ramener son amant par de nouvelles marques de tendresse, que s'amuser à rire, et à lui faire de petites niches.*
> *Après avoir ainsi changé les deux guirlandes, Coraline quitte le théâtre sans autre raison que de céder la place à Arlequin, qui, comme nous l'avons vu, venait de lui faire la même politesse.*

Il semble que l'écriture de cette parodie, dans la tradition italienne (lazzi d'Arlequin[3]), sert d'ultime argument ou d'ultime exemple à la critique du ballet de Marmontel. La parodie remplirait alors une fonction critique et publicitaire puisqu'elle renforcerait, par l'amusement, la sympathie des lecteurs pour la cause de La Porte.

Les trois parodies dramatiques d'opéra de Jacques Bailly, garde général des tableaux du Roi, non représentées (selon la page de titre) mais éditées dans ses *Œuvres*, ne relèvent pas

[1] *Les Lunes du Cousin Jacques*, second numéro, lune de juillet 1785, Paris, Lesclapart, p. 89-90.
[2] Joseph de La Porte, *Observations sur la littérature moderne, op. cit.*, t. V, p. 315.
[3] Scène III, Arlequin entonne sur la fin de l'air « Jardinier ne me vois-tu pas » : « Rien n'égale mon bonheur / Crions, crions de bon cœur / Miracle, miracle, miracle ». Suit cette didascalie : « *Il fait plusieurs lazzis* [*sic*] *avant de porter la main sur la guirlande* ».

de la même stratégie éditoriale. À la fin de *Titonet*, Bailly livre un avertissement fort intéressant :

> L'on sera peut-être surpris que j'aie mis à la tête de quelques unes de mes pièces de théâtre que j'ose offrir au public (non représentées ni présentées) ; je vais en donner les raisons : entraîné dès l'âge le plus tendre par le goût que je me suis senti pour le genre lyrique, je n'ai écrit uniquement que pour m'amuser ; certain de la faiblesse de mes talents, j'ai craint le grand jour : d'ailleurs, j'avais pour concurrent un auteur dont la plume fine et délicate a produit les drames les plus aimables. Quand on a de pareils rivaux à combattre, il est sage de ne se pas montrer.

Il faut bien entendu relativiser ce propos : Bailly donne à la Comédie-Italienne une parodie d'*Armide* de Lully et Quinault en 1725 et une parodie de *Roland*, *Bolan ou le Médecin amoureux* en 1755. La concurrence d'un Favart ou d'un Fuzelier, voire du duo d'auteurs en vogue, Dominique et Romagnesi, a très bien pu conduire Bailly à refuser de présenter ses pièces à la Comédie-Italienne ou à l'Opéra-Comique. Il a pourtant composé ses parodies dans l'esprit de la représentation. Cette entreprise éditoriale présuppose d'une part que Bailly envisage la possibilité d'une lecture de la parodie d'opéra[1] ; d'autre part, il doit les considérer comme des œuvres de qualité pour les mêler à ses autres écrits. Éditer devient alors synonyme de liberté : Bailly ne rentre pas dans les conflits qui existent lors de la présentation d'une pièce. En 1745, Laujon et Parvi se voient refuser leur parodie de *Thésée* à la Comédie-Italienne, car un dramaturge de province devait donner une parodie de la même cible ; de même Nougaret rédige sa parodie de *Castor et Pollux* dès 1771, mais ne la donne qu'en 1780, probablement à l'Ambigu-Comique, puisqu'en 1777, la pièce de Gondot, critiquant elle aussi l'œuvre de Rameau, est choisie à la Comédie-Italienne. L'édition permet encore aux auteurs une certaine liberté de composition : Bailly ajoute ainsi un prologue à son *Armide* (1725) déjà publiée dans les *PNTI* ; l'auteur d'*Errata*, parodie de *Tarare*, a bien conscience des avantages de l'édition :

> Je débute, Ami-Lecteur ; sois indulgent, encourage-moi et je ferai de nouveaux efforts pour te plaire. Mon prologue est long, je le sais : mais si j'avais eu l'ambition de me faire jouer, je l'aurais remis sur le métier, et je t'assure qu'il aurait souffert de fortes incisions. À la lecture, peut-être, et je l'espère, il trouvera grâce devant toi. Au surplus, dis-moi ton sentiment, si tu es partie capable, je te promets d'en faire mon profit.

Comme La Porte, Beffroy de Reigny, et Bailly, dans une certaine mesure, l'auteur d'*Errata* est un novice dans le genre parodique : la publication est une manière de donner à lire son texte sans subir les contraintes des répertoires de la Comédie-Italienne ou des théâtres de la Foire et des boulevards.

[1] On remarque dans ce recueil une grande attention portée à l'origine des vaudevilles. Bailly indique systématiquement l'origine des airs afin de permettre au lecteur des années 1770 de se rappeler ou de découvrir la source des vaudevilles. Dans *Phaéton*, à la scène V, Bailly note même « *air à faire, il faut que la symphonie soit bruyante ainsi que le chœur* ».

Cependant l'idée de « spectacle dans un fauteuil » ne se limite pas aux parodies éditées non représentées : l'édition des parodies peut donner lieu à un livre-spectacle, c'est-à-dire à un objet renfermant au-delà du texte et de la musique, des illustrations qui donnent à voir le spectacle ou un spectacle. Le meilleur exemple est l'édition de *Syncope*, pièce que nous commenterons plus loin : le lecteur y trouve la liste détaillée des costumes et trois illustrations mettant en scène des personnages de la parodie en action dans leur habit de scène. L'image elle-même devenant un micro-spectacle parodique, Despréaux livre aux lecteurs une « représentation »[1]. Les illustrations ne sont pas de simples ornements mais participent à la lecture de la parodie, parodie éditée et envisagée ainsi pour la lecture.

Dans une moindre mesure les gravures des *PNTI* donnent à voir elles aussi par l'image un spectacle et invitent le lecteur à considérer le texte et la musique dans leur actualisation. Si la première édition des *PNTI*, en 1731 ne comporte aucune estampe, les quatre tomes de 1738 comportent chacun une illustration ; contrairement à l'édition de *Syncope*, ces estampes ont pour vocation, non pas d'illustrer une pièce, mais la pratique parodique et dramatique des Comédiens Italiens :



Frontispice du premier volume
Gravure à l'eau forte de Mathey, source : cesar.org.uk

[1] Voir *infra*, 4e partie, chapitre III ; nous reproduisons ces illustrations.

Voici le descriptif de frontispice du premier volume, qui contient, rappelons-le uniquement des parodies de tragédie : « La figure qui décore le frontispice de ce volume, représente la toile du Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, qui sert aujourd'hui aux Comédiens Italiens ordinaires du Roi ». L'explication du frontispice du second volume (ne contenant que des parodies d'opéra) est tout aussi succinct : « La figure qui est devant représente deux acteurs italiens déguisés en acteurs tragiques ; Arlequin en femme, et Pantalon en héros ».



Frontispice du deuxième tome
Gravure en taille douce de Mathey : source, cesar.org.uk

Le troisième volume des PNTI comporte environ 87,5% de parodies dramatiques d'opéras : « La figure qui est au commencement de ce troisième volume représente la Critique, qui sous l'habit d'un satyre décore un Arlequin des habits des héros de théâtre ».



Frontispice du troisième tome
Gravure en taille douce de Mathey : source, cesar.org.uk

Lorsque l'on prête attention aux descriptions de chaque illustration, on peut observer comment elles forment une sorte de récit, qui emmènerait l'imaginaire du spectateur du théâtre (réalité) à la représentation : la première illustration représente la toile du Théâtre-Italien, il s'agit d'une invitation à entrer dans le monde parodique. La seconde s'attache à présenter des acteurs en costumes ; la troisième peut être clairement identifiée comme une illustration du travail du parodiste : la Critique, personnifiée, construit un personnage parodique en parant Arlequin des habits d'un autre personnage. La différence entre ces deux dernières figures tient à la présence dans la seconde d'un personnage agissant. Enfin l'estampe du quatrième volume propose rien moins qu'une représentation de parodie d'opéra mise en abyme au Parnasse. La description de l'image ne donne pas à voir la hiérarchie mise en œuvre dans le dessin : les satyres sont en bas, Apollon en haut, les acteurs et la muse entre les deux. L'illustration est pourtant en faveur des comédiens de la parodie : d'abord Pégase en haut de la colline s'élance vers sa gauche, Momus, à la gauche d'Apollon, l'invite à regarder le spectacle parodique qui va se faire. La marotte de Momus, et celle de la Folie sont dessinées dans la continuité et forment une invitation.
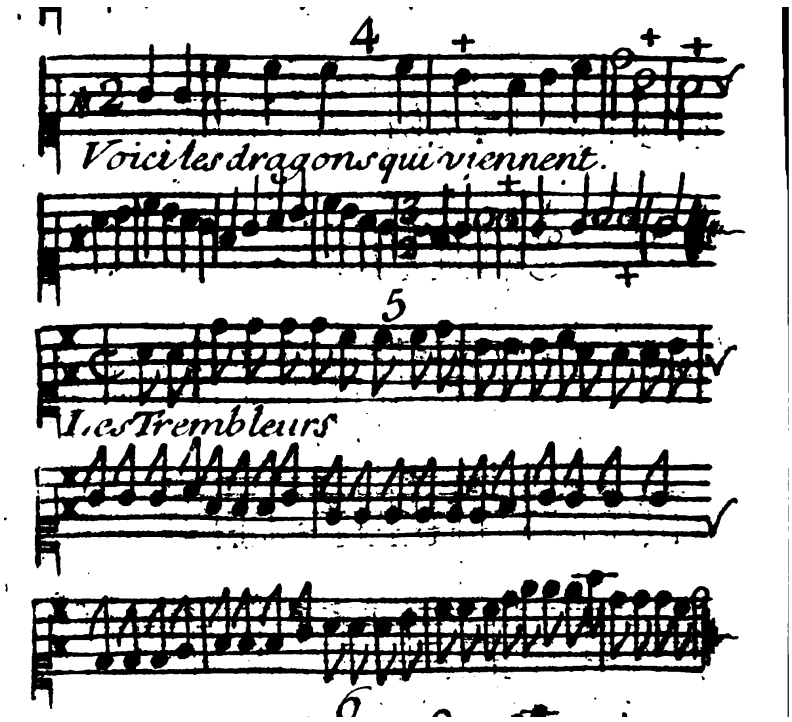


Frontispice du quatrième volume
Gravure en taille douce de Jean-Baptiste Scotin. Source : cesar.org.uk.

Quant au recueil de Le Sage et d'Orneval, le *TFLO*, il privilégie « les gravures internes [qui] illustrent quant à elles des séquences du texte dramatique »[1]. Ces gravures dessinées par Robert Bonnart et gravées par François de Poilly ne cherchent pas à montrer la réalité de ce qu'a été la représentation : elles contribuent à la qualité visuelle de l'ouvrage et de sa promotion[2].
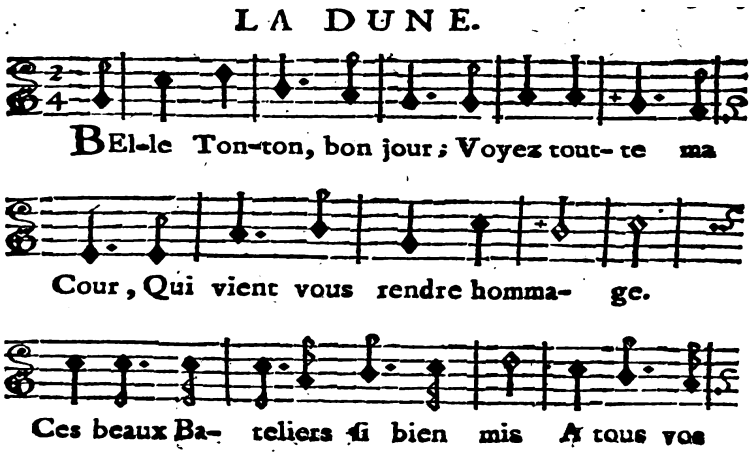
Le dernier élément en faveur du livre-spectacle est la présence des partitions ; dans les recueils, elles sont en fin de volume et comportent parfois l'incipit de l'air original (ex. 1) ou alors l'incipit des paroles chantées dans la première occurrence de l'air au sein du volume (ex. 2), parfois même seulement la musique et un numéro.

[1] Catherine Guillot, « Les éditions illustrées d'œuvres dramatiques groupées ou composites, publiées en France dans la première moitié du XVII[e] siècle », *Le Parnasse du Théâtre. Les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVII[e] siècle*, éd. Georges Forestier, Edric Caldicott et Claude Bourqui, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2007, p. 158.
[2] Liste des scènes illustrées par parodie : scène X du *Jugement de Pâris*, scène V d'*Arlequin Thétis*, scène XIV de *La Parodie de Télémaque*, acte III, scène 6 de *La Grand-Mère amoureuse*, scène III des *Amours déguisés*. *Les Amours de Protée* n'est pas illustrée.



Ex. 1 : Partition tirée des *PNTI* (1731), t. II

Dans certaines pièces, éditées séparément ou dans les œuvres d'auteurs (comme Favart ou Vadé) les partitions des vaudevilles, airs composés pour l'occasion ou des ariettes sont placées au cœur du texte de la parodie :



Ex. 2 : Partition tiré du *Théâtre de M. Favart* (Paris, Duchesne, 1763, t. I), scène V des *Amants inquiets*, parodie de *Thétis et Pélée* (Fontenelle et Colasse).

3 – Pourquoi éditer une parodie dramatique d'opéra ? Le cas de quelques éditions séparées

A priori, on peut penser qu'on édite les pièces qui ont eu du succès ; cela est vrai, mais pas toujours. Nombre de parodies d'opéra sont éditées alors qu'aucune source de l'époque

n'atteste de leur réussite[1]. L'édition permet à des parodistes une certaine liberté : ils peuvent donner leur texte dans une version originale qui a été tronquée à la représentation ou par la censure. Sedaine note dans l'avertissement à l'édition d'*Anacréon* qu'elle

> n'a eu aucun succès. Je la fais imprimer en partie pour donner à ce second volume une grosseur suffisante. J'ai fait mettre en lettres italiques les couplets et même les scènes que les comédiens ont supprimés pour la facilité de la représentation. Je les ai remis pour l'intelligence de la pièce et pour la terminer comme j'avais cru qu'elle devait l'être.

Bonnefoy de Bouyon utilise aussi l'édition de sa pièce pour lui redonner sa forme originale :

> Je donne aujourd'hui une parodie de *Tarare* ; les comédiens la reçoivent avidement ; mais à condition qu'elle sera mutilée, et disséquée. M. l'écuyer de Beaumarchais tonne, menace les comédiens, magistrats, auteurs ; et par une lettre insultante, se rend digne d'une correction d'écolier. Malgré ses intrigues, je fais jouer ma pièce : elle est vivement applaudie ; elle arrache le rire de la cabale même : mon amour-propre est complètement satisfait. Je la retire du théâtre, et je finis par la faire imprimer, non telle qu'on l'a jouée mais telle que je l'ai faite[2].

Plus énigmatique, mais non moins intéressant, est l'avis porté à la fin de l'édition de *L'Heureuse Feinte ou Daphnis et Alcimadure* :

> Il y a plus d'un an que cette parodie est faite ; cela est su de plusieurs personnes que l'on pourrait nommer. L'auteur, qui ne travaille dans ce genre que pour son amusement, ne comptait pas faire imprimer la pièce ; mais des raisons particulières, et qui deviendront peut-être publiques, l'y ont déterminé. Il souhaite n'être pas obligé d'en dire davantage.

Le cas de *Castor et Pollux* de Gondot, parodie éditée en 1754, jouée en société puis reprise sous une forme remaniée en 1777 sous le titre *Les Gémeaux* à la Comédie-Italienne, est différent. Nous avons retrouvé une lettre de Gondot au rédacteur de la rubrique spectacle des *Affiches, annonces et avis divers* de l'année 1777. Dans la vingt-troisième feuille hebdomadaire du mercredi 4 juin 1777, une partie de la lettre est retranscrite :

> Ayant à me plaindre alors [en 1754] des Comédiens [Italiens], qui avaient joué une de mes pièces l'année précédente [*Les Fêtes parisiennes ou les Environs de Paris*, parodie des *Fêtes grecques et romaines* de Fuzelier et Collin de Blamont[3]], je fis celle-ci sans vouloir la leur donner : je la fis imprimer, et elle fit tomber une parodie de *Castor* qu'ils donnèrent dans cette même année [*Les Jumeaux* de Guérin de Frémicourt]. La mienne reçut les plus grands éloges de tous les journalistes du temps [la parodie de 1777] J'y ai fait peu de changements : il n'y a peut être pas de parodie au théâtre où les airs soient plus jolis et mieux choisis. MM. l'abbé de Voisenon, Marmontel, Favart, Linguet, du Rosoy, Laujon, Favier, qui la connaissaient, m'avaient donné leurs conseils et leur approbation avant de me décider. Elle avait été trois

[1] C'est le cas par exemple d'*Amadis* de Sticotti, Lagrange et Morambert.

[2] « Voici mon dire : est-il bon ? Lisez », *Lanlaire ou la Chaos*, parodie de *Tarare* par Bonnefoy de Bouyon, Gatières, Brunet, 1787.

[3] Gondot était-il brouillé avec les Comédiens Italiens comme semble le rapporter Fréron ? : « Le Maréchal de Richelieu envoya chercher mardi dernier les Comédiens Italiens, et entre autres le sieur Rochart à qui il lava la tête pour avoir exigé de Gondot dix louis, s'il voulait qu'il jouât dans la parodie des *Fêtes grecques*. Rochart nia le fait, et dit que comme il avait besoin d'un habit pour jouer dans cette pièce, il avait emprunté de Gondot six louis, qu'il lui avait donnés à prendre sur la caisse. La vérité est que Gondot a fait présent de six louis à Rochart, comme il a fait présent d'une pièce de toile de cent quatre vingt livres à Dehesse, d'un éventail de trois louis à la Favart, d'un autre éventail du même prix à l'Astraudi, et de quatre louis à Champville. Ainsi il lui en coûte honnêtement pour se faire siffler ; je me trompe, il n'est pas dans ce cas, car personne ne va à sa pièce », Lettre de Fréron à d'Hemery, samedi 21 juillet 1753, *Le Dossier Fréron. Correspondances et documents*, édité par Jean Balcou, Droz, 1975, p. 80.

> fois reçue aux Italiens, et trois fois imprimée, dont deux éditions ont été épuisées même sans représentations[1].

Le rédacteur écrit ensuite :

> depuis j'ai lu la pièce, qui se vend chez la veuve Duchesne, rue Saint-Jacques et je conviens avec plaisir qu'elle renferme bien des traits agréables, qui seront sans doute beaucoup mieux sentis, lorsqu'elle sera jouée en même temps que l'opéra de *Castor*[2].

Quelles conclusions tirer de ces extraits ? Tout d'abord que la publication d'une parodie peut être pensée dans le mode de la concurrence. Gondot édite sa pièce au moment même où une parodie de la même œuvre est représentée[3]. En outre, lorsqu'il donne sa pièce raccommodée sous le titre des *Gémeaux* en 1777, l'opéra de *Castor et Pollux* n'est pas repris, pourtant la pièce connaît un véritable succès éditorial comme aux représentations. On comprend ainsi comment il n'est pas possible de réduire la parodie dramatique d'opéra à l'éphémère d'une représentation ; son existence est plus complexe et peut parfois être autonome.

Les parodistes considèrent parfois ouvertement leur œuvre comme des bagatelles mais leur portent en réalité une attention particulière, ce que le paratexte illustre bien[4]. L'étude d'une partie des questions posées par l'édition des parodies permet de repenser en partie l'idée reçue qu'il s'agit d'un genre éphémère.

B – Le cas des reprises et des raccommodages

Charles Collé relaie une opinion commune à propos du caractère de la parodie :

> Il est vrai que ces sortes d'ouvrages n'ont jamais réussi que dans leur *nouveauté* : ils ne sont *jamais* remis au théâtre ; il n'y a guère qu'*Agnès de Chaillot* qui ait été reprise ; il semble que le public se venge par un *oubli éternel* d'avoir été surpris et de ce qu'il a ri de ses fadaises[5].

Trois siècles après le jugement émis par Collé, on peut lire dans la thèse de Judith Le Blanc consacrée aux parodies d'opéra que celles-ci sont « des œuvres fugitives, éphémères, circonstancielles, étroitement dépendantes de leur contexte d'éclosion, ce qui justifie le faible nombre de reprises »[6]. Les dites exceptions sont citées comme des modèles hors de toute comparaison : la parodie de *Télémaque* par Le Sage, créée en 1715 et reprise en 1725 et 1731

---

[1] *Affiches, annonces et avis divers de l'année 1777*, Paris, Bureau des Affiches, 1777, p. 92.
[2] *Ibid*.
[3] *Cybèle amoureuse* de Sticotti, parodie d'*Atys* de Lully a été éditée en 1738 alors qu'une parodie du même opéra était créée aux Italiens ; « On peut aussi imaginer que Sticotti, apprenant que ses confrères préparent une parodie, ait décidé d'en écrire une et de la faire publier avant que la leur ne soit jouée », F. Rubellin, *Atys burlesque*, éd.cit., p. 240.
[4] Par exemple, Nougaret, et avant lui Carolet, définissent leur parodie comme une « bagatelle » (avertissement à l'édition du *Bon Frère* et à celle de *Sansonet et Bellamie*).
[5] Charles Collé, *Journal*, édité par H. Bonhomme, Paris, Firmin Didot, 1868, t. I, p. 301 (nous soulignons).
[6] Judith Le Blanc, th. cit., p. 297.

et *Agnès de Chaillot* de Dominique et Le Grand, parodie de la tragédie *Inès de Castro* de La Motte, créée en 1724 et entrée au répertoire des Comédiens Italiens. Pourtant, l'examen des registres du Théâtre-Italien et le recensement systématique des comptes rendus de spectacles parus dans les journaux de l'époque et dans certains mémoires révèlent une activité parodique foisonnante et durable qui n'a jamais été étudiée et prise en compte : de 1709 à 1791, on recense cent quarante-sept reprises de parodies dramatiques d'opéra. Il ne s'agit pas du nombre total de reprises des pièces : comme pour les créations, nous prenons en compte la première date de remise, afin de saisir les pratiques de répertoire. Nous considérons comme une remise au théâtre une pièce rejouée hors de sa saison de création. Nous n'avons pas comptabilisé les pièces reprises dans une même saison ou une même année alors que celles-ci sont parfois espacées de plusieurs mois. Un bon exemple de ce phénomène serait la parodie de *Proserpine* par Favart, *Pétrine*, créée en janvier 1759 à la Comédie-Italienne, jouée régulièrement jusqu'en août de la même année et reprise en décembre 1759. Il nous a semblé plus important de mettre en évidence les reprises sur des saisons espacées ou sur des années qui attestent clairement de l'entrée au répertoire d'une pièce. Il y a une différence entre le simple choix de continuer à donner une pièce parce qu'elle a du succès (ou que sa cible est encore représentée) et celui de reprendre une pièce créée au moins un an avant. Nous nous intéresserons donc à la constitution d'un répertoire de parodies d'opéra sur les théâtres parisiens ; par répertoire nous entendons un ensemble d'œuvres parmi lesquelles les comédiens et les directeurs d'un théâtre peuvent choisir afin d'alterner avec les créations, et qu'ils représentent effectivement. À partir de quand peut-on dire qu'une parodie est entrée au répertoire ? Suffit-il d'une seule reprise ? Parodie et répertoire entretiennent des relations complexes : comme la tendance est de créer une nouvelle parodie à chaque reprise d'un opéra, nous pouvons énoncer sans crainte qu'une parodie d'opéra reprise, même une seule fois, a valeur de pièce du répertoire même si ce n'est que pour un temps limité. Nous excluons les reprises de pièces à l'étranger – corpus que nous traiterons à part – tout comme les parodies créées sous l'Ancien Régime et reprises après 1791. Nous incluons en revanche les reprises en province que nous avons été en mesure de retrouver.

Ce chiffre n'inclut pas non plus les « raccommodages » de pièces. Nous avons utilisé ce néologisme dans notre édition de *Pyrame et Thisbé*, parodie de l'opéra du même nom de Riccoboni fils (1759). Le commentaire de Gueullette sur cette pièce nous a incitée à creuser ce phénomène : *Pyrame et Thisbé*, écrit-il, est une « parodie raccommodée par François

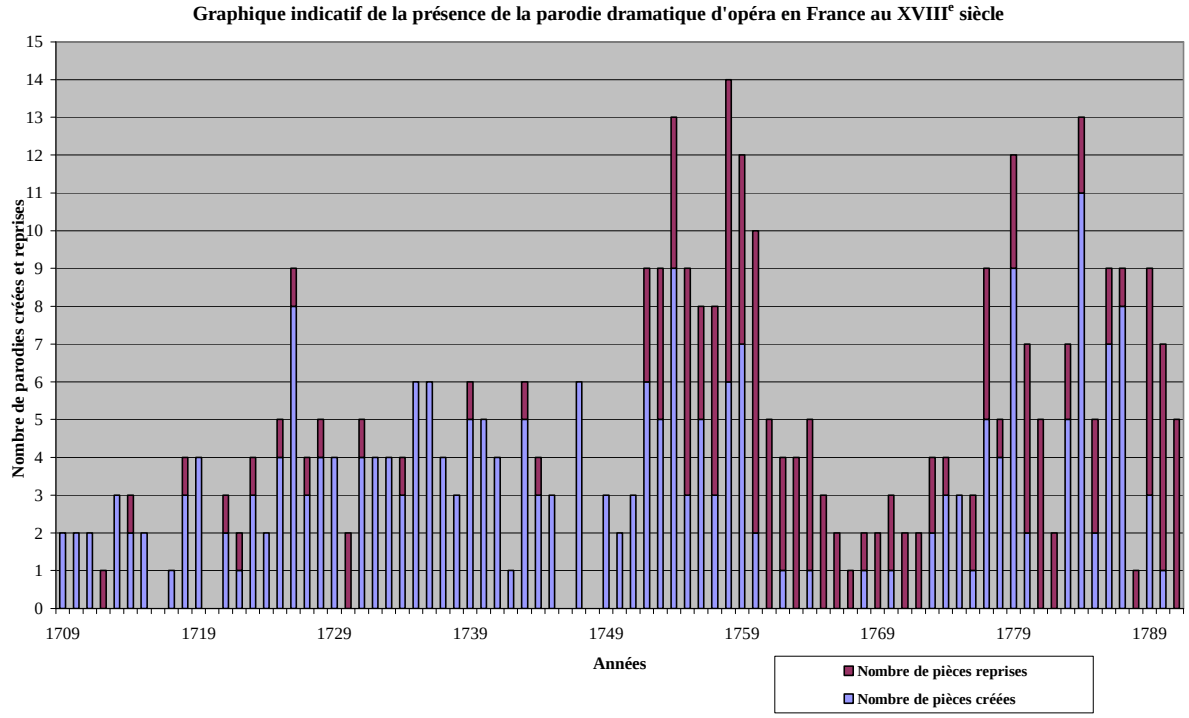
Riccoboni fils, qui l'avait faite avec Romagnesi [en 1726] »[1]. Il utilise la même expression pour *Médée et Jason*, parodie de l'opéra de Pellegrin et Salomon, donnée par Carolet en 1736, « raccommodée par Romagnesi, qui y remit beaucoup de couplets de la première parodie »[2], qu'il avait composée en 1727 avec Riccoboni fils et Dominique. Les pièces raccommodées sont ainsi considérées comme de nouvelles œuvres dans la mesure où les auteurs ne limitent pas leur travail de recomposition à des ajouts ou à des suppressions, mais remanient la forme des pièces et parfois des éléments de l'intrigue. On recense huit cas de « raccommodage », parmi lesquels nous avons inclus le remaniement d'une parodie en « comédie-pastorale » :

Titre, auteur(s) et date de création de la première parodie dramatique d'opéra	**Titre, auteur(s) et date de création de la parodie dramatique d'opéra issue du « raccommodage »**
Pyrame et Thisbé, Romagnesi et Riccoboni fils, 1726	*Pyrame et Thisbé*, Riccoboni fils, 1759
Médée et Jason, Riccoboni fils, Romagnesi et Biancolelli, 1727	*Médée et Jason*, Carolet et Romagnesi, 1736
Samsonnet et Tonton, Favart, 1739	*L'Amour impromptu*, Favart, 1756
Farinette, Favart, 1741	*Pétrine*, Favart, 1759
Amadis, Romagnesi et Riccoboni fils, 1740	*Amadis*, Sticotti, Morambert et Lagrange, 1759
Tircis et Doristée, Favart, 1752	*Horiphesme*, comédie-pastorale, P. de Montignac, Moulinghem (musique), 1771
Castor et Pollux, Gondot, 1754	*Les Gémeaux*, Gondot, 1777
Le Bon Frère, Nougaret, 1779	*Castor le cadet*, Nougaret, 1780

Nous traiterons à part ce phénomène beaucoup plus marginal que celui des reprises[3].

Lorsque l'on ajoute le nombre annuel de créations au nombre annuel de pièces reprises, on peut alors mesurer la place objectivement occupée par le genre parodique dans l'espace dramatique du XVIII^e^ siècle. La vogue des parodies d'opéra dans la seconde moitié du siècle est manifeste.

[1] T.-S. Gueullette, *Notes et souvenirs du Théâtre-Italien au XVIII^e^ siècle*, éd. J.-E. Gueullette, Paris, Droz, 1968, p. 172.
[2] *Ibid*., p. 123.
[3] Nous avons fait le choix de ne pas intégrer à ce tableau *Les Rêveries renouvelées des Grecs*, parodie d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck par Favart et Gondot quoiqu'il s'agisse d'une pièce raccommodée. Comme nous l'avons vu (*supra*, chapitre II), il s'agit du remaniement d'une parodie de tragédie.



C'est un travail de réhabilitation que nous proposons d'entreprendre afin de voir comment, au-delà des formules toutes faites, la parodie dramatique d'opéra est présente pendant tout le XVIII^{e} siècle et entre dans le répertoire de certains théâtres. Comme l'illustre ce graphique, la pratique des reprises n'est pas uniforme : plutôt rare au début du siècle, elle devient dès les années 1750 aussi importante que la création parodique. D'un point de vue théorique, l'existence de reprises permet de nuancer la notion de dépendance et d'autonomie ; celle du raccommodage permet d'envisager la parodie en tant que genre malléable. Plusieurs questions s'imposent : quel type de parodie d'opéra est majoritairement repris ? Sur quels théâtres ? Quelle est la fréquence des reprises ? Ces dernières peuvent-elles avoir lieu alors que la cible n'est plus redonnée à l'Opéra ? Reprendre ne signifierait-il pas obligatoirement raccommoder la pièce en fonction du nouveau contexte ? Nous répondrons à ces questions en commençant par suivre la chronologie : le phénomène des reprises est une pratique qui évolue tout au long du siècle sous diverses modalités. Il s'agira ensuite d'étudier les opérations requises par la reprise d'une pièce ou par son raccommodage. Enfin, nous nous intéresserons au rayonnement spatial (reprises outre-Rhin, à Bruxelles, et en province) et temporel (reprise au cœur de la période révolutionnaire) du genre au XVIII^{e} siècle.

1 – Une pratique qui évolue au cours du XVIII[e] siècle

Aucun travail de recherche ne s'est vraiment intéressé aux reprises des parodies dramatiques d'opéra : il faut souligner qu'avant 1745, date balise des nombreuses études sur ce genre, le phénomène est encore marginal ; il répond toutefois à une certaine logique. Nous avons pisté dans les sources de l'époque quatorze reprises (de dix pièces) entre 1709 de 1745, avec un maximum de deux pièces reprises par année. Cependant, il est difficile d'obtenir un chiffre exact ; par exemple, *Pierrot furieux ou Pierrot Roland*, parodie du *Roland* de Quinault et Lully, créée en 1717 à la Foire Saint-Germain, est reprise à la même Foire l'année d'après, et le commentaire de Fuzelier sur sa pièce dans son manuscrit « Opéra-Comique » pourrait laisser supposer d'autres remises au théâtre : « *Pierrot furieux*. Imitation de *Roland*, souvent repris. Grand succès »[1]. Le marquis d'Argenson écrit à propos d'*Arlequin Phaéton* de Dominique et Romagnesi (1731) : « cette pièce réussit fort dans son temps, et se reprendra quand on rejouera cet opéra à l'Académie de musique »[2], or les registres n'indiquent aucune reprise ; il faut prendre en compte que les registres de la Comédie-Italienne sont lacunaires. Le marquis évoque ici la possibilité de la remise d'une parodie à succès. Voici un tableau recensant les pièces reprises avant 1745 :

Titre de la parodie (Auteur(s))	Date et lieu de la création	Date et lieu de la reprise	Titre de la cible	Date de création de la cible et son genre	Date de reprise de la cible correspondante
Les Mal-assortis ou Arlequin Gouverneur, Fuzelier[3]	Février 1714 FSG Jeu de Paume de Bel-Air	21 septembre 1716 FSL	*Alcide* de Campistron, L. Lully, et Marin Marais	3 février 1693, tragédie en musique	18 août 1716
Pierrot furieux ou Pierrot Roland, Fuzelier	Février 1717, FSG, Dame Baron, Jeu de Paume d'Orléans	1718, FSG, Opéra-Comique	*Roland* de Quinault et Lully	3 août 1685, tragédie en musique	1716-1717
La Rupture du Carnaval et la Folie, Fuzelier	6 juillet 1719, Comédie-Italienne	24 novembre 1721, Comédie-Italienne	*La Carnaval et la Folie*, La Motte et Destouches	Comédie lyrique	Reprise du divertissement de l'acte III dans les *Fragments* d'octobre 1722
La Rupture du Carnaval et la Folie,	6 juillet 1719, Comédie-Italienne	29 janvier 1723, Comédie-Italienne	*La Carnaval et la Folie*, La Motte et	Comédie lyrique	Reprise du divertissement de l'acte III

[1] *Théâtre de la Foire, anthologie de pièces inédites 1712-1736, op.cit.*, p. 146.
[2] *NOT*, t. II, p. 729.
[3] S'agit-il vraiment d'une reprise ? Cet opéra-comique est une parodie d'*Alcide et Déjanire* à partir de la scène 7 de l'acte II : serait-il possible que Fuzelier ait remanié la fin de la pièce pour insérer une parodie suivie de l'opéra en 1716 afin de profiter du succès de la reprise de cette tragédie en musique ? Nous la signalons ici mais elle n'est pas comptabilisée dans les reprises.

Fuzelier			Destouches		dans les *Fragments* d'octobre 1722
Parodie de l'opéra de Télémaque, Le Sage	3 février 1715, FSG	Palais Royal, 1725	*Télémaque*, Pellegrin et La Coste	Tragédie en musique	?
Le Chaos, Le Grand et Dominique	23 juillet 1725, Comédie-Italienne	25 février 1726, Comédie-Italienne	*Les Éléments* de Roy, Lalande et Destouches	ballet	Continuation de l'opéra
Le Chaos, Le Grand et Dominique	23 juillet 1725, Comédie-Italienne	25 février 1727, Comédie-Italienne	*Les Éléments* de Roy, Lalande et Destouches	Ballet	?
Pyrame et Thisbé, Romagnesi et Riccoboni fils	9 novembre 1726, Comédie-Italienne	8 mars 1727, Versailles 4 décembre 1727, Palais-Royal	*Pyrame et Thisbé*, La Serre, Rebel et Francœur	Tragédie en musique	Continuation de l'opéra
Arlequin Roland, Dominique et Romagnesi	31 décembre 1727	Septembre et octobre 1728 (rejouée six fois sur ces deux mois)	*Roland*, Quinault et Lully	Tragédie en musique	Continuation de l'opéra
Médée et Jason, Dominique, Romagnesi et Riccoboni fils	28 mai 1727, Comédie-Italienne	24 octobre 1728, Comédie-Italienne	*Médée et Jason*, Pellegrin et Salomon	Tragédie en musique	Continuation de l'opéra
Parodie de l'opéra de Télémaque, Le Sage	3 février 1715, FSG	4 mars 1730, FSG	*Télémaque*, Pellegrin et La Coste	Tragédie en musique	Février 1730
Le Chaos ou Ambigu-Comique, Le Grand et Dominique	23 juillet 1725, Comédie-Italienne	20 avril 1731, Comédie-Italienne	*Les Éléments*, Roy, Lalande et Destouches	Ballet	?
Alceste, Dominique et Romagnesi	21 décembre 1728	9 février 1739, Comédie-Italienne	*Alceste*, Quinault et Lully	Tragédie en musique	22 janvier 1739
Hésione, Dominique et Romagnesi	1729.10.22	4 septembre 1730 Comédie-Italienne	*Hésione*, Danchet et Campra	Tragédie en musique	31 août 1730
Les Oracles, Romagnesi	21 décembre 1741, Comédie-Italienne	1743 (puis en mai 1757)	*Issé*, La Motte et Destouches	Pastorale	? (21 décembre 1756)
Hippolyte et Aricie, Favart et Parmentier	11 octobre 1742, Comédie-Italienne	1743 (puis en mars 1757)	*Hippolyte et Aricie*, Pellegrin et Rameau	Tragédie en musique	11 septembre 1742 (25 février 1757)

À la lecture de ce tableau et du précédent graphique, on remarque à quel point il est difficile de dégager un système qui présiderait au phénomène des reprises avant 1745. Il est néanmoins possible de tirer quelques conclusions :

– avant 1718, aucune parodie dramatique d'opéra n'est reprise. L'hypothèse la plus probable serait qu'avant cette date, l'activité parodique n'a pas atteint son niveau maximal de production.
– les reprises interviennent parfois lorsqu'il n'y a pas de créations ; c'est le cas en 1730, à l'Opéra-Comique et à la Comédie-Italienne. Cela indique une attente du public en matière de divertissement parodique à laquelle les directeurs et les comédiens doivent répondre.
– la majorité des reprises de parodies de tragédie en musique est associée à la reprise des cibles à l'Académie royale de musique, contrairement aux parodies de ballets ou de pastorales qui semblent pouvoir fonctionner de manière plus autonomes. Cette remarque invite à étudier les parodies d'opéra en fonction de leur cible.
– ce sont les parodies données à la Comédie-Italienne qui sont majoritairement reprises ; cette tendance deviendra une constante dans la seconde moitié du siècle. À l'instar des deux autres théâtres privilégiés (Comédie-Française et Opéra), le Théâtre-Italien possède un répertoire fixe. Comme le privilège de l'Opéra-Comique, théâtre où sont représentées la majorité des parodies foraines, passe d'un entrepreneur à un autre avant 1745, la constitution d'un fonds de pièces semble plus difficile.
– toutes ces pièces, à l'exception des deux parodies foraines de 1717 et 1718, ont été éditées, soit dans les *PNTI*, soit dans le *TFLO*, soit séparément, soit dans les œuvres de leurs auteurs. Les pièces reprises sont celles qui ont obtenu le succès le plus durable et donné lieu à des publications.

Ce qui n'était qu'une pratique ponctuelle devient, dès les années 1750, une pratique récurrente. Ainsi, de 1750 à 1791, cent dix-sept parodies dramatiques d'opéra sont créées et on dénombre cent trente reprises. En somme, il y a plus de reprises que de pièces créées, d'autant que dans le nombre de créations sont comptabilisées des pièces non représentées. Rappelons que ces chiffres sont donnés à titre indicatif puisque les registres de la Comédie-Italienne contiennent des lacunes et qu'il est impossible de retracer avec précision le calendrier de tous les théâtres de la Foire, des boulevards ou de province à la fin du XVIII^{e} siècle. Ajoutons encore que le corpus des reprises est dominé par certaines pièces entrées au répertoire et représentées presque à chaque saison théâtrale : les cent trente reprises concernent uniquement vingt-huit pièces. Il s'agit là d'une différence importante avec la pratique des reprises dans la première moitié du XVIII^{e} siècle : avant 1750, les pièces sont remises au théâtre en parallèle des reprises d'opéra ; après 1750, certaines entrent de manière indépendante au répertoire.

Examinons tout d'abord les parodies les plus reprises dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle :

Titre de la parodie et auteur(s)	**Date et lieu de la création**	**Titre de la cible**	**Période (au moins une fois par année) et lieux de reprise**
Les Amours de Bastien et Bastienne, Mme Favart et Harny de Guerville	4 août 1753	*Le Devin du village*	1753-1765 ; 1768-1769 ; 1776 ; 1779-1785 ; 1786-1790 Comédie-Italienne ; Cour ; Théâtre du Capitole, Toulouse
La Fille mal gardée ou le Pédant amoureux, Mme Favart, Lourdet de Santerre et Duni	4 mars 1758	*Les Fêtes de Thalie* Entrée : *La Provençale*	1759-1767 ; 1769-1770 ; 1772 ; 1774 Comédie-Italienne
Les Ensorcelés ou Jeannot et Jeannette ou la Nouvelle Surprise de l'Amour Mme Favart, Guérin de Frémicourt et Harny de Guerville	1 septembre 1757	*Les Surprises de l'amour* Parodie thématique	1758-1761 ; 1763 ; 1770-1771 ; 1777-1786 Comédie-Italienne ; Cour ; Théâtre du Capitole, Toulouse
Raton et Rosette ou la Vengeance inutile Favart	24 mars 1753	*Titon et l'Aurore*	1753-1764 ; 1771-1773 ; 1776-1777 ; 1781 Comédie-Italienne ; Cour ; Théâtre du Capitole, Toulouse
Les Amours champêtres, Favart	2 septembre 1751	*Les Indes galantes* Entrée : *Les Sauvages*	1752-1760 Comédie-Italienne
La Veuve indécise, Anseaume et Vadé (Duni pour la musique)	24 septembre 1759 (FSL)	*Les Fêtes de Thalie* Entrée : *La Veuve coquette*	(re)création 18 janvier 1764 à la Comédie-Italienne 1765-1766

Il s'agit presque uniquement de parodies de ballets ou de pastorales du couple Favart. Parmi ces six œuvres, seule *Les Amours champêtres* porte un sous-titre différent de celui de parodie : pastorale. En somme, si ces pièces deviennent indépendantes de leur cible, elles se présentent toujours comme des parodies dramatiques d'opéra. Autrement dit, l'appartenance générique à la parodie n'est plus consubstantielle à la fonction parodique : loin d'être un élément en faveur d'une décadence du genre, c'est, à notre sens, un élément en faveur de sa constance. Reprendre une parodie, sous son titre générique originel, alors que sa cible n'est pas donnée à l'Opéra, et que le public n'a peut-être pas en mémoire l'œuvre ciblée, est une preuve de la place acquise par le genre dans le paysage dramatique.

Les vingt-deux autres pièces reprises oscillent entre reprise autonome et reprise avec leur cible :

Titre de la parodie et auteur(s)	**Date et lieu de la création**	**Année(s) et lieu de la reprise sur les théâtres publics parisiens**	**Titre de la cible**	**Année de création de la cible et son genre**	**Année(s) de reprise de la cible correspondante (? : pas de date de reprise retrouvée Ø : pas de reprise)**
Les Oracles, Romagnesi	21 décembre 1741 Comédie-Italienne	1757 Comédie-Italienne	*Issé*	1696, pastorale héroïque	1756
Hippolyte et Aricie, Favart et Parmentier	11 octobre 1742 Comédie-Italienne	1757 Comédie-Italienne	*Hippolyte et Aricie*	1733, tragédie en musique	1756
Les Amants inquiets, Favart	9 mars 1751 Comédie-Italienne	1752 et 1754 Comédie-Italienne	*Thétis et Pélée*	1689, tragédie en musique	1750
Les Indes dansantes, Favart	26 juillet 1751 Comédie-Italienne	1752 Comédie-Italienne	*Les Indes galantes*	1735, ballet	1751-1752
Fanfale, Favart et Marcouville	8 mars 1752 Comédie-Italienne	1755 Comédie-Italienne	*Omphale*	1701, tragédie en musique	?
Tircis et Doristée, Favart	4 septembre 1752 Comédie-Italienne	1753 Comédie-Italienne	*Acis et Galatée*	1686, pastorale héroïque	1752
Jérôme et Fanchonnette, Vadé	18 février 1755 Opéra-Comique (FSG)	1781 1789 1790 Comédie-Italienne	*Daphnis et Alcimadure*	1754, pastorale héroïque	?
La Sybille, Harny de Guerville	21 octobre 1758 Comédie-Italienne	1760 Comédie-Italienne	*Les Fêtes d'Euterpe* (parodie d'un acte)	1758, ballet	Ø
Pétrine, Favart	13 janvier 1759 Comédie-Italienne	1760 Comédie-Italienne	*Proserpine*	1680, tragédie en musique	?
La Veuve indécise, Vadé, Anseaume et Duni	24 septembre 1759	1764 1765 1766 Comédie-Italienne	*Les Fêtes de Thalie*	1714, ballet	?
La Fortune au village, Mme Favart, Bertrand et Gibert	8 octobre 1760 Comédie-Italienne	1762 Comédie-Italienne	*Églé*	1748[1], ballet	?
Roger Bontemps et Javotte, Dorvigny et Moline	13 mai 1775 Comédie-Italienne	1777 Comédie-Italienne	*Orphée*	1774, drame lyrique	?
Nostradamus, Taconet	1756 Marionnettes Bienfait (FSG)	1791 Théâtre des Grands	*Zoroastre*	1749, tragédie en musique	1756

[1] Il s'agit de l'année de création au Théâtre des Petits Appartements de Versailles, ce ballet sera repris en 1750 à l'Opéra.

		Danseurs du Roi de Nicolet			
La Bonne Femme ou le Phénix, Després, Piis, Resnier	7 juillet 1776 Comédie-Italienne	1777 et 1780 Comédie-Italienne	*Alceste*	1776, tragédie lyrique	?
L'Opéra de province, Després, Piis, Resnier	17 décembre 1777 Comédie-Italienne	1780 Comédie-Italienne	*Armide*	1777, tragédie lyrique	?
Les Rêveries renouvelées des Grecs, Favart et Guérin de Frémicourt	26 juin 1779 Comédie-Italienne	1789 et 1790 Comédie-Italienne	*Iphigénie en Tauride*	1779, tragédie lyrique	1789 et 1790
Le Marchand d'esclaves, Radet et Rozières	27 janvier 1784 Comédie-Italienne	1785 Comédie-Italienne	*La Caravane du Caire*	1784, opéra-ballet[1]	?
Trois contre un ou le Brave poltron Beaunoir	17 janvier 1778 Grands Danseurs, Nicolet	1779 et 1780	*Les Horaces*	1777, tragédie lyrique	Ø
Les Bons Amis Dorvigny	7 juillet 1779 Variétés Amusantes	1781[2] 1789 1791	*Iphigénie en Tauride*	1779, tragédie lyrique	1789 et 1790
Turelure ou le Chaos perpétuel Destival de Braban et Mayeur de Saint-Paul	4 juillet 1787 Grands Danseurs, Nicolet	1790	*Tarare*	1787, opéra	1790
La Colère d'Achille Landrin	9 septembre 1789 Ombres Chinoises	1790 et 1791	*Iphigénie en Aulide*	1774, tragédie lyrique	1790 et 1791
Les Trois Horaces Landrin	?. ?. 1789 Ombres Chinoises	1790 et 1791	*Horaces*	1786, tragédie lyrique	?

Charles-Simon Favart et son épouse sont les parodistes le plus souvent repris, ce qui confirme leur hégémonie sur le corpus des parodies d'opéra de la seconde moitié du siècle. Leur présence ne doit toutefois pas masquer la variété des auteurs, surtout dans le dernier tiers du XVIII[e] siècle. Notons ainsi que la Comédie-Italienne, malgré des changements de répertoire opérés à partir de 1762, reste le théâtre sur lequel les parodies d'opéra sont les plus remises. Le dernier tiers du siècle voit aussi un net retour des théâtres de la Foire et des boulevards dans la pratique des reprises : on notera l'absence de l'Ambigu-Comique, grand fournisseur de parodies-pantomimes d'opéra. Une fois encore, les parodies de ballets et de pastorales

[1] Créé à Fontainebleau le 30 octobre 1783.
[2] *Journal de Paris*, « Demain *Les Bons Amis*, parodie d'*Iphigénie* », 16 décembre 1781, n° 350.

adoptent une position plus autonome et peuvent être remises au théâtre sans la reprise de leur cible ; quelques parodies d'œuvres sérieuses atteignent ce niveau dans le dernier tiers du XVIII[e] siècle.

Parmi toutes ces reprises, certaines méritent une précision : tout d'abord celles de deux pièces de Vadé, *La Veuve indécise* et de *Jérôme et Fanchonnette*, parodies créées à l'Opéra-Comique avant sa fusion avec la Comédie-Italienne. On observe ainsi comment le Théâtre-Italien rejette majoritairement le premier répertoire de l'Opéra-Comique lors de la fusion des troupes, alors même qu'il continue de reprendre les parodies d'opéra créées sur ses planches et ces deux exceptions de parodies foraines. *Les Oracles* de Romagnesi (1741) et d'*Hippolyte et Aricie* de Favart et Parmentier (1742) forment un second cas particulier : ces deux parodies, créées à la Comédie-Italienne dans la première moitié du siècle, sont reprises dans la seconde. Le contexte de création et celui de la reprise diffèrent, les parodies subissent des changements.

2 – L'actualisation

Comme à l'Opéra, les pièces reprises peuvent donner lieu à des retouches, voire à des raccommodages. Susan Harvey a étudié les variantes de la version proposée lors de la reprise en 1757 d'*Hippolyte et Aricie* de Favart et Parmentier ; elle observe que

> the *récits* and *chœur* in the final scene are replaced by an extremely florid *ariette nouvelle* for Hippolyte, « jeune beauté qui m'enflamme ». Another florid ariette is added for Mlle Victoire in the role of Phèdre « dans mon coeur s'élève un orage » in scene 4[1].

L'ajout d'ariettes correspond bien à l'attente des spectateurs des années 1750-1760. Les modifications lors des reprises interviennent lorsque la pièce est remise après plusieurs années et concernent généralement la musique et les allusions circonstancielles. Lors de la reprise en 1739 de la parodie d'*Alceste*, on ajoute des couplets :

> l'Opéra ayant remis la tragédie lyrique d'*Alceste*, les Comédiens Italiens redonnèrent aussi leur parodie [...] mais ils y ajoutèrent des couplets qui méritent d'être rapportés parce qu'ils font la critique des ouvrages qui furent donnés dans ce temps là[2].

Ce phénomène est encore plus flagrant lors de reprises de pièces pour des théâtres différents. Ainsi *Momie* de Despréaux, parodie d'*Iphigénie en Aulide* (Gluck et du Roullet) créée en société (1774), puis dans une nouvelle version à la cour (1778), est reprise en 1795 au Théâtre du Vaudeville. Un exemplaire de l'édition de cette pièce chez Ballard en 1778 comporte des

[1] S. Harvey, th. cit., p. 368-369. «Les récits et les choeurs de la scène finale sont remplacés par une ariette nouvelle extrêmement colorée pour Hippolyte, "jeune beauté qui m'enflamme". Une autre ariette de ce type est ajoutée à la scène IV pour Mlle Victoire dans le rôle de Phèdre : "dans mon cœur s'élève un orage" » (nous traduisons).
[2] *HTI*, t. IV, p. 395.

annotations manuscrites. Nous pensons qu'il s'agit de notes de Pierre-Augustin Piis ou de son associé Barré, tous deux directeurs de ce théâtre. Les modifications concernent principalement la musique, à savoir l'ajout d'un vaudeville final, d'un duo sur un air de l'opéra et le changement de certains vaudevilles. Des coupes sont opérées et ils revoient certaines tournures. Ces corrections confèrent à une parodie originairement destinée à être représentée à la cour un ton plus critique[1]. De même *Le Petit Orphée*, parodie de l'*Orphée* de Gluck, subit de nombreuses modifications lors de sa reprise parisienne en 1792 :

> *Le Petit Orphée* a été donné au Havre, en 1785, et depuis sur plusieurs théâtres des départements. Cet ouvrage, auquel l'auteur a fait pour Paris des changements et des additions est plutôt un *Orphée* travesti, ou une imitation d'*Orphée*, qu'une véritable parodie d'*Orphée*. La musique, arrangée par M. Deshayes, est très bien exécutée par un orchestre qui renferme des talents précieux, et que Novoigille conduit avec tout le talent qu'on connaît à cet artiste. Beaupré, de l'Académie de musique, y a ajouté des ballets, dont le dernier, surtout, est charmant par l'arrangement des pas et des tableaux. En un mot, cet ouvrage est mis avec tout le soin qui caractérise ce théâtre[2].

Ces changements n'ont cependant rien à voir avec les véritables « raccommodages » qui touchent l'intrigue ou la forme.

Nous avons montré dans notre édition, en collaboration avec Aude Rabillon, de *Pyrame et Thisbé* de Riccoboni fils en 1759, que les changements opérés dans cette pièce sont de deux ordres : d'un côté de simples variantes, de l'autre des ajouts. Riccoboni insère en effet deux nouveaux monologues, l'un pour Thisbé, l'autre pour Pyrame. Il apporte des précisions dans les indications de décor, remanie complètement la dernière scène et supprime le divertissement satirique. On note aussi un changement dû à la réécriture du livret de l'opéra. Ainsi, dans la version du livret de 1759, à la scène 4 de l'acte IV, un chœur de gnomes vient porter main-forte à Zoroastre lors de la démolition de la prison. Riccoboni insère ce chœur dans sa parodie à la scène XIV. Son travail de « raccommodage », qui consiste d'abord à adapter en vaudevilles tous les passages en prose, est décomposable en trois points : des ajouts, des transpositions (par voie synonymique et d'équivalence prose / vaudeville), des reprises exactes. Ces éléments n'apportent rien sur le plan dramaturgique mais façonnent la pièce de 1759 en lui donnant une identité propre. On peut distinguer deux types d'ajouts : des maximes (Zoraïde, sc. I : « Un amant riche a des attraits / Dont on croit se défendre, / Mais tôt ou tard il rompt les traits / De l'amour le plus tendre ») et des développements sur les sentiments amoureux[3]. Comme le confirment les ajouts mais aussi les

[1] Voici le dernier couplet du vaudeville final : « Un dénouement qui vient des cieux / Selon moi, n'est pas merveilleux / Bien obligé, Madame, / Mais Agile sans vous [il s'adresse à la Lune], / Aurait repris sa femme / Et puni ces deux fous. / Mais ne parlons plus de cela, / C'est un dénouement d'opéra », *Momie*, Paris, Ballard, 1778, exemplaire de la BnF, département Arts du Spectacle, cote 8-RO-1418 (5), dernier feuillet manuscrit.
[2] *Esprit des Journaux*, Paris, veuve Valade, août 1793, t. VIII, p. 315-316.
[3] Thisbé, scène I : « Voici Pyrame, ah ! quel martyre / De partir aussi sans le voir » ; Thisbé, sc. IV : « Je me livre sans rougir / À mon innocente flamme, / Parmi nous on laisse agir / Les doux transports de son âme ».

retranchements par rapport à la version initiale, la pièce des Italiens de 1759 offre un visage plus poli, estompant la veine grivoise et satirique pour y préférer la veine plus galante, plus raffinée, abondant en généralisations d'ordre psychologique.

Isabelle Degauque, dans son édition de *Médée et Jason*, parodie remaniée par Carolet et Romagnesi en 1736, note :

> une comparaison des deux textes étaye l'idée d'un remaniement de la parodie de 1727. […] Sur le plan dramaturgique, les changements introduits dans la parodie de 1736 ne concernent que le développement de tel ou tel passage du livret, laissés de côté ou succinctement traités dans la première version, à laquelle Romagnesi collabore déjà[1].

Comme pour les retouches lors des reprises, la musique subit des modifications ; l'éditrice remarque ainsi que « la parodie de 1736 n'a que huit airs communs avec la version précédente »[2]. Il est intéressant de noter que les parodistes d'une version participent à l'élaboration du raccommodage (Riccoboni fils dans le cas de *Pyrame et Thisbé* ou Romagnesi, dans celui de la parodie de *Médée*). Un même constat ressortirait du raccommodage opéré par Gondot de sa parodie de *Castor et Pollux*. De même Sticotti, Morembert et Lagrange se sont servi pour leur parodie d'*Amadis* (1759) « de ce qu'il y avait de meilleur dans une ancienne parodie du même opéra »[3], écrit Favart à Durazzo le 7 février 1760. Isabelle Degauque, dans son étude sur la série parodique d'*Amadis*, écrit que « les trois auteurs ont ajouté de nouveaux airs dus à Robert Desbrosses »[4] ; il s'agit d'ariettes : les parodistes actualisent donc la pièce aux nouveaux goûts musicaux. C'est bien ce qu'ils précisent dans la préface de l'édition d' « *Amadis*, parodie nouvelle » :

> Il n'est point de préface plus nécessaire que celle-ci ; dût-elle ne servir qu'à remercier le public de l'accueil favorable qu'il a fait à cette petite pièce. Des bruits mal fondés ont fait croire à quelques personnes que c'était une ancienne parodie. On convient avec reconnaissance que plusieurs vaudevilles de celle de Messieurs Riccoboni et Romagnesi, représentée en 1740, ont été insérés dans cette nouvelle parodie : comme ils eurent beaucoup de succès lors, on a cru bien faire de les remettre sous les yeux du public.

L'entreprise de raccommodage peut aussi être liée au contexte. Jusqu'à présent, il n'existait aucune preuve que la parodie de *Castor et Pollux* par Nougaret, intitulée *Le Bon Frère* et éditée en 1779 chez la veuve Duchesne, ait donné lieu à une représentation. L'auteur explique en effet dans un avertissement à l'édition de sa pièce qu'il

> se hasarde de faire imprimer cette petite pièce, qui sera, croi[t-il], représentée au spectacle du sieur l'Écluse [futur Théâtre des Variétés Amusantes à partir de la saison 1779-1780] : mais sans les couplets, attendu que depuis la suppression de l'Opéra-Comique, il n'est plus permis de chanter des vaudevilles.

[1] *Médée, un monstre sur scène*, éd. cit., p. 296.
[2] *Ibid*., 297.
[3] Favart à Durazzo, 7 février 1760, *Mémoires et Correspondance*, *op. cit*., t. I, p. 13.
[4] Isabelle Degauque, « *Amadis* ou le tournant du merveilleux : étude de la réception parodique de la tragédie en musique de Lully et Quinault », dans *Ris, masques et tréteaux, op. cit*., p. 77.

Or nous avons retrouvé une pièce manuscrite portant sur sa page de titre « *Castor le cadet*, parodie »[1]. Cette œuvre partage de nombreuses similitudes avec *Le Bon Frère* : les noms des personnages principaux, le déroulement de l'intrigue et quelques passages textuels. Pourtant, *Castor le cadet* est une parodie en vers de dix-neuf scènes, sans vaudeville final à l'inverse de son « aînée », parodie en prose de vingt scènes, avec des vaudevilles et un vaudeville final. Il ne s'agit pas d'un simple remaniement, car Nougaret, auteur selon nous de *Castor le cadet*, ajoute de nouveaux personnages (Tirepied, savetier et voisin de Castor, et Poilu et des soldats invalides « plaisamment estropiés »), enrichit considérablement les éléments du paratexte et réécrit de nombreux passages. Nougaret livre donc une pièce raccommodée pour la représentation un an après l'édition de sa pièce, puisque selon Brenner, *Castor le cadet* a été représentée à l'Ambigu-Comique en juillet 1780[2]. Dans ce cas précis, les interdictions sont, en partie, à l'origine de la nouvelle version. Nougaret a composé cette parodie dès les années 1770 et il la remanie encore en 1780, on ne peut douter du travail de composition et de la pérennité de sa parodie[3].

3 – Rayonnement temporel (après 1791) et spatial (l'exemple toulousain, viennois et bruxellois)

La pérennisation de la parodie dramatique d'opéra s'observe à travers le phénomène des reprises et des raccommodages et plus particulièrement de leur longévité. Quel meilleur exemple que celui des pièces créées sous l'Ancien Régime et reprises à la fin du XVIII^{e} siècle ? Ce cas illustre le goût pour la parodie dramatique d'opéra et l'importance de la tradition à une époque où le théâtre et l'opéra se tournent parfois vers de nouvelles thématiques[4]. Sans aucun doute ces reprises s'expliquent en partie par le recul de création de parodies d'opéra entre 1791 et 1796[5] ; elles entérinent une tradition qui servira de base aux

[1] *Castor le cadet*, BnF, Fonds Rondel, ms. 346.
[2] L'avertissement précise que la parodie sera probablement créée chez Lécluze, or, en 1779, il croule sous les dettes et revend son théâtre qui prendra le nom des Variétés Amusantes. Ceci expliquerait le changement de théâtre.
[3] Nous renvoyons à l'avertissement du *Bon Frère* : « Après m'être amusé, en 1771, à composer cette bagatelle », éd. cit., p. iii.
[4] Sur la question de la variété du répertoire dramatique sous la Révolution, voir *Le Théâtre sous la Révolution, politique du répertoire (1789-1799)*, sous la direction de Martial Poirson, Paris, Desjonquères, 2008.
[5] Voici la liste des parodies d'opéra créées entre 1792 et 1799 : *Nice*, de Ségur et Desprès (juin 1792, Théâtre du Vaudeville), parodie de *Stratonice* d'Hofmann et Méhul (mai 1792 au Théâtre-Italien), *Télémaque cadet* de Bizet et Delaporte (27 mai 1796, Théâtre de la Cité), parodie de *Télémaque dans l'île de Calypso* de Dercy et Le Sueur (10 mai 1796, Théâtre Feydeau), *La Maîtresse de pension* de Demautort et Ducray Duminil (20 mars 1795, Théâtre du Vaudeville) parodie de *Sapho*, opéra de Mlle de Théis et Martini (12 décembre 1794, Théâtre des amis de la patrie), *La Taverne* de Ducray-Duminil (28 mai 1796, Théâtre du Vaudeville), parodie de *La Caverne* de Forgeot et Méhul (5 décembre 1795 au Théâtre-Italien), *Bébé et Jargon* Villiers et Capelle (Théâtre de Mlle Montansier, 27 mars 1797) et *La Sorcière* de Sewrin (même date, théâtre de la Cité), parodies de *Médée* d'Hoffmann et Cherubini (Théâtre Feydeau, 13 mars 1797).

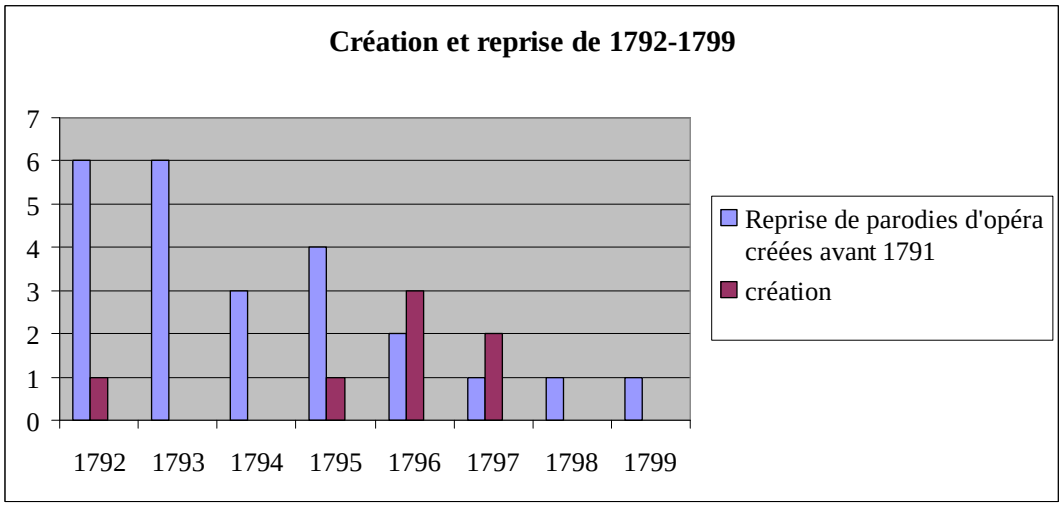
parodistes d'opéra du XIX[e] siècle. Voici une liste des parodies d'opéra créées avant 1791 et reprises après cette date majeure dans l'histoire des théâtres[1] :

Titre de l'œuvre	**Nom de(s) parodiste(s)**	**Date et lieu de création**	**Année(s) et lieu(x) de reprise**	**Titre et auteurs de la cible**
Les Amours de Bastien et Bastienne	Mme Favart et Harny	4 août 1753 Comédie-Italienne	Théâtre des Grands Danseurs (Gaieté) 1791-1792 Théâtre du Vaudeville 1793	*Le Devin du Village* Rousseau
Les Ensorcelés, ou Jeannot et Jeannette, ou la Nouvelle surprise de l'amour	Favart, Mme Favart, Guérin et Harny	1[e] septembre 1757 Comédie-Italienne	Théâtre de Molière 1792-1793-1794 Théâtre des Jeunes Artistes 1795	*Les Surprises de l'Amour* de Bernard, Moncrif et Rameau
La Noce interrompue	Favart	26 janvier 1758 Comédie-Italienne	Théâtre du Vaudeville 1795	*Alceste* de Quinault et Lully
La Veuve indécise	Vadé, Anseaume et Duni	24 septembre 1759 Foire Saint-Laurent	L'Ambigu-Comique 1792-1793	*Les Fêtes de Thalie* de La Font et Mouret
Momie	Despréaux	1[e] juillet 1774 / 1778 Duc de Brissac / Choisy	Théâtre du Vaudeville 1795	*Iphigénie en Aulide* de du Roullet et Gluck
Le Petit Orphée	Rouhier-Deschamps	18 mars 1785 Havre	Variétés-Amusantes 1792-1793-1794	*Orphée* de Moline et Gluck
Constance	Piis, Radet, Barré	6 janvier 1786 Comédie-Italienne	Comédie-Italienne 1792	*Pénélope* de Marmontel et Piccinni
Nostradamus	Taconet	1756 Foire Saint-Germain	Théâtre des Grands Danseurs (Théâtre de la Gaieté) 1792-1793-1794	*Zoroastre* de Cahusac et Rameau[2]
Jérôme et Fanchonnette	Vadé	18 février 1755 Foire Saint-Germain	Théâtre de société de Momus 1796 Le Vaudeville de Boulevard 1796	*Daphnis et Alcimadure* de Mondonville
Les Trois Horaces	Landrin	1789 Ombres chinoises ou Spectacle de Séraphin	1797-1798 Théâtre des Ombres de Jean-Jacques Rousseau 1799 Théâtre des Ombres chinoises	*Horaces* de Guillard et Salieri
Colin-Maillard	Quiney	1787 Théâtre des Associés	1793 Théâtre du Lycée des Arts (Paris)	*Tarare* de Beaumarchais et Salieri

[1] Nous avons principalement utilisé l'ouvrage d'André Tissier, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution : répertoire analytique, chronologique et bibliographique. De la réunion des États généraux à la chute de la royauté 1789-1792*, Droz, 1992 et le même répertoire publié chez Droz en 2002 qui couvre la seconde partie de la Révolution, *De la proclamation de la République à la fin de la Convention nationale « 21 septembre 1792 – 26 octobre 1795)*. Le site CESAR indique une reprise de *L'Astrologue de village*, parodie d'une entrée des *Caractères de la Folie* par Pannard et Favart : en fait il s'agit d'une pièce du même nom et non d'une reprise (*L'Esprit des Journaux*, août 1793, *op. cit.*, p. 320).

[2] *Zoroastre* de Rameau a été repris aux Variétés Amusantes en 1793 puis plusieurs fois entre 1796 et 1798.

La parodie dramatique d'opéra circule de théâtre en théâtre, ce qui traduit la fin des privilèges et des répertoires figés. Les Variétés Amusantes font représenter des opéras comme des parodies (par exemple avec *Zoroastre* de Rameau et *Le Petit Orphée* de Rouhier-Deschamps). On est frappé par la diversité des auteurs dont les pièces sont reprises : le fonds de parodies dramatiques d'opéra français n'est donc pas, malgré l'hégémonie des pièces du couple Favart en matière de reprise, réductible à leur production.



De 1791 à 1796, c'est ainsi « l'ancienne » parodie qui se joue sur les planches parisiennes. Le retour de la création parodique semble stopper la reprise des parodies d'Ancien Régime.

Cette imprégnation de la tradition parodique dans la culture dramatique illustrée par ces reprises est corroborée par l'exportation de parodies dramatiques d'opéra en province et à l'étranger. Nous n'avons pas la prétention d'être exhaustive, étant donné que le répertoire de nombreux théâtres outre-Rhin ou de la province française est lacunaire et difficile d'accès. Nous prendrons comme exemples principaux le Théâtre-Français de Vienne et le Théâtre de la Monnaie à Bruxelles pour les théâtres extra-nationaux et l'exemple du Théâtre du Capitole à Toulouse pour illustrer les reprises en province.

Rares sont les parodies de notre corpus créées en province : *Céleste* en Avignon et *Le Petit Orphée* au Havre. Cela est dû en partie au fonctionnement centralisé de la culture opératique française. Les théâtres et les Académies de province accueillent le plus souvent des reprises d'opéra, il en est de même des parodies. Les parodies d'opéra reprises à Toulouse, au Théâtre du Capitole, recoupent la liste des parodies le plus souvent reprises sur les théâtres parisiens au XVIII^{e} siècle[1] :

[1] Nous avons utilisé la base de données CESAR pour obtenir la plupart des dates de représentations au Théâtre du Capitole, mais nous avons aussi consulté le catalogue de l'exposition *Le Théâtre à Toulouse de 1561 à 1904* (Robert Mesuret, édité par le musée Paul Dupuy à Toulouse, 1972).

Titre de l'œuvre	Nom de(s) parodiste(s)	Date et lieu de création	Dates de reprise	Titre et auteurs de la cible
Les Ensorcelés, ou Jeannot et Jeannette, ou la Nouvelle surprise de l'amour	Favart, Mme Favart, Guérin de Frémicourt et Harny de Guerville	1e septembre 1757 Comédie-Italienne	9 mai 1758 (15-18-23	*Les Surprises de l'amour* de Bernard, Moncrif et Rameau
Les Amours de Bastien et Bastienne	Mme Favart et Harny de Guerville	4 août 1753 Comédie-Italienne	27 avril 1758 Précède la reprise du *Devin du village* le 28 avril 1758 4 mai 1758 (avec le *Devin*) 20 juin 1786 12 février 1787	*Le Devin du village* Rousseau
Raton et Rosette ou la Vengeance inutile	Favart	24 mars 1753 Comédie-Italienne	2 mai 1758 7 mai 1758 23 mai 1758	Titon et l'Aurore La Marre et Voisenon
Jérôme et Fanchonnette	Vadé	18 février 1755 Foire Saint-Germain	2 mai 1758	*Daphnis et Alcimadure* de Mondonville

Hormis la parodie du *Devin de village* jouée dans sa nouveauté à Toulouse, avec sa cible, la reprise de parodies d'opéra se concentre en 1758 : les opéras-comiques nouveaux, puis les opéras réformés et enfin les « classiques » du XVIIe siècle forment le répertoire du Théâtre du Capitole[1].

Il n'est pas nécessaire de revenir sur les liens qui unissent le Théâtre de la Monnaie de Bruxelles et le Théâtre Français de Vienne aux scènes parisiennes au XVIIIe siècle ; Charles-Simon Favart a favorisé ces nombreux échanges. De 1746 à 1748, il prend la tête du Théâtre la Monnaie, et il est le correspondant privilégié et l'agent du comte Durazzo, directeur du Théâtre Français de Vienne de 1754 à 1763. C'est ainsi la production des Favart qui domine les répertoires de parodies d'opéra de ces deux institutions étrangères. Six parodies dramatiques sont représentées sur le Théâtre de la Monnaie à Bruxelles.

Titre de l'œuvre	Nom de(s) parodiste(s)	Date et lieu de création	Année(s) de reprise au Théâtre de la Monnaie	Titre et auteurs de la cible
Les Ensorcelés, ou Jeannot et Jeannette, ou la Nouvelle surprise de l'amour	Favart, Mme Favart, Guérin de Frémicourt et Harny de Guerville	1e septembre 1757 Comédie-Italienne	1761	*Les Surprises de l'amour* de Bernard, Moncrif et Rameau
Les Amours champêtres	Favart	2 septembre 1751	1753	*Les Indes galantes* de Fuzelier et Rameau, entrée des *Sauvages*

[1] D'autres parodies ont été reprises sur des théâtres province, comme *Nostradamus* de Taconet (1756), parodie de *Zoroastre* de Rameau : elle a été rééditée dans un recueil intitulé *Suite du nouveau choix de pièces, ou Théâtre comique de province, contenant plusieurs opéras-comiques, représentés sur différents théâtres de province*, Paris, Cuissart, 1758.

Le Chaos	Le Grand et Dominique	23 juillet 1725 Comédie-Italienne	1754	*Les Éléments* de Roy, Lalande et Destouches
Folette ou l'Enfant gâté	Vadé	6 août 1755 Opéra-Comique (FSL)	1756	*Le Carnaval et la Folie* de La Motte et Destouches
La Fille mal gardée	Mme Favart, Lourdet de Santerre et Duni	4 mars 1758 Comédie-Italienne	1761-1765-1773-1775-1776-1782	*Les Fêtes de Thalie* de La Font et Mouret, entrée *La Provençale*
Les Amours de Bastien et Bastienne	Mme Favart, Harny de Guerville	4 août 1753 Comédie-Italienne	1754-1771-1772-1773	*Le Devin du village* de Rousseau

L'hégémonie des Favart ne doit pas masquer les autres rapports qu'entretient le théâtre de la Monnaie avec Paris. Dans les années 1770, Regnard de Pleinchesne, correspondant parisien pour le théâtre bruxellois, rédige une lettre aux directeurs de la Monnaie, Complain et Ignace Vitzthumb, dans laquelle il expose le plan d'une parodie pantomime d'*Iphigénie en Aulide* qu'il compte donner d'abord à l'Ambigu-Comique et transformer en opéra-comique pour le théâtre de la Monnaie :

> L'enthousiasme où l'on est ici du succès de M. Gluck fait espérer que nous le garderons en France et que l'on fera pour lui des choses extraordinaires ; mais comme vous savez que le burlesque et le sublime sont très voisins, je me suis permis une mauvaise plaisanterie sur Iphigénie. J'en viens de faire une parodie qui à la lecture, paraît plaisante. Je vous la destine quand vous aurez joué l'opéra (*Rosalie*). Je ne sais pas même si je pourrai venir à bout de la faire exécuter ici ; j'en doute, mais, en tout cas, il faudra toujours pour votre théâtre un travail considérable, si jamais vous exécutez cette folie[1].

Si ce projet n'a pas abouti, il montre bien comment la parodie dramatique française peut s'exporter.

On peut tirer un même constat à partir du répertoire parodique du Théâtre Français de Vienne. Nous ne rappellerons pas la spécificité du rayonnement du théâtre français outre-Rhin ; l'ouvrage ancien mais toujours aussi important de Jean-Jacques Olivier sur *Les Comédiens français dans les cours d'Allemagne au XVIII^e^ siècle*[2] illustre bien les échanges entre les deux aires géographiques. L'excellent ouvrage de Michel Grimberg traite de la réception des comédies françaises en pays de langue allemande à travers leur traduction de la fin du XVII^e^ siècle à la fin du XVIII^e^ siècle : le chercheur montre ainsi l'influence du genre comique français sur la comédie allemande[3]. Dans le domaine du théâtre musical, plusieurs

[1] *Bulletins de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, 1876, lettre citée par Georges Cucuel, « Les opéras de Gluck et les parodies du XVIII^e^ siècle », art. cit., p. 206.
[2] Jean-Jacques Olivier, *Les Comédiens français dans les cours d'Allemagne*, 4 séries, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Libraire, 1901-1905.
[3] Michel Grimberg, *La Réception de la comédie française du XVIII^e^ siècle dans l'aire germanophone de 1694 à 1799*, Bern, Peter Lang, 1995.

chercheurs se sont penchés sur l'influence des dramaturges français sur les livrets d'opéra[1] ; Herbert Schneider et Corinne Pré se sont intéressés aux traductions et aux représentations des opéra-comiques français dans les pays de langue germanique à cette époque[2]. Corinne Pré rappelle que « l'opéra-comique français a connu un vif succès dans presque toute l'Europe, des troupes françaises l'ont propagé de Bruxelles à Moscou, de Copenhague à Parme et tout naturellement des traductions ont cherché à le rendre accessible à une partie de la population qui ne pouvait l'apprécier dans sa langue d'origine »[3]. À côté des grands genres, la parodie dramatique d'opéra trouve une place, certes marginale, mais non négligeable sur les scènes d'outre-Rhin, particulièrement sur les Théâtres Français, comme celui de Vienne. Les relations privilégiées entre Favart et le comte Durazzo, directeur du Théâtre Français de Vienne (Burgtheater), nous ont incitée à creuser l'hypothèse de reprises extra-nationales. C'est ainsi que plusieurs pièces de Favart, notamment des parodies dramatiques d'opéra, sont représentées sur ce théâtre dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Dans son étude sur le *Théâtre français de Vienne entre 1752 et 1772*, Julia Witzenetz recense l'intégralité des pièces données sur cette scène, parmi lesquelles on trouve des parodies dramatiques du couple Favart. Nous complétons cette liste avec le répertoire des opéras-comiques donnés sur les différents théâtres viennois constitué par Bruce Alan Brown[4] :

Titre des parodies d'opéra de Favart	**Années de représentation sur les théâtres viennois**
Les Amours de Bastien et Bastienne Mme Favart et Harny de Guerville	1755 (Théâtre de Laxenburg[5]) ; 1758, 1760, 1761, 1762, 1763, 1764, 1765 (Burgtheater, Théâtre Français de Vienne)
Raton et Rosette Favart	1755, 1758, 1761 (Burgtheater, Théâtre Français de Vienne)

[1] Sur l'influence de Marivaux sur les livrets da Ponte voir l'ouvrage de Bruce Alan Brown, *W. A. Mozart, Così fan tutte*, Cambridge University Press, 1995, p. 70-73 et *The Classical Style : Haydn, Mozart, Beethoven* de Charles Rosen, Londres, Faber & Faber, 1971, p. 312-314. Des comédies de Regnard ont aussi servi de base à des livrets d'opéra : nous nous permettons de renvoyer à notre article à paraître : « "Ces ris, dans l'avenir, porteront témoignage" : exemple de la fortune de Regnard outre-Rhin. *Démocrite amoureux*, de la comédie à l'opéra (1700-1794) », *Jean-François Regnard, actes du colloque du tricentenaire*, Gunter Narr Verlag, coll. Biblio 17, Tübingen.

[2] Herbert Schneider, « Zur Problematik der Opéras-comiques Übersetzungen ins Deutsche », *Studien zu den deutsch-französischen Musikbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert*, Herbert Schneider (dir.) , Hildeheim, Olms, 2002, p. 40-139 ; Corinne Pré, « Les traductions d'opéras-comiques en langues occidentales 1741-1815 », *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, éd. Philippe Vendrix, Liège, Mardaga, 1992 ; voir aussi l'étude de Bruce Alan Brown, *Gluck and the French Theater in Vienna*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

[3] Corinne Pré, « Les traductions d'opéras-comiques en langues occidentales 1741-1815 », art. cit., p. 251.

[4] Julia Witzenetz, *Théâtre français de Vienne entre 1752 et 1772*, Szeged, Études françaises, 1932. Bruce Alan Brown donne aussi en annexe de son ouvrage *Gluck and the French Theater in Vienna*, le répertoire des opéras-comiques donnés sur les théâtres viennois de 1752 à 1765, *op. cit.*, p. 479-485.

[5] Il s'agit du théâtre privé créé dans la résidence d'été de la famille impériale au château de Laxenburg (sud de Vienne). Pour plus de détails voir l'article de Andrea Sommer-Mathias sur les « Lieux de représentation théâtrale à la cour impériale de Vienne au XVII[e] siècle : de la salle à l'édifice », *Les Lieux de spectacle dans l'Europe du XVII[e]*, éd. Charles Mazouer, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2006, p. 355-375.

Les Amours champêtres Favart	1755 ; 1758 (Burgtheater, Théâtre Français de Vienne)
Tircis et Doristée Favart	1756, 1758[1] (Burgtheater, Théâtre Français de Vienne et Théâtre de Laxenburg)
La Veuve indécise Vadé, Anseaume et Duni	1761 (Burgtheater, Théâtre Français de Vienne)
Le Fille mal gardée Mme Favart, Lourdet de Santerre et Duni	1761, 1764 (Burgtheater, Théâtre Français de Vienne) 1763 (Théâtre de Laxenburg)

Favart, l'agent du directeur du Théâtre Français Durazzo, envoie à son ami les parodies qui ont eu le plus de succès et contribue ainsi à faire connaître le théâtre musical comique français outre-Rhin. Le rayonnement de la parodie dramatique à l'étranger pose plusieurs questions : quel plaisir les spectateurs pouvaient-ils tirer des parodies dramatiques d'opéra, étant donné qu'ils ignoraient l'intertextualité des vaudevilles et la cible de la parodie ? N'étaient-ils pas avant tout attirés par un modèle français d'opéra-comique en vaudevilles ? Comme l'explique Bruce Alan Brown, les versions viennoises de ces parodies étaient amputées des airs tirés de la cible originale, de certains vaudevilles et de passages du texte : « The relative ignorance in Vienna of the Parisian repertory, and the alteration of both texts and tunes greatly undercut opéra-comique's usual reliance on the recognition of timbre as a means of communicating meaning and humour »[2]. Mais le succès des « pastorales » des Favart, pour reprendre les mots du chercheur, n'en est pas moins important ; Bruce Brown cite d'ailleurs un extrait du journal de Zinzendorf dans lequel le comte rapporte qu'« on chanta pendant tout le chemin des airs d'opéra-comiques français »[3]. La parodie dramatique d'opéra participe, au titre d'opéra-comique sur vaudevilles avec des ariettes, à l'exportation du modèle de l'opéra-comique outre-Rhin.

Cette analyse ne saurait masquer l'existence, jusqu'alors inconnue, d'une parodie d'opéra en français créée au Théâtre Français de Berlin dans les années 1745. Nous avons retrouvé une pièce intitulée *Parodie de l'opéra Cajus Fabricius* : la page de titre indique que cette parodie a été « représenté[e] à Berlin par les Comédiens Italiens du Roy ». La deuxième page de cette édition comporte un titre plus précis, *Pierrot Pirrhus*, qui rappelle la tradition parodique. Cette pièce toute en vaudevilles a probablement été jouée au Théâtre Français de Berlin en 1747, année de son édition, par une troupe d'acteurs français et italiens engagés par Frédéric II de Prusse. *Cajus Fabricius* (titre original : *Cajo Frabricio*[4]) est un opéra en trois actes de Carl Heinrich Graun, compositeur attitré du roi, sur un livret de d'Apostolo Zeno

[1] Selon Bruce Alan Brown, Gluck substitue des airs et des arrangements de cette parodie pastorale d'*Acis et Galatée* (*op. cit*., p. 485).
[2] Bruce Aland Brown, *op. cit*., p. 199.
[3] *Ibid*., p. 200.
[4] Aussi orthographié *Caio Frabizio*.

donné à l'opéra de Berlin en 1746[1]. Dans la *Bibliothèque dramatique de Pont de Vesle*, cette parodie est contenue dans un recueil en un volume in-12 ; le bibliophile Jacob indique comme possible auteur de la pièce Sticotti, d'autant que lui est attribué *Arlequin couronné par Colombine*, parodie de *César et de Cléopâtre* de Marmontel donnée à Berlin en 1753. Il ne peut pas s'agir d'Antonio Giovanni Sticotti, qui, comme le rappelle Claudio Meldolesi, n'a jamais été comédien en Prusse contrairement à son frère, Michel Sticotti, dit Kelly[2]. Si cette pièce reste un mystère, elle permet une observation intéressante : à Berlin le système français est reproduit ; après l'opéra de Graun, en langue italienne, est donnée une parodie dans la forme française et en français. Il semble donc que la parodie dramatique d'opéra soit la garante de la forme d'opéra-comique en vaudevilles mais aussi la garante d'une forme de comique dramatico-lyrique française qui ne trouve pas d'équivalent dans l'*opera buffa*, les comédies lyriques ou encore les opéras-comiques. Avec cet exemple, on voit bien que le but du ou des parodiste(s) n'est pas de jouer avec les mots et les vers du livret en langue italienne, ni même de parodier la musique, il s'agit d'offrir une imitation burlesque du livret pour un public polyglotte. On trouve quelques critiques dramaturgiques comme à la scène III ; Turius, chef de la République de Tarente, joué par Pantalon, chante sur l'air « Lorsque Tarquin » : « Vit-on jamais un chef de République / Auprès d'un roi servir d'introducteur / Et lui présenter l'ambassadeur / De l'ennemi, ma foi, Monsieur l'auteur / Le trait est neuf, mais craignez la critique ».Turius présente en effet Pyrrhus, roi des Molosses (Pierrot) et ennemi de Rome à Fabricius (Arlequin), consul romain. À la scène XVI, Volussius, interprété par Scaramouche, essaie de tuer Pyrrhus avec une seringue, dans la pure tradition moliéresque[3]. À partir d'un seul exemple on se saurait parler de transfert culturel ; en revanche on voit bien comment la formule (une séance opéra suivie d'une séance parodie) qu'il propose est inédite en Europe dans la première moitié du XVIII^{e} siècle.

La parodie dramatique d'opéra est-elle un genre éphémère ? Sa pratique, liée à la création ou à la reprise d'une œuvre à l'Académie royale de musique, en fait un genre précaire et hétéronome. Il en est tout autrement de sa diffusion ; la parodie dramatique

[1] « Im Dezember begann diesmal der Carnaval schon am 2ten und zwar mit der neuen Grauschen Opéra *Cajo Frabicio*, deren Text Apostolo Zeno geliefert. Sie wurde acht mal hinter einander gegeben, gefiel aber dem Könige weniger als die früheren Arbeiten Grauns », L. Schneider, *Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses in Berlin*, Berlin von Duncker und Humblot, 1852, p. 117. « Le Carnaval commença cette fois-ci dès le 2 décembre avec un nouvel opéra de Graun, *Cajo Frabicio*, sur un livret d'Apostolo Zeno. Il a été donné huit fois consécutives, mais a moins plu au roi que les précédents travaux de Graun » (nous traduisons). Il s'agit d'un remaniement (livret et surtout de la musique) de l'opéra *Cajo Frabricio* de Hasse, créé à Rome en 1731.

[2] Claudio Meldolesi, *Gli Sticotti, comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento*, Roma, Edizioni di storia et letteratura, 1969. Michel Sticotti a d'abord été comédien à Stockholm.

[3] « *Les acteurs de la scène précédente, Turius au fond du théâtre parlant à Bircenna et un soldat armé en pandoure couchant en joue Pyrrhus. Volussius est de l'autre côté du théâtre avec une seringue* ».

d'opéra se présente comme un genre pérenne : les stratégies présidant à sa publication illustrent bien sa place dans le paysage dramatique. Le *TFLO* contient la quasi-totalité des parodies d'opéra de ses éditeurs (Le Sage et d'Orneval), les *PNTI* est une sorte d'édition complète des parodies d'opéra pour le Théâtre-Italien de Romagnesi, Dominique ou encore Riccoboni fils et Fuzelier. Favart dans l'édition de son *Théâtre* n'omet presque aucune de ses productions parodiques ni aucune de celles de sa femme. Le genre a aussi une existence uniquement sur le papier : Gondot, Sticotti, Nougaret et d'autres, fixent leur production par l'édition alors que leurs pièces ne sont pas représentées. De telles entreprises facilitent l'usage des reprises jusqu'à la période révolutionnaire, des raccommodages et de la diffusion extraparisienne. Le phénomène des reprises, longtemps négligé, révèle une facette inconnue du genre : sa capacité à se détacher de sa cible et à s'adapter à de nouveaux contextes. Cela pose la question du bagage porté par la parodie dramatique d'opéra : n'est-elle pas l'ambassadrice de l'opéra-comique français sous son jour le plus comique ?

La parodie dramatique d'opéra se présente comme « la maîtresse d'un champ de bataille » bien particulier : au cours du XVIII[e] siècle, le genre s'impose dans la sphère dramatique française comme un gardien de la gaieté :

> Sans y attacher plus de prix qu[e la parodie et le vaudeville] ne méritent il faut les chérir comme des plantes indigènes de notre Parnasse, qui semblent dédaigner tout ciel étranger et ne conserver leur parfum et leur fraîcheur que sur le sol qui les fit naître. Ces deux genres, dans lesquels nous n'avons point de rivaux chez nos voisins ni dans l'antiquité […] sont tout à la fois le produit et l'aliment de la gaieté française[1].

Il n'est donc pas surprenant que la parodie dramatique ait suscité débats, théories et observations dramaturgiques. Mais quelle est la place du genre particulier de la parodie dramatique d'opéra dans ces questionnements ? Est-elle pensée pour elle-même ? Y a-t-il moyen de dégager une poétique de ce genre dans les écrits du XVIII[e] siècle ? Ce que le récit cadre de la production de parodie d'opéra montre bien que les formes, les structures, et les dramaturgies sont loin d'être figées.

[1] « Nécrologie de Collé » par M. Imbert, *Mercure de France*, février 1784, p. 19-20.

DEUXIÈME PARTIE
THÉORIE, DRAMATURGIE, MORPHOLOGIE : LES ASPECTS D'UNE POÉTIQUE

Chapitre IV : Les théorisations du genre : de la querelle généraliste aux réflexions dramaturgiques

Les études modernes sur la parodie dramatique portent toujours leur intérêt sur cinq textes théoriques bien connus : le *Discours à l'occasion d'*Inès de Castro (La Motte, 1730), le *Discours à l'occasion d'un discours de M. D. L. M. sur les parodies* (Fuzelier, 1731), le *Discours sur l'origine et le caractère de la parodie* (abbé Sallier, 1733), les « Observations sur la parodie » au sein des *Observations sur la comédie* (Luigi Riccoboni, 1736), et enfin le *Discours sur la parodie* (François Riccoboni, 1746)[1]. Les commentateurs citent aussi des travaux ultérieurs comme les *Querelles littéraires ou Mémoires pour servir à l'histoire des révolutions de la République des Lettres* (abbé Irailh, 1761), l'*École de littérature, tirée de nos meilleurs écrivains* (abbé Joseph de la Porte, 1765) ou encore les *Éléments de littérature* (Marmontel, 1787). Souvent oublié, *L'Art du théâtre* de J.-B. Nougaret (1769) contient de longs paragraphes sur la parodie dramatique. Ces textes ont été analysés de nombreuses fois séparément ou synthétiquement : l'écueil récurrent relevé réside dans l'absence de mise en perspective historique. La querelle entre La Motte et Fuzelier, relatée par l'abbé Irailh, s'est certes cristallisée autour des deux discours, mais avait une existence sourde bien avant les années 1731. De ce débat d'idées naissent les différents ouvrages théoriques précédemment cités : nous souhaitons observer la fortune de cette querelle. Comprendre son évolution nous amènera à replacer les propos de l'abbé Sallier et des Riccoboni dans leur contexte : à l'instar de la théorisation d'autres genres dramatiques, la parodie suscite le débat, les arguments accompagnant son objectivation théorique se transmettant jusqu'au siècle suivant.

La focalisation des chercheurs sur l'analyse de ces écrits a durablement masqué d'autres textes théoriques qui se présentent sous forme de propositions. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous estimons important d'en donner à lire quelques-uns : souvent dus à des détracteurs du genre, leur existence suppose que l'activité parodique est un élément incontournable de la vie littéraire au XVIII^{e} siècle. En confrontant ces propositions aux

[1] Voir par exemple les trois thèses portant sur la parodie dramatique au XVII^{e} et XVIII^{e} siècle précédemment citées (celle de Judith Le Blanc, de Susan Harvey et de Valeria Belt Grannis).

réalisations pratiques, nous mettrons à jour la volonté de ces auteurs d'éradiquer la parodie au profit d'autres genres.

Ce qui ressort de cette mise en perspective historique des débats et des pensées théoriques sur la parodie dramatique est l'oblitération avouée ou non de la parodie dramatique d'opéra. Nous proposons de traiter les textes de Luigi Riccoboni et de Jean-Baptiste Nougaret à part puisque ce sont les seuls à dresser une dramaturgie propre au genre que nous étudions. Nous verrons que, de la querelle généraliste aux réflexions dramaturgiques, des concepts reviennent et se perdent, illustrant combien la parodie d'opéra est un genre dont la poétique ne saurait être entièrement commune aux autres types de parodies dramatiques.

A – Évolution d'une querelle à l'occasion de la parodie

Dans le second volume des *Querelles littéraires ou Mémoires pour servir à l'histoire des révolutions de la République des Lettres*, publié en 1761, l'abbé Irailh consacre un court chapitre aux querelles sur la parodie dramatique et notamment aux deux grands adversaires du genre, Houdar de la Motte et Voltaire[1]. Le critique s'appuie sur les deux fameux discours qui cristallisent, au début du siècle, les dissensions plus ou moins latentes entre parodistes et dramaturges pris pour cible : le *Discours sur la tragédie à l'occasion d'Inès de Castro* d'Houdar de la Motte (édité en 1730) et le *Discours à l'occasion d'un discours de M. D. L. M sur les parodies* de Fuzelier (édité en 1731, augmenté en 1738). Pour Houdar de La Motte, les parodies dramatiques, qui comportent souvent des traits satiriques, pervertissent les mœurs, le bon goût et jusqu'à la vertu exprimée dans les tragédies ; Fuzelier présente à l'inverse le genre comme une « critique sensée et même utile pour les mœurs »[2]. Plusieurs chercheurs se sont penchés sur les discours des deux littérateurs[3] ; en outre, le texte de Fuzelier, parce qu'il est placé en tête du premier recueil des *Parodies du Nouveau Théâtre-Italien* et qu'il est l'un des premiers à proposer une théorie de ce genre à la mode, est cité dans la majorité des études sur la parodie au XVIII^{e} siècle. Réfléchir à l'évolution d'une querelle, c'est s'intéresser autant aux termes du débat qu'à leur construction ou leur genèse au sein de la production des

[1] Abbé Irailh, *Querelles littéraires ou Mémoires pour servir à l'histoire des révolutions de la République des Lettres*, Paris, Durand, 1761, vol. 2, p. 382-393.
[2] *Discours à l'occasion d'un discours de M. D. L. M sur les parodies*, dans les *PNTI*, t. I, 1731, p. 5.
[3] Dans deux thèses soutenues en 2009 (celle de Judith Le Blanc et celle de Jeanne-Marie Hostiou) ; voir aussi l'article de Françoise Gevrey, « La Motte et les parodies », dans *Les Querelles dramatiques à l'âge classique XVII^{e}-XVIII^{e} siècles*, études réunies et présentées par Emmanuelle Hénin, Louvain, Peeters, coll. « La République des Lettres », 2010, p. 303-316.

auteurs. De plus, il ne faut pas négliger la complexité des rapports entre les « belligérants » : toute querelle suppose une stratégie plus ou moins explicite et plus ou moins liée au thème en question. Nous souhaitons ainsi retracer dans ses grandes lignes l'évolution de la querelle entre la Motte et Fuzelier à propos de la parodie dramatique, les différentes formes et les différents tons qu'elle a pris au cours du temps : il s'agira d'abord de comprendre comment les deux dramaturges en sont venus à leurs positions respectives. Puis, en analysant leurs deux discours et les circonstances précises de leur rédaction, nous verrons qu'ils forment certes une querelle littéraire puisqu'à travers eux s'échangent des thèses opposées, mais que la réponse de Fuzelier, construite comme un véritable plaidoyer en faveur de la parodie, s'apparente à une *querella*, une « plainte en justice », qui invoquerait le droit naturel et universel de tout littérateur à parodier les ouvrages de l'esprit. Loin d'être autosuffisants, ces deux textes ont une destinée particulière : Fuzelier augmentera son discours sept ans plus tard (1738[1]), synthétisant ainsi les autres écrits théoriques sur la parodie du début du XVIII[e] siècle ; si La Motte meurt en 1731, des éléments de son *Discours* resteront des références pour les détracteurs du genre.

1 – Une querelle sourde : variété des formes et des tons

Au début du XVIII[e] siècle, La Motte est le paradigme de l'auteur parodié puisque presque toutes ses productions, tous genres confondus, ont été prises pour cible par des parodies dramatiques[2] :

* Opéras
L'Europe galante, musique de Campra (1697, opéra-ballet)
→ *La Foire galante*, Dominique, Foire Saint-Laurent, 1710
Issé, musique de Destouches (1697, pastorale lyrique)
→ *Les Amours de Vincennes*, Dominique, Comédie-Italienne, 1719
→ [*Apollon Polichinelle*, anonyme, Foire Saint-Germain, marionnettes, 1734][3]
→ [*L'Heureux Déguisement*, Lagrange, Foire Saint-Germain, 1734]
→ [*Les Oracles*, Romagnesi, Comédie-Italienne, 1741]
Amadis de Grèce, musique de Destouches (1699, tragédie en musique)
→ *Amadis le Cadet*, Fuzelier, Comédie-Italienne, 1724
Omphale, musique de Destouches (1701, tragédie en musique)
→ *Hercule filant*, Fuzelier, Comédie-Italienne, 1721
→ [*Polichinelle Alcide*, Carolet, Marionnettes, Foire Saint-Germain, 1733]
→ [*Fanfale*, Favart et Marcouville, Comédie-Italienne,1752]
→ [*La Fileuse*, Vadé, Foire Saint-Germain, 1752]
Le Carnaval et la Folie, musique de Destouches (1703, Comédie-lyrique)
→ *La Rupture du Carnaval et de la Folie*, Fuzelier, Comédie-Italienne, 1719

[1] Ce discours augmenté est contenu dans la nouvelle édition des *Parodies du Nouveau Théâtre-Italien* (Paris, Briasson, 1738) rééditée par Slatkine.
[2] Cette liste ne comprend donc pas les parodies ponctuelles ou les critiques contenues dans des comédies, des comédies critiques ou des pièces à revue.
[3] Nous mettons entre crochets les parodies créées après la mort de La Motte.

→ [*L'Enfant gâté ou Folette et Roger Bontemps*, Vadé, Foire Saint-Laurent, 1755]
Alcyone, musique de Marin Marais (1706, tragédie en musique)
→ *L'Ami à la mode*, Fuzelier, non représentée, Foire Saint-Germain, 1719
→ [*Alcyone*, Romagnesi, Comédie-Italienne, 1741]

* Tragédies
Romulus, Comédie-Française, 1722
→ *Arlequin Romulus*, Dominique, Comédie-Italienne, 1722
→ *Pierrot Romulus ou le ravisseur poli*, Fuzelier, Le Sage, d'Orneval, Marionnettes, Foire Saint-Germain, 1722
Inès de Castro, Comédie-Française, 1723
→ *Agnès de Chaillot*, Dominique, Comédie-Italienne, 1723
→ *Inès de Castro*, anonyme, s. l. s. d.
→ *Inès et Mariamne aux Champs Elysées*, Carolet, Foire Saint-Germain, Marionnettes, 1724
Œdipe, Comédie-Française, 1726
→ *Le Chevalier errant*, Le Grand, Comédie-Italienne, 1726

* Comédies[1]
L'Italie galante ou les Contes, Comédie-Française, 1731
→ *La France galante*, Boissy, Foire Saint-Laurent, 1731

* *Fables nouvelles dédiées au Roi avec un discours sur la fable*, 1719
→ *Momus fabuliste*, Fuzelier, Comédie-Française, 1719.

À notre connaissance, le dramaturge n'a répondu formellement que deux fois aux multiples répliques parodiques de son œuvre : dans la préface de l'édition de sa tragédie *Inès de Castro* en 1723 et dans son discours de 1730. Le 24 juillet 1723, Pierre-François Biancolelli, dit Dominique, et Marc-Antoine Le Grand parodient la tragédie à succès de La Motte dans la loge foraine des Comédiens-Italiens sous le titre *Agnès de Chaillot*[2]. Cette pièce connaît un succès extraordinaire, elle est jouée plusieurs fois par saison entre 1723 et 1726 puis entre 1731 et 1736 toujours sur le théâtre des Italiens[3]. Dans la préface d'*Inès de Castro*, La Motte rappelle qu'il a assisté à une représentation de la parodie et surtout qu'il y a ri :

> On m'a fait le même honneur que Scarron a fait à Virgile ; on m'a travesti. J'ai ri moi-même de la mascarade qui m'a paru réjouissante ; je me garde bien de trouver à redire que les traits de critique n'en soient pas solides ; il suffisait pour la nature de l'ouvrage qu'ils fussent plaisants, ou bouffons même, pour dire encore moins ; au lieu qu'un critique sérieux est obligé d'avoir raison[4].

[1] On pourrait ajouter à cette liste *La Bague magique* de Fuzelier (Comédie-Italienne, 1726), parodie thématique, selon la terminologie de David Trott, de la comédie *Le Talisman* donnée à la Comédie-Française en 1726. Cette pièce illustre bien comment La Motte et Fuzelier n'entretiennent pas seulement des relations auteur parodié-parodiste mais bien aussi d'auteurs concurrents. « La comédie du *Talisman* de M. de la Motte, annoncée au Théâtre-Français, et qui y parut le mercredi 27 du même mois de mars, fit naître à M. Fuzelier l'idée de traiter le même sujet pour le Théâtre-Italien », *DTP*, t. I, p. 352.

[2] Les Comédiens Italiens « jaloux du succès des spectacles de la foire, et mécontents de voir que le public désertait leur salle, […] demandèrent et obtinrent la permission de transporter leur théâtre à la Foire Saint-Laurent et d'y donner des représentations pendant toute sa durée. Dès 1721, ils s'y étaient installés, mais leur entreprise ne réussit guère et en 1723, ils durent renoncer à lutter avec les forains », Campardon, t. I, p. 212-213.

[3] Pour le détail des reprises voir Clarence Brenner, *The « Théâtre-Italien », its Repertory 1716-1793*, *op. cit.* *Agnès de Chaillot* est encore représentée régulièrement de 1740 à 1757, de manière moins régulière entre 1760 et 1769 et puis de nouveau de 1777 à 1782.

[4] Houdar de La Motte, *Inès de Castro*, seconde édition, Paris, chez Georges Dupuis et François Flahault, p. vij-viij.

Dans son *Discours à l'occasion d'Inès de Castro*, La Motte développera à nouveau l'idée que la critique, dans les parodies, est esclave du rire et prend la forme qui se prête le plus au comique. Fuzelier ne manquera pas de souligner l'inconséquence du dramaturge qui se présente comme un « amateur » de parodies mais invective contre elles ; il souligne dans son *Discours* la fatuité de La Motte : c'est un honneur, écrit Fuzelier, « même de l'aveu de M. D. L. M., on m'a fait, dit-il, toujours modestement dans la préface d'*Inès*, le même honneur que Scarron a fait à Virgile, on m'a travesti. Que M. D. L. M. ne se plaigne donc plus de ce qu'on l'honore quelque fois »[1]. Dans un autre passage, c'est avec ironie que le parodiste relève une sorte d'incohérence de La Motte lorsqu'il revient sur le « plaisir qu'il a goûté à la Comédie-Italienne », en s'étonnant qu'il n'ait « jamais parlé de celui que lui a procuré *Momus fabuliste* à la Comédie-Française », parodie dramatique de ses *Fables*, représentée le 26 septembre 1719. Il est en effet fort probable que La Motte ait assisté à la pièce de Fuzelier. Pourquoi ne s'intéresser qu'à la parodie d'*Inès* ? Avant *Agnès de Chaillot*, La Motte a déjà été parodié sept fois, pourquoi ne rend-il pas compte de ces pièces ? Est-ce parce que le dramaturge y a été « tympanisé »[2] ? En 1723, un autre querelleur bien connu pour ses relations houleuses avec Voltaire, l'abbé Desfontaines, publie *Les Paradoxes littéraires au sujet de la tragédie d'Inès de Castro*. Il intitule le quatrième paradoxe *M. de la Motte dans la préface de la tragédie Inès de Castro fait paraître de la vanité, et trop d'aigreur contre ses adversaires* ; Desfontaines s'arrête sur le passage concernant la parodie : « enfin M. D. L. M. se croit déjà un autre Virgile. Il tire vanité de la comédie *Agnès de Chaillot*, que ses efforts n'ont pu empêcher d'être représentée, et qui est une parodie excellente dans le goût du Théâtre-Italien »[3]. La Motte aurait-il essayé de faire interdire la parodie ? Aucun élément ne vient confirmer cette théorie. Avant l'édition de son *Discours*, La Motte entretient une position complexe par rapport au genre parodique ; position qui semble, moins paradoxale que celle de Voltaire, génie satirique en guerre contre la parodie[4].

---

[1] *PNTI*, t. I, p. 8.

[2] *Tympaniser* : « décrier hautement et publiquement quelqu'un, déclamer contre lui » (*Académie*, 1762). À la scène XI de *L'Antre de Trophonius* de Piron, pièce représentée le 24 mai 1722 à la Foire Saint-Germain, Mercure livre son opinion sur la « Parodie, laboratoire ouvert aux petits esprits malins qui n'ont d'autres talents que celui de savoir gâter et défigurer les belles choses » ; ce à quoi répond Marinette : « J'y entendrais quelque finesse. Ne serait-ce pas une satire contre les Grands, dont la vanité semble être *tympanisée* dans ces folles métamorphoses ? » (nous soulignons). Cet échange est suscité par l'affiche de *Pierrot Romulus*, parodie de Fuzelier, Le Sage et d'Orneval de la tragédie de La Motte *Romulus*, donnée à la Foire Saint-Germain en février 1722.

[3] Pierre-François Guyot Desfontaines (dit l'abbé Desfontaines), *Paradoxes littéraires au sujet de la tragédie d'Inès de Castro*, Paris, Pissot, 1723, p. 32.

[4] À ce sujet voir d'Isabelle Degauque, *Les Tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies parodiques*, *op. cit.*, 2007.

Pourtant, Houdar de La Motte, écrivain « au cœur de toutes les querelles littéraires de son temps »[1], a pratiqué la parodie ponctuellement au sein de sa première comédie, et dans un texte au cœur de la querelle d'Homère[2]. Dans ses *Réflexions sur la critique* (1714), ouvrage publié en réponse à celui de Mme Dacier intitulé *Des Causes de la corruption du goût* (1714), La Motte parodie un passage de sa traduction de *L'Iliade*. Il concède d'ailleurs à la parodie son utilité et sa fonction critique :

> Mettons ici le discours même d'Hector ; je le parodierai ensuite exactement, en le supposant dans la bouche d'un cocher. Qu'on me pardonne ce badinage, ou même cette bassesse ; je le donne pour ce qu'il est, mais *l'effet en est sérieux*, et c'est la meilleure manière d'exposer le ridicule dont il s'agit. Qu'importe qu'il en coûte ici quelque bienséance de style, *pourvu que le raisonnement profite*[3].

Nous choisissons un extrait du discours d'Hector aux chevaux que La Motte prend pour cible :

> Xanthe et Podarge, et vous, Ethon et Lampus, voici une occasion où vous pouvez me payer tous les soins qu'Andromaque, fille du magnanime Ection, a eus de vous, en vous servant tous les jours elle-même plutôt qu'à moi, le pain et le vin de ma table. Combien de fois m'a-t-elle quitté pour aller vous voir[4] ?

La Motte le parodie en utilisant le travestissement burlesque :

> Allons Gaillard, et toi Courte-Oreille, voici une occasion où vous pouvez me payer de tous les soins que Jacqueline, fille du fameux cocher maître Pierre, a eus de vous en vous servant tous les jours elle-même votre avoine, plutôt que de me servir mon dîner. Combien de fois m'a-t-elle chanté pouilles[5] quand vous manquiez de litière[6] ?

Outre la parodie dans son acception d'imitation burlesque, La Motte a eu aussi recours à la parodie sous forme de citation, dans sa comédie *Les Originaux ou l'Italien*, créée le 13 août 1693 par l'ancienne troupe italienne[7]. À la scène XVII, il pastiche par exemple un air de la scène 3 de l'acte III de la tragédie en musique *Isis* (1677) de Quinault et Lully, où le chœur entonne « S'il est quelque bien au monde / C'est la liberté » :

LE CHŒUR
S'il est un plaisir dans la vie,
C'est la liberté,
Liberté, liberté, liberté.

[1] Houdar de la Motte, *Textes critiques : les raisons du sentiment*, édition critique dirigée par Françoise Gevrey et Béatrice Guion, Paris, Champion, 2002, p. 17.
[2] Querelle à laquelle Louis Fuzelier a pris part, en 1715, avec sa comédie donnée à la Foire, *Arlequin défenseur d'Homère*. Le commentaire du Marquis d'Argenson à propos de cette pièce éclaire bien la visée du parodiste : « Tout est outré, comme de raison, dans la satire que l'on fait ici de la querelle des Anciens et des Modernes ; ainsi, à force de ridicule, personne n'a pu en être blessé, tout le monde y est joué et personne ne l'est en particulier », *NOT*, t. II, p. 541.
[3] Houdar de la Motte, *Textes critiques*, éd. cit., p. 334. Nous soulignons.
[4] *Ibid*.
[5] *Chanter pouilles* : dire des injures.
[6] *Ibid*., p. 335.
[7] Pour une étude des parodies ponctuelles d'opéra sur les scènes parisiennes, nous renvoyons à la thèse de Judith Le Blanc.

ARLEQUIN

Morbleu c'est trop entendre ce chien de refrain-là. Maudite région, maudit logis, où tout s'égosille à crier liberté[1].

La Motte entretient ainsi une relation curieuse avec le genre parodique : il en souligne certes la bassesse, mais avoue aussi prendre du plaisir à la représentation et lorsqu'il pratique la parodie, il en affirme « l'effet sérieux ». Pourquoi fustige-t-il alors le genre ? Est-ce que cela est dû, comme le souligne Fuzelier, à son amour-propre (« nous ne devons cette aigre censure [des parodies par La Motte] qu'à sa vanité »[2]) ? Reconnaître avoir ri, n'est-ce pas une manière de montrer sa bonne foi et le caractère impartial de sa réflexion ? Ce paradoxe n'invite-t-il pas plutôt à considérer la parodie comme une pratique à double niveau et surtout à double effet, dépendant de ses créateurs et le cas échéant de son lieu de représentation ?

Si Louis Fuzelier est le principal auteur des parodies d'œuvres de La Motte et s'il est, en outre, le plus fécond pourvoyeur de parodies dramatiques au XVIII^e^ siècle, il fait surtout partie de ces dramaturges qui composent des pièces pour tous les théâtres parisiens de l'époque[3]. Aux parodies dramatiques des pièces de La Motte, il faut ajouter les comédies critiques et les pièces à revue dans lesquelles Fuzelier attaque ponctuellement telle ou telle production du dramaturge et librettiste[4]. Avant sa réponse au *Discours d'Inès*, Fuzelier a commencé à forger sa réflexion théorique sur un genre qu'il pratique depuis le début du XVIII^e^ siècle[5]. Il est intéressant de remarquer comment une série de textes polémiques atteste un conflit larvé avec La Motte. Dès 1719 avec le prologue de *La Mode* donné à la Comédie-Italienne, puis *Momus fabuliste*, et le paratexte qui accompagne l'édition de ce texte en 1720, des tensions se font sentir.

Dans le prologue de *La Mode*, Fuzelier « insère une fable en guise de *captatio benevolentiae*. Trivelin répond à Silvia que la scène du poète – dans laquelle La Motte s'était senti vraisemblablement visé – a été retranchée du prologue de *La Mode* dans la comédie nouvelle du même titre »[6]. Cette fable met en scène « trois ou quatre friquets[1] dans un noir

[1] Pièce éditée dans le volume IV du *Théâtre Italien de Gherardi*, Paris, chez Pierre Witte, 1709 ; exemple cité par Judith Le Blanc, th. cit., vol. II, p. 6-7. Elle relève cinq airs d'opéra parodiés par La Motte dans *Les Originaux*.
[2] *PNTI*, 1731, t. I, p. 10.
[3] Louis Fuzelier fournit des pièces autant pour les théâtres forains (de l'Opéra-Comique aux marionnettes) que pour la Comédie-Italienne, la Comédie-Française et l'Académie royale de musique. Pour une liste de sa production, consulter le Calendrier des Spectacles sous l'Ancien Régime et la Révolution (CESAR) en ligne : www.cesar.org.uk.
[4] Par exemple, dans *Parodie* (Comédie-Italienne, 1724) et *Les Vacances des théâtres* (Foire Saint-Germain, 1724), Fuzelier critique *Inès de Castro*, entre autres cibles.
[5] On lui attribue la première parodie dramatique du XVIII^e^ siècle, *Pierrot Roland*, parodie du *Roland* de Quinault et Lully (1695), donnée en février 1709 à la Foire Saint-Germain.
[6] Judith Le Blanc, th. cit., p. 79, note 4.

marécage », qui « pour apprendre à crier » répètent « leur leçon sous un canard sauvage ». Un chasseur arrive, tire « sans y penser sur l'abjecte volaille ». Les friquets s'insurgent contre le chasseur qui tire même sur les aigles. Ces derniers « n'en font que rire », et leur disent que « les fusils ne sont pas faits / Pour viser aux oiseaux qui portent le tonnerre. / À ces mots les friquets conduits par le canard / S'en reviennent honteux dans leur retraite immonde : / S'y taisent-ils enfin ? non, le troupeau criard / A fait vœu de crier jusqu'à la fin du monde ». Judith Le Blanc pose avec raison ces deux questions : « La Motte est-il l'un de ces friquets ? Fuzelier est-il l'un de ces chasseurs ? »[2] ; cette métaphore ne manque pas férocité : La Motte y est présenté comme un auteur piailleur, à l'ombre des auteurs révérés, qui se plaint des attaques parodiques contre lui.

Seulement deux mois après, Fuzelier donne *Momus fabuliste*, pièce charnière tant pour la genèse de la querelle que pour les textes qu'elle suscite et les réflexions théoriques qui en découlent. Il expose clairement dans la préface sa vision de la parodie :

> La critique enjouée des ouvrages d'esprit a de tout temps été permise. On n'a point vu autrefois l'illustre Monsieur Racine se plaindre des parodies de *Titus* et de *Phèdre* ; on ne l'a point vu solliciter la suppression d'une phrase qui ne plaisait pas à son amour-propre : les vers de Monsieur Racine sont pourtant bien aussi respectables que d'autres […]. Les bons esprits n'ignorent pas les privilèges de Momus, et que s'il lui est permis de peindre les vices, il est encore plus en droit de peindre les défauts dès qu'il se renferme dans les bornes prescrites par la sagesse de Thémis. Mais quelles précautions peut-on prendre contre des visionnaires obstinés qui veulent voir absolument tout ce qui n'existe point ? Ils osent mettre des noms sur le théâtre et soutiennent hardiment que le pinceau du poète a voulu représenter les personnes qu'ils jugent à propos d'indisposer contre lui. Et d'où vient cette haine maligne ? d'un trait qui leur aura paru lâché contre leurs opuscules ? et troubler le calme profond dont ils jouissent sur les quais de la ville. C'en est assez pour les déterminer aux représailles les plus envenimées, ils débitent partout que l'on est un satirique sans égard, que l'on n'épargne qui que ce soit, comme si (en leur accordant par complaisance qu'on les a raillés puisqu'ils n'en veulent pas démordre) comme si, dis-je, être capable de tirer sur eux, concluait que l'on est d'un caractère à insulter des gens raisonnables[3].

La comparaison entre la sagesse de Racine et les soi-disant doléances de La Motte ne rappelle-t-elle pas le thème développé dans la fable du friquet ? L'expression « tirer sur eux » serait-elle une allusion à la métaphore du chasseur ? Dans sa préface, Fuzelier fait cependant preuve d'une certaine mauvaise foi, puisqu'il s'attaque ironiquement à La Motte dans *Momus fabuliste*. À la scène XI, Momus, qui s'est autoproclamé fabuliste pour contourner l'interdiction de critiquer dictée par Jupiter, dit à Mars :

> Sans les rimes on prendrait mes fables pour de la prose, et il y a même des gens qui malgré les rimes soutiennent que ce ne sont point des vers. C'est une façon de poésie de mon invention dont les muses ne

---

[1] *Friquet* : « Moineau de la plus petite espèce […] terme bas et populaire qui se dit d'un jeune garçon, d'une jeune fille qui a l'air éveillé » (*Académie*, 1694).

[2] *Ibid*, p. 344. Judith Le Blanc reproduit cette fable dans sa totalité à partir du manuscrit conservé à la BnF, département Musique, Th^B 2447, p. 4-6.

[3] Louis Fuzelier, *Momus fabuliste ou les Noces de Vulcain*, deuxième édition corrigée et augmentée d'une réponse à la lettre critique insérée dans le *Mercure*, Paris, Ribou, 1720, préface non paginée.

> se mêlent point. (*Mars rit*) Vous en riez, mais je vous promets pourtant que la mode viendra dans les siècles futurs. Il naîtra des poètes sensés, amis du vrai, du riant, du gracieux et du familier, enfin des poètes tranquilles, de qui les vers seront aussi compassés qu'un greffier solaire.

Les termes de « gracieux », « riant » et « familier » sont précisément ceux utilisés par La Motte dans son discours sur la *Fable*[1]. De même, à la scène XIV, Momus s'exclame en apercevant la nymphe Églé : « Le charmant sujet à mettre en œuvre pour un fabuliste ! voici pour le coup du riant et du neuf ! ». Enfin, Fuzelier tire l'expression « greffier solaire » de la fable *La Montre et le Cadran*[2].

La Motte ne répond pourtant pas aux critiques à peine voilées contenues dans *Momus fabuliste* ; pourquoi le faire alors qu'il a déjà pourvu ses fables d'un appareil théorique important comprenant un discours et des prologues. C'est par le *Mercure de France* qu'un anonyme, s'appelant lui-même le Provincial[3], critique la pièce *Momus fabuliste* et défend les fables de La Motte. Fuzelier s'empresse de rédiger une réponse qu'il fait figurer dans la seconde édition de *Momus fabuliste*. Onze ans avant la publication de son *Discours*, Fuzelier expose déjà l'une de ses idées phares : le parodiste est l'« écho du parterre »[4].

> Est-il rien de plus ingénu que [l]a manière [du Provincial] d'expliquer la cause du succès de ma petite comédie ; *on était, dit-il, dans le goût des Fables ; les nouvelles Fables qui venaient de paraître avaient réveillé sur ce genre de poésie l'attention du public ; on annonce sur cela* Momus fabuliste *; voilà ce qui s'appelle une situation, sur l'étiquette seule on y court, on y croit trouver le phénomène potager, le greffier solaire.* On avait donc censuré ces expressions avant que ma pièce parût ? Je ne suis donc que l'Écho du public ?[5]

Dans sa réponse à l'anonyme du *Mercure*, Fuzelier se défend une nouvelle fois contre l'accusation de faire œuvre satirique. Argument fort des détracteurs de la parodie, l'usage de la critique nominative est un problème plus complexe que Fuzelier ne semble le croire. Dans une lettre de 1726, où il fustige les parodies, La Serre, le librettiste de *Pyrame et Thisbé* évoque combien la satire est relative et contextuelle :

> Il est impossible à tout homme, quelque éclairé qu'il soit, de sentir le personnel, s'il n'est au fait de certaines querelles littéraires et de l'historique de tout ce qui a du rapport au théâtre. Je dis de plus, il ne

[1] Extrait du *Discours sur la fable* de La Motte : « Avec ce choix constant d'un familier ingénieux, songeons encore à animer nos récits de ce qu'il y a de plus riant et de plus gracieux », dans *Textes critiques*, éd. cit., p. 478-479.
[2] Livre III, fable 2 : « Un jour la Montre au Cadran insultait, / Demandant quelle heure il était. / Je n'en sais rien, dit le *Greffier Solaire*, / Eh ! que fais-tu donc là, si tu n'en sais pas plus ? / J'attends, répondit-il, que le Soleil m'éclaire » (*Œuvres d'Houdar de la Motte*, Paris, Prault, 1754, vol. 9, p. 159, nous soulignons).
[3] Serait-ce en référence au personnage des *Provinciales* de Pascal ?
[4] Expression tirée du *Discours* de Fuzelier.
[5] Extrait de *la Réponse à la lettre critique insérée dans le Mercure du mois de janvier dernier*, placée à la fin de l'édition de *Momus fabuliste ou le Noces de Vulcain*, éd. cit. Cette expression « écho du public » sera reprise par Jean-Antoine Romagnesi et François Riccoboni pour le titre d'une de leurs comédies en 1741.

> saurait méjuger d'un certain genre d'obscénité qui se trouve dans les termes les plus honnêtes, par le rapport qu'ils ont avec des circonstances ignorées d'un lecteur[1].

Selon Fuzelier, dans *Momus fabuliste*,

> Bien loin que M. de L. M. y ait été joué personnellement sur le théâtre, on n'y a pas même débité les plaisanteries qui ne roulaient que sur quelques expressions de son style : personne ne sait mieux que l'auteur des *Fables nouvelles* tout ce qui s'est passé à l'occasion de *Momus fabuliste*, mais pour satisfaire la délicatesse de l'anonyme consciencieux, qui prétend que la probité d'un auteur doit le mettre à couvert de la critique théâtrale, on a marqué avec des doubles virgules dans cette édition toutes ces phrases qu'il regarde comme des insultes faites à la probité de M. de L. M., phrases que les acteurs n'ont point récitées sur le théâtre. Au reste, je ne crois pas M. de L. M. capable de se fâcher des bagatelles qui indignent si fort ses partisans, autrement il tomberait dans un défaut que mon censeur relève bien finement dans *Momus fabuliste*, lorsqu'il plaisante agréablement le dadais de Jupiter […]. Si M. de L. M. après n'avoir répondu qu'avec politesse et modération aux savantes et judicieuses critiques de Madame Dacier s'allait scandaliser de deux ou trois épigrammes en prose, n'imiterait-il pas mon Jupiter[2] ?

À l'instar de La Motte, Fuzelier entretient une position ambiguë : s'il affirme à plusieurs reprises ne pas attaquer personnellement le dramaturge, il précise tout de même que ces passages sont des épigrammes en prose, autant dire des traits satiriques. N'oublions pas qu'outre *Momus fabuliste*, Fuzelier a écrit pas moins de six parodies dramatiques des œuvres de La Motte sans compter les comédies critiques et les piques ponctuelles : on ne saurait alors douter de la récurrence de ce qu'il nomme « épigrammes ».

Les deux discours édités respectivement en 1730 et en 1731 semblent être la concrétisation d'une relation complexe entre auteur parodiste et auteur parodié qui s'est élaborée au fil du temps. Pour Fuzelier la pratique parodique et sa défense sont des éléments empiriques qui viennent soutenir la réflexion théorique menée dans son discours. La pensée de La Motte sur le genre parodique s'inscrit elle aussi dans une expérience pratique, celle d'un querelleur et d'un dramaturge ciblé. La période antérieure aux deux *Discours* s'apparente alors à une querelle larvée qui s'est épanouie sous différentes formes (la parodie dramatique, le paratexte, lettre dans les journaux) et dans plusieurs registres (satirique, parodique, polémique, ironique).

2 – Cristallisation de la querelle

Comme le rappellent les éditrices des *Textes critiques*,

> En 1730, [La Motte] publiait en deux volumes ses *Œuvres de théâtre*. Les quatre tragédies en vers étaient regroupées dans le second volume, accompagnées de deux comédies, tandis que le premier

[1] Lettre de La Serre du 23 novembre 1726, conservée à la Bibliothèque de l'Arsenal sous la cote ms. 3534 (f°11), récemment éditée par Françoise Rubellin dans *Pyrame et Thisbé, un opéra au miroir de ses parodies (1726-1779)*, éd. cit., p. 305-306.
[2] Extrait de *la Réponse à la lettre critique*, éd. cit.

> volume proposait un ensemble de textes critiques : quatre discours composés chacun “à l’occasion” d’une des tragédies, augmentés d’un *Discours préliminaire*[1].

Cette pratique éditoriale procède chez La Motte « du refus de séparer la réflexion sur la poétique de la pratique théâtrale. Cet aspect est capital, qui loin d’être le fruit de “l’occasion” exprime très consciemment une idée fondamentale : que l’art tragique doit être appréhendé en fonction de l’effet sur le public à la représentation, à partir de l’expérience concrète de la scène »[2]. La partie consacrée aux parodies dramatiques « n’occupe pas plus d’un cinquième de ce *Discours à l’occasion d’Inès* centré sur des questions dramaturgiques (l’intérêt, les confidents, le dialogue) ou sur la morale (l’amour conjugal) »[3] ; il s’agit bien pour La Motte de dire « quelque chose des parodies », « en passant » comme l’écrit Fuzelier :

> Il ne faut pas s’imaginer qu’il ait fait son discours exprès pour déclamer contre elles, comme on pourrait l’inférer du long procès qu’il leur intente ; la courte réponse qu’on lui oppose, n’est sûrement faite que par occasion, et n’aurait jamais vu le jour, si l’éditeur du *Nouveau Théâtre-Italien* n’avait pas voulu y joindre l’impression des parodies[4].

Le discours du parodiste, publié en tête du premier recueil des *Parodies du Nouveau Théâtre-Italien*, relève aussi d’une double occasion : éditoriale (et d’autopromotion puisque sur les huit pièces éditées, six sont de Fuzelier) et celle du *Discours* de La Motte. Il y a bien un parallélisme des « occasions » et si querelle il y a, les deux discours ont une portée publicitaire et renforcent la vogue des parodies dramatiques déjà bien installée[5]. Jeanne-Marie Hostiou souligne qu’« en attaquant le genre parodique, [La Motte] est paradoxalement le premier à lui accorder une existence dans la littérature critique du temps en proposant une définition »[6]. Rappelons toutefois que les rédacteurs du *Mercure de France* consacrent, depuis 1721, des articles aux divers genres donnés à l’Opéra-Comique et à la Comédie-Italienne. Ces comptes rendus fournissent en creux des éléments dramaturgiques sur la parodie dramatique : si La Motte est le premier à s’intéresser au genre dans un texte théorique, il n’inaugure pas l’intérêt des littérateurs pour la parodie dramatique[7].

---

[1] Houdar de La Motte, *Textes critiques*, éd. cit., p. 491.
[2] *Ibid*., p. 493.
[3] Françoise Gevrey, « La Motte et les parodies », art. cit., p. 304.
[4] *PNTI*, t. I, p. 3-4.
[5] Françoise Gevrey affirme que « la parodie dramatique, [est] alors [en 1730] en train de trouver son essor » (art. cit., p. 304). Le genre est pourtant déjà très présent sur les scènes foraines (Opéra-Comique, théâtre de marionnettes) et sur la scène italienne : entre 1700 et 1730 on dénombre, par exemple, déjà cinquante-trois parodies dramatiques d’opéra et presque autant de parodies dramatiques de tragédie.
[6] Jeanne-Marie Houstiou, th. cit., p. 90.
[7] Un exemple parmi d’autres, l’article sur la parodie de *Phaéton* (Quinault, Lully, 1683, rejouée en 1721), *Arlequin Phaéton* par l’abbé Macharti : « le 11 décembre les Comédiens-Italiens ont représenté pour la première fois la parodie de *Phaéton*, petite comédie fort ingénieusement composée. C’est l’opéra réduit en un acte, et mis en comique : l’auteur travestit les rois et les princesses en cabaretiers et en paysans » (*Mercure de France*, décembre 1721, p. 90).

« À l'occasion de *Romulus*, j'ai parlé des critiques ; à l'occasion d'*Inès* je dirai aussi quelque chose des parodies »[1]. Alors que La Motte semble bien différencier les deux pratiques, il considère la parodie comme un « travestissement » mêlé de « trait[s] critique[s] ». La réflexion qu'il a menée sur la critique au sein du *Discours à l'occasion de Romulus* ne peut pas être entièrement séparée de son propos sur les parodies. Pour l'auteur des *Fables nouvelles*, la critique ne part « d'ordinaire » que de deux sortes d'auteurs :

> Les unes sont l'apprentissage de jeunes gens qui n'ont pas encore assez d'esprit pour présumer d'en avoir beaucoup […]. Les autres partent d'écrivains plus instruits et plus ingénieux, mais qui malheureusement n'ont pas pour objet la raison ni la vérité. Leur but est de briller aux dépens d'un ouvrage qui vient d'avoir quelque éclat, et de se donner tout à la fois un air de supériorité sur l'auteur qu'ils censurent et sur le public qui s'en est laissé séduire[2].

Or, dans le *Discours à l'occasion d'Inès*, après avoir disserté sur la parodie dramatique, La Motte clôt son propos par une réflexion sur les autres formes de critiques : « outre la parodie d'*Inès*, il y a eu un grand nombre de critiques, quelques-unes même ingénieuses, car il faut rendre justice à tout le monde, mais qui n'ont pas empêché l'ouvrage de faire le même effet qu'auparavant »[3]. Ce passage non commenté par Fuzelier dans son discours de réponse, et peu par la critique, recèle pourtant des éléments intéressants. Pour La Motte, c'est lorsque la critique prend une forme théâtrale, *id est* celle de la parodie dramatique, qu'elle serait dangereuse ; les autres sortes de critique peuvent trouver selon lui une sorte de réhabilitation en changeant de perspective :

> Je crois au contraire qu'il serait plus raisonnable et plus utile de démêler pourquoi une tragédie plaît que de chercher subtilement les défauts qui devaient l'empêcher de plaire. Car plus même ces défauts seraient réels, plus il faudrait qu'il y eût eu d'ailleurs de grandes beautés pour les couvrir, et ce sont ces beautés qu'il importerait de bien connaître[4].

Françoise Gevrey remarque bien le paradoxe de cette défiance contre la critique puisque La Motte « prôn[e] dans sa poésie ou dans ses discours l'émulation et la liberté de juger en son for intérieur »[5].

Dans son discours, La Motte s'adresse au public, comme l'illustre l'exorde : bien que la parodie ne soit qu'une « bouffonnerie », elle est un « exercice de l'esprit » et demande de « l'adresse et du talent » ; comme elle plaît en outre au public, on peut s'y intéresser « du moins par considération pour ceux qui l'approuvent »[6]. Après avoir défini plus précisément la parodie dramatique comme un travestissement « bien simple », La Motte lâche sa première

[1] Houdar de la Motte, *Textes critiques*, éd. cit., p. 623.
[2] *Ibid*., p. 580.
[3] *Ibid*., p. 628.
[4] *Ibid*., p. 629.
[5] Françoise Gevrey, art. cit., p, 311.
[6] Houdar de la Motte, *Textes critiques*, éd. cit., p. 623.

attaque : la parodie est une forme de plagiat ; idée qu'il développait déjà à propos de la critique dans son *Discours à l'occasion de Romulus.*

> Ainsi, de l'ouvrage même qu'on veut tourner en ridicule, on s'en fait un dont on se croit fièrement l'inventeur, à peu près comme si un homme qui aurait dérobé la robe d'un magistrat croyait l'avoir bien acquise en y cousant quelques pièces d'un habit d'Arlequin et qu'il appuyât son droit sur le rire qu'exciterait la mascarade[1].

La Motte livre ainsi le fond de sa diatribe et explique par là même l'origine de ses « ris » lors de la représentation d'*Agnès de Chaillot*. Selon lui, « on peut mettre beaucoup d'esprit dans un ouvrage, sans que le genre en devienne meilleur »[2]. Il s'écarte ainsi de Voltaire pour qui parodie, parodiste et raillerie ne supposent qu'un esprit malin.

Ce discours est l'œuvre d'un théoricien qui choisit de traiter la parodie en deux temps et sous deux aspects : le travestissement puis la critique. La particularité de sa réflexion tient au fait qu'il sépare deux éléments pourtant consubstantiels du genre. Cette division lui permet d'augmenter les griefs contre la parodie et de séparer l'émotion et l'effet de la construction dramaturgique. Il pose ainsi l'hypothèse suivante : « qu'il n'y ait qu'un simple travestissement, et que l'auteur n'ait prétendu y mêler aucun trait de critique »[3]. Les scènes d'une telle parodie imprégneraient celles de la tragédie, bloquant littéralement l'émotion tragique : La Motte développe ici l'idée d'une force malsaine de la *catharsis* comique sur la *catharsis* tragique. Ce qui est recherché n'est pas la critique juste ni le relevé des vrais défauts, mais le défaut avéré ou faux qui permettra de séduire le spectateur : « Ces jeux d'esprits entretiennent le mauvais goût, produisent la précipitation des jugements, et accoutument à prendre les bons mots pour des raisons » puisque « le spectateur, qui de son côté se prête volontiers à la séduction, croit la critique exacte dès qu'elle est plaisante »[4]. Les deux conclusions de La Motte convergent et s'accordent sur le caractère irréversible des effets de la parodie ; le travestissement annihile les effets du tragique, les traits critiques, esclaves du rire, marquent les esprits et entraînent une relecture fautive de la tragédie. En prenant des exemples tirés d'*Agnès de Chaillot*, La Motte synthétise son propos : « La parodie l'a dit, le trait a fait rire, et dès là pour certaines gens, la chose est prouvée »[5].

La dernière accusation, qui reprend les réflexions précédentes du dramaturge, concerne un concept au cœur de la pensée aristotélicienne, celui de la vertu:

> l'inconvénient le plus sérieux de ces ouvrages, c'est de tourner la vertu en paradoxe et d'essayer souvent de la rendre ridicule […]. Ainsi, tandis que le poète tragique fait effort [*sic*] pour élever les

[1] *Ibid*.
[2] *Ibid*., p. 624.
[3] *Ibid*.
[4] *Ibid*., p. 625.
[5] *Ibid*.

> âmes par de grands exemples, au-dessus des sentiments vulgaires, le parodiste s'étudie à les faire retomber dans leur pusillanimité naturelle[1].

L'argument de la bassesse du genre parodique et des méfaits de la dégradation des nobles valeurs prônées dans la tragédie n'est pas nouveau ; mais La Motte en tire une conclusion singulière : la propension de la parodie à saper le travail des poètes tragiques, voire leur personne, entraînerait la baisse des vocations.

> Le même amour de la gloire qui les anime à travailler peut les détourner d'un travail qui les expose à la risée publique. Car on aurait beau dire qu'on ne les attaque pas personnellement, un auteur ne distingue guère son ouvrage de lui-même[2].

Si la question de la satire est ici exposée, remarquons, à l'instar de l'abbé Desfontaines et de Fuzelier, la place de l'amour-propre et de la vanité : pour La Motte, tout serait satire. Sa dernière remarque, sous son apparente bienveillance, cache une pique féroce : « Que les parodistes ne s'alarment pas de mes réflexions : le public n'entend pas assez bien ses intérêts pour en profiter. En matière de plaisir, il vit, pour ainsi dire, au jour le jour, et il n'y connaît guère l'économie »[3]. Cette phrase a souvent été commentée, à l'aune de la réponse de Fuzelier : ce dernier s'étonne de ce que La Motte s'en prenne au public. Françoise Gevrey souligne d'ailleurs le paradoxe de « sa défiance à l'égard du public pourtant étalon du goût moderne »[4]. Ce passage contient beaucoup plus : La Motte s'attaque aux parodistes eux-mêmes qu'il réduit à des charlatans du rire qui tirent leur succès non pas de leur talent, comme il semblait l'affirmer au début de son *Discours*, mais de la boulimie du public en mal de divertissement.

C'est parce que Fuzelier riposte qu'il y a querelle, une querelle d'autant plus virulente qu'elle se veut impersonnelle : les deux belligérants ne s'attaquant pas directement l'un à l'autre. La Motte ne cache pas néanmoins un certain mépris envers les parodistes et n'ignore pas, même s'il ne l'exprime pas directement, la place de Fuzelier dans la production parodique du temps. Dans son discours, l'auteur de *Momus fabuliste* s'attaque à la raison d'être de la « haine si marquée et constante pour les parodies »[5] du librettiste. Il sape littéralement le jugement de La Motte, fondé, selon lui, sur la vanité, en citant son *Discours préliminaire*. Pour le parodiste, le passage où La Motte écrit : « j'entends par vanité l'envie d'occuper les hommes de soi et de ses talents, et la préférence de cette opinion étrangère à la réalité du mérite » est une définition aux « conséquences favorables aux parodies »

[1] *Ibid*., p. 627.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*., p. 628.
[4] Françoise Gevrey, art.cit., p. 311.
[5] *PNTI*, t. I, p. 11.

puisqu'« elle répond à tous les discours apologétiques, elle en renverse les arguments, elle nous autorise à conclure que la vanité seule les lui a dictés »[1].

Fuzelier présente ainsi son discours comme un véritable plaidoyer. Il use d'un champ lexical judiciaire qui révèle autant sa ferveur à défendre le genre que son inimitié envers La Motte qu'il avait certes raillé, mais toujours respecté. Il considère que le dramaturge intente un « procès » aux parodies, qu'il les « condamne », « déclame contre elles ». Au ton moralisateur et bienveillant de La Motte s'oppose l'ironie et le ton polémique de Fuzelier. La maxime finale de son discours (la péroraison) devenue célèbre, « bien des tragédies déguisent les vices en vertus, les parodies leur en arrachent le masque »[2], pourrait aisément être pastichée : bien des discours déguisent l'amour-propre en vertu, les parodistes leur en arrachent le masque. Il s'agit en effet d'un plaidoyer théorico-parodique : Fuzelier cite et pastiche La Motte pour dévoiler la fausseté de son discours et il dresse en creux une théorie de la parodie.

Les meilleurs exemples de cette veine parodique du discours sont le titre et l'exorde. *Discours à l'occasion d'un discours de M.D.L.M sur les parodies* : le parodiste pastiche le titre des quatre discours sur la tragédie de La Motte. Par cette imitation, il rend tangible la querelle. Lorsqu'il annonce sa « courte réponse […] faite […] *par occasion* », cette dernière expression, chère à La Motte, est en italique suggérant toute l'ironie de Fuzelier : La Motte précise dans son exorde qu'il va dire « quelque chose sur les parodies », Fuzelier lui réserve alors une réponse « courte ». Ce paragraphe introductif est aussi l'occasion pour le parodiste de justifier l'impression des parodies tout en admettant leur caractère profondément relatif.

Fuzelier part des principes exposés par La Motte pour livrer indirectement une poétique du genre. Son discours se construit autour de la réfutation de quatre arguments de La Motte. À l'accusation que « les parodies tournent la vertu en paradoxe », Fuzelier répond que les parodies discréditent seulement la vertu chimérique et romanesque présente dans la tragédie et qu'elles apostrophent seulement la vertu véritablement ridicule. La parodie relève alors les « écarts » ; « ce ne sont pas ces traits [de morale philosophique, et même chrétienne] que l'on fronde dans les parodies ; ce sont les écarts, quelquefois absurdes »[3]. Fuzelier affirme ici l'un des principes les plus importants de sa conception de la parodie : son utilité dans le monde des Lettres. Il peut ainsi définir la parodie comme une « critique sensée et même utile pour les mœurs ». Bizarrement, Fuzelier ne répond pas à un point central de la démonstration

[1] *Ibid*., p. 10.
[2] *Ibid*., p. 12.
[3] *Ibid*., p. 7.

de La Motte : la bassesse du travestissement burlesque. S'agit-il d'un oubli stratégique ou involontaire ? Il semble probable que le parodiste se soit concentré sur la raison d'être de la parodie plus que sur son mode, évitant ainsi de répondre sur ce point.

Fuzelier se fait ainsi le porte-parole des parodistes qui ne doivent rendre des comptes qu'au public puisqu'ils sont « l'écho du parterre ». Il présente le parodiste comme « la pierre de touche » des pièces de théâtres, l'assimilant alors à la figure de Momus, telle qu'il la décrit dans la préface de *Momus fabuliste* : « Les bons esprits n'ignorent pas les privilèges de Momus, et que s'il lui est permis de peindre les vices, il est encore plus en droit de peindre les défauts dès qu'il se renferme dans les bornes prescrites par la sagesse de Thémis »[1]. C'est sous ce même droit naturel que Fuzelier place les parodistes à la fin de son *Discours* : « les auteurs parodistes n'ont jamais eu intention [*sic*] de blesser personnellement les auteurs parodiés : ils ont cru se livrer à un badinage innocent, permis par les lois, créé par le bon goût, avoué par la raison et plus instructif que bien des tragédies »[2]. La question de la satire se réduit encore une fois à une question d'intention et de perception. *In fine*, la parodie ne corrompt point, les parodistes n'attaquent pas personnellement, c'est la vanité des auteurs qui fait qu'ils se sentent visés. Le parodiste se confond avec la figure d'un censeur comique, d'un médecin qui « dissèque », selon les termes de Fuzelier, et d'un orfèvre qui « distingue le bon or du clinquant ». L'auteur de *La Mode* avait déjà développé cette idée dans une de ses comédies critiques, *Les Malades du Parnasse*, dans laquelle Zoïle[3], médecin de l'hôpital du Parnasse, est chargé par la Critique de guérir les œuvres de théâtres[4].

3 – Fortune de la querelle

La Motte meurt le 26 décembre 1731, année de la publication du discours de Fuzelier et du premier recueil de parodies du siècle. La parodie d'*Inès de Castro, Agnès de Chaillot*, est représentée à Versailles, devant la cour, le 21 avril 1731[5]. Est-ce que l'auteur des *Fables nouvelles* aurait pris la peine de répondre ? Impossible de le savoir. La fin de cette querelle n'est pourtant que le début d'une série d'ouvrages théorisant le genre de la parodie. Mieux encore, lors de la réédition du recueil des *Parodies du Nouveau Théâtre-Italien*, en 1738, Fuzelier remanie son discours en y incluant les propos des autres théoriciens du genre. Dans cette « nouvelle édition augmentée », il cite l'abbé Sallier, « un savant qui possède le rare

[1] Voir note 3, p. 150.
[2] *PNTI*, 1731, t. I, p. 11.
[3] *Zoïle* : « Nom propre d'un ancien critique d'Homère » (*Académie*, 1762).
[4] Louis Fuzelier, *Les Malades du Parnasse*, non représentée, ms. BnF, fr. 9333.
[5] Clarence Brenner, *The « Théâtre-Italien »*, *op. cit.*, registre 18, p. 96.

assemblage du goût et de l'érudition, dans une curieuse dissertation qu'il a donnée sur l'origine et le caractère de la parodie »[1]. Bien que l'abbé Sallier ait prononcé son *Discours sur l'origine et le caractère des parodies* devant l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres en novembre 1726, cet essai n'est publié qu'en 1733, et ne semble pas avoir été diffusé avant. Contrairement à ce qu'affirme, entre autres, Françoise Gevrey, ce n'est donc pas la querelle et plus particulièrement les deux discours de Fuzelier et de La Motte qui ont ouvert la voie de la théorisation du genre dans les années 1730. Cet académicien professeur de grec, a structuré son discours comme une dissertation théorique, définissant le genre parodique par la méthode génétique (envisagé par son origine) et par celle de la diérèse (division au sein des genres littéraires). Si Fuzelier la trouve « curieuse », c'est bien qu'elle est l'œuvre d'un théoricien et non d'un praticien. On retrouve toutefois dans le discours de Fuzelier des réflexions menées par l'abbé Sallier :

> [la parodie] est souvent le fruit innocent de la joie et du plaisir ; c'est quelquefois un trait dont la vérité s'arme à propos pour venger la timide vertu ; l'envie la fait servir à inspirer plus adroitement du mépris pour un ouvrage dont les beautés la blessent[2] […]. Et c'est en inspirant aux poètes une honte salutaire que la parodie peut les inviter à se corriger, surtout lorsqu'elle sait tempérer la sévérité de ses censures par un goût de plaisanterie qui n'ait ni amertume, ni aigreur, et qu'elle s'attache à plaire en instruisant. Il faut un art bien délicat pour entrer dans l'esprit d'un ouvrage qu'on parodie, et pour mettre en œuvre les expressions qu'on en tire, sans qu'il paraisse aucune contrainte, et sans rien perdre de ces grâces naïves qui doivent être inséparables de la bonne parodie[3].

L'autre écrit cité par Fuzelier est les *Observations sur la comédie* de Luigi Riccoboni publié en 1736. Le dramaturge italien consacre un article à la parodie dramatique : il dresse une dramaturgie des différents genres la constituant. Notons d'ailleurs que L. Riccoboni, en distinguant *travestir* de *parodier* reprend la méthode adoptée par La Motte[4]. En incluant ces propos dans son discours, Fuzelier mêle ainsi réflexion théorique, historique et dramaturgique à une défense du genre. Lorsque l'on prête attention à la véritable chronologie des textes, on comprend dans quelle mesure Fuzelier a exploité cette querelle et plus particulièrement après l'acmè qu'est la première publication des deux discours.

La querelle entre les deux hommes reste vive puisque l'abbé Irailh, en 1761, la relate. Comme l'explique Jeanne-Marie Hostiou, il

> entérine ce processus quand il retrace rétrospectivement, dans ses *Querelles littéraires*, les étapes de la dispute que la parodie a provoqué chez les hommes de lettres trente ans plus tôt. En retraçant la chronique d'une querelle littéraire, il induit que celle-ci est désormais résolue[5].

[1] *PNTI*, t. I, 1738, p. xxij.
[2] Abbé Sallier, « Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie », dans *Mémoires de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, tome VII, 1733, p. 401.
[3] *Ibid*., p. 408
[4] Voir *infra*.
[5] Jeanne-Marie Hostiou, th. cit., p. 92.

Pourtant, contrairement à ce que la chercheuse précise, le genre n'a, en 1761, pas du tout « disparu des scènes parisiennes »[1]. Corinne Pré montre bien dans son article sur la décade 1752-1762 comment le milieu du XVIII[e] siècle regorge de parodies dramatiques, bien plus d'ailleurs que de parodies d'intermèdes italiens, qui rentrent dans la case des parodies musicales, puisque le texte italien est adapté en français alors que la musique est reprise ou pastichée[2]. Retracer cette querelle et supposer sa résolution ne veut pas dire que la parodie dramatique est passée de mode, mais illustrerait bien plus sa mutation ou la mutation de sa réception[3]. En 1746, François Riccoboni, le fils de Luigi Riccoboni, publie à la suite de sa parodie *Le Prince de Suresne*, un *Discours sur la parodie*. Outre le mimétisme de l'intitulé, les arguments que le dramaturge tente de contrer sont les mêmes que ceux développés par La Motte dans son *Discours* : que la parodie entraîne la diminution des vocations littéraires, et qu'il n'est pas correct d'attaquer des ouvrages respectables. Riccoboni fils, à l'instar de Fuzelier, s'insurge contre l'amour-propre des auteurs dramatiques : « Tout l'univers convient qu'un homme à qui la nature a donné un esprit capable de produire des ouvrages doit être distingué du reste des hommes ; mais qu'il ne se croie pas élevé au-dessus d'eux comme le chêne au-dessus des herbes »[4]. D'Alembert, en 1785, rapporte une anecdote intéressante dans son *Éloge de Marivaux* ; d'après lui, l'auteur de *La Surprise de l'amour* « répétait avec plaisir le mot, aussi juste que plaisant, de La Motte sur cette misérable espèce d'ouvrage. *Un parodiste*, disait-il, *qui se donne fièrement pour l'inventeur de sa farce, ressemble à un fripon* […] »[5].

Pierre-Jean-Baptiste Nougaret dans son *Art du théâtre* publié en 1769 après plusieurs paragraphes sur l'histoire de la parodie et sur sa dramaturgie propose une réflexion sur « ce qu'on doit penser de la parodie ». Il prétend donner l'avis des « gens sensés » et « honnêtes » en précisant que la parodie est un genre « méprisable » :

> Quoi, disent-ils, nous estimerions un genre destiné à tourner en ridicule les ouvrages des plus fameux auteurs ! Que les poètes qui s'y consacrent font peu d'attention à ce qu'une telle conduite donne lieu de penser ! Ne peut-on pas les soupçonner d'agir par envie, et de chercher à rabaisser le mérite des écrits immortels qu'ils ne voient qu'avec chagrin, parce qu'ils n'en sont pas les auteurs ?[6]

---

[1] *Ibid*.
[2] Corinne Pré, « Une décennie de parodie : 1752-1762 », art. cit., p. 87-106.
[3] Un rédacteur du *Mercure de France* rappelle cette querelle à l'occasion de la publication du Théâtre de M. Favart en août 1763, il cite l'abbé Sallier, La Motte et le discours de Fuzelier, août 1763, p. 99-100.
[4] François Riccoboni, *Le Prince de Suresne*, parodie représentée par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 10 juin 1746, avec un Discours sur la Parodie, Paris, Delormel, 1746, p. 50.
[5] *Éloge de Marivaux* donné en appendice de l'édition *Marivaux, Théâtre Complet*, éd. cit., 2000, p. 2096.
[6] Pierre-Jean-Baptiste Nougaret, *De l'Art du théâtre en général*, Paris, Cailleau, 1769, p. 87. Nougaret reprend encore à son compte une réflexion qu'on trouvait dans le *Discours* de La Motte : il faut respecter les bons ouvrages et les louer, la parodie ne devrait pas toucher les grandes œuvres de la littérature : « Encouragez par des louanges ceux qui ont le bonheur de réussir dans la pénible carrière des lettres, loin de vous efforcer à faire rire

Mieux encore, l'article « Parodie » du *Dictionnaire dramatique* de La Porte et Chamfort publié en 1776 est un condensé du discours de l'abbé Sallier (pour la partie historique) et de celui de La Motte[1].

De même, Marmontel dans ses *Éléments de Littérature* use pour sa définition de la parodie de certains préceptes de La Motte et plus particulièrement de l'idée d'effet négatif : « elle altère aussi le plaisir du spectacle sérieux et noble ; car au moment de la situation parodiée, on ne manque pas de se rappeler la parodie, et ce souvenir altère l'illusion et l'impression pathétique »[2]. On peut remarquer qu'à la fin du XIX[e] siècle, Octave Delepierre, dans son essai historique sur la parodie, ne mentionne pas du tout cette querelle. S'il redonne les arguments de La Motte, il les confronte à ceux de l'abbé Sallier en reprenant, sans les citer, les mots de Fuzelier :

> Quoi qu'en ait dit La Motte, en défendant sa tragédie d'*Inès de Castro*, un parodiste ne ravale pas plus une bonne tragédie que l'auteur comique ne ravale l'humanité[3]. […] L'abbé Sallier fit ressortir la valeur littéraire de la parodie […] *C'est la pierre de touche des pièces de théâtre, elle y distingue le bon or du clinquant*[4].

L'évacuation de la figure du parodiste théoricien au profit du discours des académiciens masque la réalité d'un débat et la propension à passer sous silence les créateurs de parodies. Étudier tous les emprunts à cette querelle au XVIII[e] siècle et dans les siècles suivants relèverait du défi, puisque l'origine des arguments n'est pas toujours donnée. Ainsi, l'auteur anonyme d'une lettre sur la parodie, publiée dans le *Journal de Paris* en 1782, reprend à son compte l'idée de La Motte selon laquelle la parodie altère les intentions pathétiques et nobles d'un ouvrage sérieux : le parodiste « force notre mémoire d'associer une belle idée avec un trait de ridicule, et qu'il est tel vers sublime dont on rit souvent malgré soi, par le souvenir de la parodie »[5]. Mieux encore, Étienne Jouy (lui-même parodiste d'opéra) cite et paraphrase Marmontel, dans son essai intitulé *Des genres secondaires dans l'art dramatique*, permettant ainsi aux arguments de La Motte d'être une fois encore réutilisés près d'un siècle après son discours[6].

---

de leurs meilleurs ouvrages parodiez les mauvais drames, pour empêcher qu'on n'en [*sic*] compose de pareils, et respectez les bons » (*Ibid*., p. 88).

[1] J. de La Porte et S. R. N. Chamfort, *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 1776, t. II, p. 378-380.

[2] Marmontel, *Éléments de Littérature*, [1787], Paris, Firmin Didot frères, 1846, tome III, p. 81.

[3] Octave Delepierre, *op. cit.*, p. 132.

[4] Nous soulignons les termes repris *in extenso* du *Discours* de Fuzelier. *Ibid*., p. 135-136.

[5] *Journal de Paris*, n° 9, vol. 1, Mercredi 9 janvier 1782, Paris, Quillau, p. 35.

[6] Par exemple : « [la parodie] qui ne fait que travestir les beautés sérieuses d'un ouvrage, dispose et accoutume les esprits à plaisanter sur tout, ce qui est pis que de les rendre faux ; elle altère aussi le plaisir d'un spectacle intéressant et noble ; car au moment de la plus belle situation, on ne manque pas de se rappeler la parodie, et ce souvenir altère l'impression du pathétique », *Œuvres complètes d'Étienne Jouy, Théâtre*, vol. 4, Paris, Jules Didot aîné, 1823, p. xvi.

Les termes de cette querelle ne sauraient se réduire aux deux discours premiers. De 1719 à 1731, de la parodie à la théorie, Louis Fuzelier s'est attaqué à Houdar de la Motte en tant qu'auteur et en tant que détracteur du genre parodique. L'évolution de cette querelle est passionnante puisque petit à petit la figure de ces deux protagonistes s'efface, au détriment de Fuzelier qui devient un parodiste parmi d'autres et dont la voix n'est même plus citée. Preuve en est, le *Supplément des Parodies du Nouveau Théâtre-Italien* édité en 1765 chez Duchesne supprime le *Discours sur les parodies* de Fuzelier, au profit d'un court avertissement vantant le succès des parodies.

B – Quelques réflexions du siècle sur ce que devrait être la parodie

La description de cette querelle généraliste sur la parodie doit convaincre de l'importance du genre au XVIII^{e} siècle ; l'incroyable fortune de ce débat montre aussi à quel point les idées qu'il porte étaient dans l'esprit de la plupart des commentateurs, occasionnels ou non, du genre. Au cours de notre investigation sur l'évolution de la querelle entre Fuzelier et La Motte, nous avons découvert trois textes qui appartiennent à deux périodes distinctes de la parodie dramatique d'opéra : l'un date de la première moitié du siècle (un extrait du *Journal* de Charles Collé, daté de 1751), les deux autres de la fin du XVIII^{e} (Lettre d'un anonyme dans le *Journal de Paris* précédemment citée et un texte intitulé « Courtes réflexions sur la parodie », précédant l'édition d'*Errata*, parodie de *Tarare*, datée de 1787). La particularité de ces trois littérateurs est de déprécier le genre mais d'admettre sa vogue et de tenter de remédier à sa « médiocrité » en glissant certaines instructions. Leurs propos diffèrent ainsi de ceux de La Motte, qui, à la fin de son *Discours* propose un substitut à la parodie sous forme d'un examen des beautés de l'œuvre. Marmontel et d'autres théoriciens indiquent plus les écueils et les limites du genre qu'ils ne cherchent à le refondre. Collé, l'auteur anonyme d'*Errata* et celui de la lettre donnent réellement des préceptes qui seraient à la base d'une (r)évolution générique. À quarante ans d'écart on retrouve les mêmes possibles envisagés. Il semblait donc important de redonner vie à ces courtes propositions théoriques pour pouvoir mieux les confronter aux réflexions dramaturgiques de Luigi Riccoboni ou de J.-B Nougaret, basées, quant à elles, sur l'analyse des pièces.

S'arrêtant sur le succès des *Amants inquiets* parodie de *Thétis et Pélée* et Fontenelle et Colasse représentée en mars 1751 à la Comédie-Italienne, Collé revient sur la suppression du genre parodique au Théâtre-Italien (« [la parodie] leur avait été ôté[e] depuis plusieurs

années »). Il explique ainsi le « succès momentané » de cette pièce auprès du public parce que selon lui, « il faut avouer […] qu'en général la parodie est un mauvais genre »[1]. C'est l'occasion pour le critique de proposer une alternative qu'il a lui-même expérimentée, par exemple, dans *Cocatrix*, sa tragédie qui est « une parodie de beaucoup d'autres »[2] :

> il faudrait, pour qu'elle [la parodie dramatique] fût un peu supportable, que cette espèce de comédie (si l'on peut lui donner ce nom), eût *un sujet plaisant qui lui fût propre et indépendant de la tragédie ou de l'opéra qu'on parodie* ; que ce sujet ou fond-là pût subsister quand même celui de l'ouvrage parodié ne subsisterait plus, indépendamment de lui ; que cependant il eût avec lui une analogie frappante, et qu'alors ce fût par cette analogie même que la critique et la parodie du sérieux fût faite. *Agnès de Chaillot* est à peu près dans ce goût, quoiqu'elle soit bien éloignée encore d'approcher de l'idée de la perfection d'une parodie faite suivant ce système et que je ne sois nullement de l'avis de ceux qui la louent sans restriction. Mais où est la finesse ? Quel esprit faut-il ? Y a-t-il la moindre imagination à parodier un opéra scène par scène, sans souvent même se donner la peine de changer les noms de personnages du drame parodié[3] ?

Ce n'est pas autre chose que ce que préconise l'auteur anonyme de la lettre publiée en 1782 dans le *Journal de Paris* :

> Je voudrais qu'on n'entreprît une parodie que *d'après une idée générale que la tragédie aurait fait naître, mais qui ne serait pas l'idée même de la tragédie* : je désirerais qu'il y eût une *création* quelconque de la part du parodiste ; c'est-à-dire, que j'estime bien moins celui qui se réduit à changer en vers burlesques des vers héroïques ou sublimes. Que sera-ce encore s'il conserve jusqu'aux noms des personnages de la tragédie, comme cela arrive quelquefois ? C'est ce que j'appelle travestir, plutôt que parodier. On m'a parlé d'une parodie présentée il y a fort longtemps, et qui répond parfaitement à l'idée que j'ai de ce genre d'ouvrage. L'idée en est originale, et d'une gaieté folle […] Je crois donc qu'on est en droit d'exiger que le parodiste ait conçu *une idée de plan*, avant de prendre la plume. Je vous ai dit, Messieurs, comment je voudrais qu'une parodie fût faite, et voilà ma première réflexion. Ma seconde, c'est que j'aimerais encore mieux qu'on n'en fît point. À ce mot, gare l'anathème ! Me voilà sans doute convaincu du crime de lèse gaieté. Je n'en soutiendrai pas moins, que le genre de la parodie est un genre répréhensible[4].

Même type de réflexions dans le texte placé en tête de l'édition d'*Errata*. Ce texte intitulé « Très courtes réflexions sur la parodie » est une sorte de pendant à l'essai préliminaire et programmatique publié par Beaumarchais dans l'édition de *Tarare* et intitulé « Aux abonnés de l'Opéra ». À la réforme de l'opéra proposée par le créateur du *Mariage de Figaro* correspond celle de l'auteur d'*Errata* pour la parodie :

> Le public abjurerait bientôt l'amour qu'il a pour la forme de la parodie actuelle, si des hommes de mérite la voulaient faire sortir de son obscurité. Je crois, sans pourtant l'assurer, qu'il est impossible de faire une bonne parodie, tant qu'elle sera traitée comme fond principal, et non comme *accessoire*. On court à ces sortes de productions, dans l'idée que l'auteur y fera rire fort et longtemps ; et il me paraît impraticable de donner, à cet égard, satisfaction au public. L'auteur, en se traînant servilement sur les idées du sujet qu'il parodie, ne peut être que froid, sans vigueur et sans intérêt. […] il faudrait, je pense, prendre le parti de rendre la parodie *simple épisode d'une pièce*, celle-ci serait composée sur un sujet léger et bouffon, et servirait de cadres aux scènes épisodiques, qui seraient amenées naturellement et sans efforts ; l'auteur étant le *créateur du fond et de l'intrigue de son ouvrage*, pourrait le manier à son

[1] Charles Collé à propos des *Amants inquiets*, *Journal historique*, *op. cit.*, t. I, p. 300.
[2] *Correspondance inédite de Collé et fragments de ses œuvres posthumes*, présenté par Honoré Bonhomme, (réimp. de l'éd. de Paris, 1864), Genève, Slatkine reprints, 1967, p. 475.
[3] Charles Collé, *Journal*, *op.cit.*, t. I, p. 301.
[4] *Journal de Paris*, *op. cit.*, p. 35.

> gré, et lui donner tout l'intérêt dont il serait susceptible : alors on aurait lieu d'espérer d'amuser et celui qui connaîtrait l'ouvrage parodié, et celui qui l'ignorerait[1].

Ces trois auteurs abordent les questions de dramaturgie et de forme uniquement comme prétexte à une réflexion sur la légitimité (morale souvent) de la parodie dramatique. On peut recréer leur définition d'un genre qu'ils déprécient systématiquement. Selon eux, le parodiste « parodie[…] scène par scène » « en se traînant servilement sur les idées du sujet [parodié] », en gardant « les noms de personnages du drame parodié », et en transposant les vers de l'œuvre cible en « vers burlesques ». Leurs propositions tournent autour d'un même concept, celui de création. Pour que la parodie quitte l'habit de la médiocrité, elle doit être inventive et autonome ; le travestissement ne doit, selon eux, avoir aucune place dans les parodies. Le genre idéal qu'ils décrivent existe déjà au XVIII[e] siècle, que l'on pense à la tragédie « amphigouristique » *Cocatrix* ou à la tragédie badine *Alfonse dit l'impuissant* de Collé. L'anonyme de la lettre sur les parodies décrit une création qui selon lui satisfait les critères qu'il expose. S'il n'en donne pas le titre, il en fournit le résumé : « Les personnages de cette parodie étaient le premier acte, le second acte, le troisième acte et le cinquième acte de la tragédie, personnifiés »[2]. Il s'agit d'un cas bien décrit par Isabelle Degauque dans son ouvrage sur les parodies de tragédies de Voltaire, les comédies critiques qui ne reprennent pas l'intrigue de leur cible, et les comédies qui personnifient les pièces. La proposition du parodiste d'*Errata* recouvre un nombre important de créations appartenant, pour la plupart, au répertoire de l'ancien Théâtre-Italien et au début des théâtres forains : les parodies enchâssées dans des comédies. Ce qu'il développe recoupe à peu de chose près les pièces que décrit Luigi Riccoboni dans l'article cinq du livre quatrième de ses *Observations sur la comédie*, où il traite des parodies de la troisième espèce, « celle des originaux parodiées en quelques parties ». Ces auteurs sont donc loin d'apporter l'innovation qu'ils pensaient : ils décrivent des genres annexes à la parodie en essayant de trouver à celle-ci un ersatz suffisamment versé dans le comique et la critique pour remplir l'espace qui se libérerait si le genre parodique disparaissait. Ces trois auteurs mettent donc sans le savoir en avant la spécificité de la parodie dramatique stricte puisqu'ils excluent des genres cousins (les comédies avec parodies enchâssées, les comédies critiques avec ou sans reprise de l'intrigue, toutes pièces possédant plus d'une cible). La question de la création et de l'innovation, déjà soulignée indirectement par La Motte et d'autres détracteurs (notion de plagiat), est totalement omise par les

[1] *Errata, parodie de Tarare*, Paris, Laurent, 1787, p. 5-6. Nous soulignons.
[2] *Journal de Paris*, *op. cit.*, p. 35. Il s'agit probablement d'*Arlequin au Parnasse, ou la Folie de Melpomène*, comédie critique de l'abbé Nadal dans laquelle les cinq actes personnifiés de *Zaïre*, tragédie de Voltaire se présentent à Melpomène. Cette pièce est créée le 4 décembre 1732 et éditée en 1733 à Paris chez Thiboust.

défenseurs du genre (Riccoboni père, Fuzelier, Sallier). Nous la retrouverons chez les historiens et critiques de la parodie dramatique d'opéra[1].

Ces propositions théoriques sur la parodie dramatique se placent dans la continuité de la querelle généraliste autour du genre qui se développe au XVIII[e] siècle. Rares sont les auteurs à s'intéresser plus précisément à la variété générique de ce phénomène : la parodie de tragédie reste l'exemple favori (de La Motte à Fuzelier en passant par les trois commentateurs précédemment cités). Est-ce parce que les détracteurs du genre se définissent avant tout par leur production tragique (La Motte, Voltaire) ? Est-ce une question de hiérarchie littéraire qui place la tragédie avant l'opéra ? Est-ce encore parce qu'*Agnès de Chaillot*, sa réussite, son entrée au répertoire et les textes théoriques qu'elle a suscités en font le parangon du genre tout entier ? François Riccoboni, dans son *Discours sur la parodie*, expose clairement cet état de fait :

> L'on doit distinguer deux sortes de parodies, celle des opéras, et celle des tragédies. Pour les premières je ne les défendrai pas, c'est un genre que je n'estime point, quoique j'y aie beaucoup travaillé, et que je sois tout prêt de recommencer lorsque je trouverai une occasion favorable[2]. *L'opéra est une sorte de composition qui ne souffre ni ne mérite la critique*. L'on est obligé de tout sacrifier au plaisir de la vue et de l'ouïe ; on n'a presque jamais l'occasion d'y parler à l'esprit, et les morceaux qui semblent parler au cœur sont privés de ce mérite, dès qu'ils ne sont pas rendus par une voix touchante. La parodie d'un opéra est dans le cas de l'original, ôtez-en la gaieté des airs bouffons sur lesquels on la chante, et la plaisanterie d'un refrain amené grotesquement, il ne reste plus rien à l'ouvrage.

Bien que son évocation de la parodie dramatique d'opéra soit succincte, elle n'a pas manqué d'être relevée et critiquée par les frères Parfaict dans leur *Dictionnaire des théâtres de Paris* :

> Cependant il voudra bien qu'au sujet de ce qu'il a établi comme démontré, sur les opéras et leurs parodies, je ne sois pas absolument de son avis, et que je le renvoie à la préface du ballet du *Triomphe de l'Harmonie*, qui se trouve presque une réfutation de ses idées sur la poésie lyrique. [citation du *Discours sur les parodies* : « est une sorte de composition […] il ne reste plus rien à l'ouvrage » puis réfutation des arguments de Riccoboni a propos de l'opéra en renvoyant à la préface du *Triomphe de l'Harmonie*]. La parodie d'un opéra est dans le cas de l'original ; cela est vrai ; une pensée critique et fine perd-elle aussi son mérite pour se trouver enchâssée dans un vaudeville plaisant ? et celles qui tirent leur agrément d'un refrain grotesquement amené, sont-elles à mépriser, parce que ce refrain est aussi judicieusement que grotesquement amené ? La musique tant sérieuse que bouffonne habillerait en vain certaines productions. Le théâtre lyrique fournit plus d'une preuve authentique contre le plus grand nombre de ses poètes, qui n'ont pu dérober leur défaut au public, quoique caché sous une modulation gracieuse et savante[3].

Pour Lélio fils, la parodie dramatique d'opéra est un spectacle bouffon qui veut satisfaire les sens et non l'esprit. Hormis son dénigrement du genre, souligné ironiquement par les frères Parfaict et Godin d'Abguerbe, Riccoboni père souligne deux aspects importants de la parodie d'opéra : la fonction et l'usage du vaudeville ainsi que la condition de rédaction de la parodie d'opéra.

---

[1] Voir *infra*, 3[e] partie, chapitre I.
[2] *Occasion favorable* : conjecture avantageuse.
[3] *DTP*, t. IV, p. 239-242.

C - Réflexions dramaturgiques sur la parodie dramatique d'opéra

L'apparition d'une distinction entre parodie de tragédie et d'opéra n'est pas anodine puisque dix ans auparavant, le père de François Riccoboni, Luigi Riccoboni consacre un article entier de son quatrième livre « Observations sur la parodie », dans ses *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière* (1736), à la parodie d'opéra. Le dramaturge italien utilise un plan académique, voisin de celui de l'abbé Sallier qui l'invite à dégager les « différents genres de parodies ». Sa méthode est par ailleurs aristotélicienne puisque c'est « pour établir, s'il est possible, quelques principes dans un genre si nouveau, [qu'il va] examiner [les] meilleures parodies, et que [qu'il en tirera] les exemples qui seront favorables à [s]on dessein »[1]. L'abbé Joseph de la Porte, dans son *École de littérature, tirée de nos meilleurs écrivains*, reprendra *in extenso*, en 1765, les observations de Luigi Riccoboni sur la parodie : c'est dire à quel point les règles posées par ce texte paraissent encore d'actualité pendant la deuxième partie du siècle[2]. En 1769, dans son ouvrage *De l'Art du théâtre en général où il est parlé des spectacles de l'Europe, de ce qui concerne la comédie ancienne et nouvelle, la tragédie, la pastorale-dramatique, la parodie, l'opéra-sérieux, l'opéra-bouffon et la comédie mêlée d'ariettes, etc.*, Pierre-Jean-Baptiste Nougaret, véritable polygraphe du siècle des Lumières consacre un court article à la parodie[3]. L'auteur se détache des propos de Riccoboni père ou encore de Fuzelier : s'intéressant à définir le théâtre nouveau, le genre de « l'opéra bouffon », plus connu sous le nom d'opéra-comique (sur une musique originale), il offre une approche de la parodie d'opéra contextualisée, qu'il faudra mettre en lien avec la préface à sa parodie *Le Bon Frère*, rédigée dans les années 1770.

1 – Luigi Riccoboni : une dramaturgie de la parodie d'opéra des Italiens

Tous les chercheurs qui se sont intéressés de près ou de loin à la parodie dramatique ont cité des extraits des « Observations sur la parodie » de Luigi Riccoboni. Pourtant son propos est souvent simplifié et tronqué. Le dramaturge distingue certes initialement les verbes *parodier* et *travestir*, mais au cours de son texte les utilise d'une manière qui prête à confusion. Nous proposons d'analyser ces définitions avec précision avant de dégager la dramaturgie de la parodie d'opéra avancée par L. Riccoboni.

[1] Abbé Salier, *op. cit.*, p. 286.
[2] Joseph de la Porte, *École de littérature, tirée de nos meilleurs écrivains*, Paris, Babuty, Brocas et Humblot, t. II, p. 170-1780 (article VIII). Dans cet article, La Porte reprend aussi des passages du discours de Fuzelier.
[3] Cet article se trouve au chapitre V du cinquième livre dans le deuxième tome.

Il appelle parodier

> critiquer d'une manière comique *les défauts d'une tragédie*, soit par rapport à la conduite, soit par rapport aux situations, ou par rapport aux sentiments et à l'expression même, mais en conservant les personnages et les incidents. Et […] travestir, substituer à des personnages héroïques, et à leurs situations des personnages bas, et des situations qui répondent à leur bassesse[1].

Une première remarque s'impose : le terme *parodier* est lié à la critique d'une tragédie, le terme *travestir* serait alors celui utilisé pour la parodie d'opéra. Cette hypothèse est corroborée dans l'article suivant, le numéro trois, portant sur les « différents genres de parodies » : « On sent que cette première espèce [« originaux parodiés en entier] ne s'étend point jusqu'aux tragédies, et qu'elle va seulement *à travestir les opéras*, comme on l'a fait jusqu'ici »[2]. Ainsi quand Sylvie Bouissou écrit que selon Riccoboni père il existe un premier type de parodie qui consiste à critiquer comiquement (elle cite *Hippolyte et Aricie* de Riccoboni fils) et l'autre à travestir (elle cite les *Amours de Gogo* de Favart, parodie du ballet *Les Fêtes d'Hébé*), elle applique au genre de la parodie d'opéra deux termes que Riccoboni père a définis pour différencier dans un premier temps la parodie de tragédie de la parodie d'opéra[3].

Pourtant la rigueur employée par Luigi Riccoboni dans la définition des termes *parodier* et *travestir* ne se maintient pas dans le reste de son texte. Dans le quatrième article portant sur les parodies de la deuxième espèce « qui s'étend aux tragédies », il utilise le terme *travestir* : « on achève de […] travestir [l'action] par les traits d'une diction convenable », « les actions [sont] travesties » dans une parodie de tragédie. La définition initiale des verbes en fonction du genre parodié ne se maintient plus dans l'analyse spécifique. Voyons alors de manière synthétique toutes les acceptions utilisées par Riccoboni père pour ces deux termes :

PARODIER c'est :

- « critiquer de manière comique les défauts d'une tragédie » (article 2)
- « conserv[er] les personnages et les incidents » (article 2)

TRAVESTIR c'est :

- « substituer à des personnages héroïques, et à leurs situations des personnages bas, et des situations qui répondent à leur bassesse » (article 2)
- ne s'applique qu'à l'opéra (« travestir des opéras »), c'est-à-dire qu'aux parodies de la première espèce (article 3)

[1] L. Riccoboni, *op. cit.*, article second « de l'origine des parodies modernes » p. 280-281 (nous soulignons).
[2] *Ibid*. p. 287
[3] Sylvie Bouissou, *Vocabulaire de la musique baroque*, Paris, Minerve, 1992, p. 159-160.

– or la parodie de la première espèce « conserve le titre de l'original, les noms et le rang des personnages, l'action, l'intrigue, la catastrophe » (article 3), comme, selon lui, la parodie de tragédie (article 2)

On relève alors un paradoxe puisqu'un même verbe, une même action, celle de travestir suppose autant la conservation des noms et rangs des personnages que la substitution des personnages héroïques et de leur situation par des personnages bas et des situations basses. Cet amalgame vient du fait que parodier au théâtre suppose toujours de travestir des éléments de l'original, et que cette action de travestir peut se faire de différentes manières. En effet, le travestissement porte sur le changement de caractère comme sur celui du sexe ou de la condition. *De facto*, toute parodie, parce qu'elle cherche à ridiculiser suppose un travestissement minimal (caractère) qui peut donner lieu à travestissement total (changement de condition). La différence que cherche à exprimer Riccoboni père n'est pas entre travestir et parodier mais porte sur la définition de la parodie comme genre. En séparant parodier et travestir, il cherche à séparer les parodies à visée morale de celles qui seraient de pur divertissement. La difficulté à définir rigoureusement parodier et travestir a pour origine l'absence de définition d'un troisième terme, la critique. Luigi Riccoboni détache deux types de critiques, celle qui cherche à instruire et corriger le spectateur (dans l'esprit du *castigat ridendo mores*) et celle qui relève les défauts dans un but comique et railleur :

> Mais il ne suffit pas d'avoir travesti une action tragique, et d'avoir tourné en ridicule les pensées et les expressions d'un original, il faut encore, si on veut donner à la parodie la perfection qui lui convient, et qu'exige toute espèce de comédie, instruire et corriger le spectateur.

Cette citation atteste bien du fond du problème : parodier c'est autant travestir que travestir avec des traits critiques, mais Riccoboni père souhaiterait que seule la parodie de tragédie qui cherche à critiquer pour corriger le bon goût soit appelée parodie. Les pièces prenant pour cible des opéras, s'il ne les méprise pas, il les réduit à des « copies »[1]. Cette tentative de définition et de typologie informe beaucoup plus sur les aspirations du théoricien pour le genre que sur de vraies et opérationnelles distinctions. Sous couvert d'embrasser la diversité des pratiques de parodie dramatique, Luigi Riccoboni s'inscrit dans la même veine que Fuzelier et que François Riccoboni : la seule manière de créditer la parodie dramatique est d'en faire le fer de lance d'une critique morale, et donc de placer en premier lieu la parodie de tragédie.

[1] L'usage récurrent chez Riccoboni père du terme de « copie » pour décrire la parodie d'opéra (« copie […] d'original […] ridiculisé […] » ; copie aussi « grotesque » que « le modèle est noble ») annonce les termes employés par son fils : « la parodie de l'opéra est dans le cas de l'original ».

Le mérite de Riccoboni père est d'avoir saisi un phénomène et d'en avoir, le premier, extrait les caractéristiques dramaturgiques principales. Nous souhaitons redonner son texte avant de synthétiser la dramaturgie :

> Dans la première espèce, la parodie conserve le titre d'origine, les noms et le rang des personnages, l'action, l'intrigue, la catastrophe, *etc.* Enfin sans rien changer au fond de ce même original, le poète tourne en ridicule et l'action la plus noble, et les incidents les plus tragiques. On sent que cette première espèce ne s'étend point jusqu'aux tragédies, et qu'elle va seulement *à travestir les opéras*, comme on l'a fait jusqu'ici.
>
> En 1691, les Comédiens Italiens donnèrent à l'Hôtel de Bourgogne *Ulysse et Circé*, et en 1692 *Arlequin Phaéton* : ce sont-là, je crois, les premières parodies modernes, et celles-ci ont été suivies de toutes les parodies qui ont paru sur les différents Théâtres de la Foire. Les Comédiens Italiens d'aujourd'hui y en ont ajouté un grand nombre ; telles sont, *Arlequin Persée* ; *Arlequin Amadis* ; *Armide* ; *Omphale* ; *Arlequin Atys* ; *Pyrame et Thisbé*, et plusieurs autres de la même nature. Il est vraisemblable que le bon sens seul a déterminé les auteurs à conserver le titre, le rang, les noms, l'action et tout le reste de l'original dans les parodies d'opéra, car nous n'avons point de tragédies, comme on le verra dans la suite, qui soient parodiées de la sorte.
>
> En effet on a goûté sur le théâtre les parodies d'*Arlequin Persée*, et d'*Arlequin Phaéton* ; mais on ne verrait pas avec le même plaisir Arlequin représenter Alexandre ou César. La raison de cette différence me paraît simple et naturelle, c'est que nous n'avons pas des héros de la fable une idée bien déterminée, et que chacun les concevant à sa manière, on n'est point blessé de voir Persée ou Phaéton avec le masque d'Arlequin, et une partie de son habillement ordinaire. Il n'en est pas de même des héros dont nous avons puisé l'idée dans l'Histoire. Nous sommes tellement préoccupés à leur égard ; nous en avons conçu une si haute idée, que si Alexandre ou César paraissaient réellement à nos yeux, nous les méconnaîtrions peut-être, et nous prendrions pour une illusion ce qui serait une vérité ; comment donc pourrions-nous les voir représentés par Arlequin, et recevoir comme vraie semblable fiction ?
>
> Il est facile sans doute, et même convenable au théâtre, de tourner en ridicule une action héroïque ; cependant le peu de succès qu'ont eu la plupart de ces ouvrages, a dû faire sentir aux auteurs qu'il faut quelquefois plus de génie pour badiner, que pour écrire sérieusement.
>
> Si on réfléchissait combien une parodie de la première espèce est un travail ingrat et difficile, je doute qu'un écrivain sensé voulût sérieusement s'y appliquer. Il faut, pour y réussir, conserver dans toutes ses parties l'action et la conduite de l'original, mais resserrer pourtant dans l'espace d'un acte seul une action qui en occupe presque toujours cinq. On veut dans cette espèce de parodie, que le piquant de la diction fasse, pour ainsi dire, oublier le noble et pathétique de l'ouvrage parodié, que la beauté des danses soit rachetée par le comique du ballet ; que le contraste dans les airs n'excite pas moins de plaisir à proportion que la musique en a excité ; et par rapport aux machines mêmes, on veut que la singularité remplace la magnificence. Il faut enfin que l'auteur lutte sans cesse contre l'original qu'il entreprend de parodier, et qu'il en rende heureusement, si j'ose parler ainsi, toutes les beautés par des beautés équivalentes ; je veux dire que la copie doit être aussi grotesque à tous égards, que le modèle est noble et sérieux dans toutes ses parties. Or qui ne conçoit que sans beaucoup de travail et de génie on ne peut réussir à de pareils travestissements ?

On peut synthétiser en cinq points la dramaturgie qu'il développe :

- conservation des titres, noms de personnages, rangs.
- conservation et imitation dégradée (« tourner en ridicule ») de la fable, c'est-à-dire des actions principales, de l'intrigue, *etc.*
- condensation des cinq actes du modèle en un.
- copier le spectacle lyrique dans sa totalité : ballet comique, singularité et inventivité pour transposer le spectaculaire, usage des airs.

– Arlequin prend la figure du héros principal.

Cette observation dramaturgique se fonde sur « nos parodies » écrit Riccoboni père. L'adjectif possessif trahit immédiatement la subjectivité du penseur : seules sont prises en compte la parodie de l'ancien et du nouveau Théâtre-Italien, alors que la production parodique à cette époque est florissante chez les Forains. Entre 1716, retour des Italiens en France et 1736, vingt-huit parodies d'opéra sont créées à la Foire, contre trente à la Comédie-Italienne dont deux sur leur théâtre forain[1]. Si L. Riccoboni ne fournit pas le détail de son corpus, il cite six parodies d'opéra, et plus précisément de tragédies en musique, créées à la Comédie-Italienne entre 1721 et 1726. Il ne réduit pas seulement son corpus d'étude en omettant les parodies foraines, représentatives de la moitié du répertoire ; il n'hésite pas non plus à passer sous silence la diversité. Un présupposé guide alors son étude : la parodie d'opéra est la parodie de tragédie en musique et non des ballets ou des pastorales. En outre, il modifie par exemple le titre de la parodie d'*Omphale* de Fuzelier intitulée dans les *PNTI Hercule filant*, pour justifier son propos (reprise du titre de l'opéra pour la parodie). Or, sur les trente pièces données à la Comédie-Italienne que Riccoboni père a pu lire ou voir[2], onze ne conservent pas le titre[3]. Chacune des pièces citées par Lélio fait un acte, comme vingt-cinq des parodies d'opéra italiennes d'avant 1736 : des cinq exceptions, trois concernent des parodies de ballet. En creux, se dessine déjà une particularité de la parodie de ballet, ainsi que « la diversité si remarquable » du genre de la parodie d'opéra que souligne Riccoboni père, sans pouvoir en donner l'exemple faute de réduire son corpus au Théâtre-Italien.

[1] Il faut ajouter à ces chiffres les huit parodies dramatiques d'opéra non représentées : certaines étaient clairement destinées au répertoire forain comme *L'Ami à la mode* de Fuzelier (1719), *Télégone parodié* de Piron (1725), *La Reine des Péris* de Le Sage et d'Orneval (1726) ou encore *Les Amants transis* de Fuzelier (1731) ; ce qui fait des théâtres forains la scène la plus féconde en matière de parodie d'opéra à cette époque.

[2] Il rentre en Italie pour deux ans avec sa femme et son fils entre 1729 et 1731.

[3] Voici la liste des onze parodies d'opéra du Théâtre-Italien qui ont un titre différent de celui de leur cible ; parmi ces onze pièces, cinq prennent pour cible des ballets, trois des tragédies en musique et une, une pastorale : *La Rupture du Carnaval et de la Folie*, *Fuzelier*, 1719, parodie du *Carnaval et la Folie* de La Motte et Destouches ; *Les Amours de Vincennes*, Dominique, 1719, parodie d'*Issé* de La Motte et Destouches, *Hercule filant*, Fuzelier, 1721, parodie d'*Omphale* de La Motte et Destouches ; *Les Saturnales*, Fuzelier, 1723 et *Les Débris des Saturnales*, Fuzelier, 1723, parodies des *Fêtes grecques et romaines* de Fuzelier et Collin de Blamont ; *Amadis le cadet*, Fuzelier, 1724, parodie d'*Amadis de Grèce* de La Motte et Destouches, *Le Mariage d'Arlequin et de Silvia ou Thétis et Pélée déguisés*, Dominique, 1724, parodie de *Thétis et Pélée* de Fontenelle et Colasse ; *Momus exilé ou les Terreurs paniques*, Fuzelier, 1725, *Le Chaos, ambigu-comique*, Le Grand et Dominique, 1725, parodie des *Éléments* de Roy, Lalande et Destouches ; *La Bonne Femme*, Dominique et Romagnesi, 1728, parodie d'*Hypermnestre* de La Font et Gervais ; *Les Indes chantantes*, Romagnesi et Riccoboni, 1735, parodie des *Indes galantes* de Fuzelier et Rameau.

2 – La nouvelle typologie de Pierre-Jean-Baptiste Nougaret

L'ouvrage de Nougaret s'inscrit dans une période intéressante, celle de l'essor de l'opéra-comique nouvelle formule et de la disette en matière de création parodique[1]. Parmi les essais sur le nouveau genre, Nougaret est le seul à y inclure une réflexion sur la parodie dramatique[2]. La particularité de son approche tient à la distinction qu'il fait entre parodie parlée et parodie chantée ainsi qu'entre la parodie par imitation et celle que nous pourrions appeler parodie par substitution ou par opposition. Il abandonne ainsi les termes confus de travestir et parodier qui avaient cours jusqu'alors et propose une typologie claire et opérationnelle. Son intérêt est aussi centré sur la musique, contrairement à L. Riccoboni, et beaucoup plus précisément que François Riccoboni. Le contexte de parution et de rédaction de l'ouvrage ainsi que sa teneur en font l'ouvrage le plus important sur la parodie dramatique d'opéra au XVIII^{e} siècle.

Le paragraphe intitulé « De la parodie » met en place la distinction formelle entre deux types de parodies dramatiques :

> Il y a deux sortes de parodies dramatiques, l'une où les acteurs parlent tout simplement, et l'autre qui se chante : cette dernière, de beaucoup plus ancienne, appartient de droit au spectacle moderne par sa nature et par son genre. Je suppose que la parodie chantante est plus ancienne, parce qu'il fut sans doute, plus facile de composer quelques couplets malins, qu'un poème dans les règles[3].

Cette mise au point est fondamentale pour comprendre la dramaturgie livrée par l'auteur : selon lui, la parodie dramatique chantée trouve naturellement sa place à la Comédie-Italienne, nouvellement fusionnée avec l'Opéra-Comique, à côté donc de l'opéra-comique sur une musique originale. Cette distinction ne semble pas être le fait de Nougaret puisque dans une lettre de L. B. de Schosne à Crébillon datée de 1761, l'auteur évocant « le fonds des pièces » données à la Comédie-Italienne à cette époque, place en premier les « parodies chantées » puis les « parodies récitées » en deuxième position. Il précise ensuite que « les parodies chantées étant proprement des opéras-comiques, elles doivent être rangées dans leur classe et ne [font] qu'une espèce avec ce genre. Les parodies récitées peuvent se conserver et être mises au nombre des farces françaises »[4]. Nougaret, sous couvert d'amalgamer la parodie

---

[1] On pourra d'ailleurs observer la plaisante coïncidence entre l'année de publication de *L'Art du théâtre* de Nougaret et l'année de création du *Déserteur* de Sedaine et Monsigny, opéra-comique qui fait date dans l'histoire du genre : Raphaëlle Legrand et Nicolas Wild remarquent à propos de cette pièce qu'« à la naïveté villageoise et à la sensibilité toujours recherchées dans ce genre s'ajoute un étonnant mélange de pathétique et de comique au sein d'une intrigue où la vraisemblance est écartée au profit de l'effet de l'émotion », *Regards sur l'Opéra-Comique*, *op. cit.*, p. 56.

[2] François-Antoine Quétant dans son *Essai sur l'opéra-comique* ne mentionne pas la parodie dramatique en forme d'opéra-comique (*Bibliothèque des théâtres*, Paris, Duchesne 1784, t. XXXVI, p. 43-47, *Essai* qui suit l'édition du *Serrurier*, opéra-bouffon de Quétant et Kohault, 1764).

[3] Nougaret, *L'Art du théâtre*, Paris, Cailleau, 1769, t. II, livre cinquième, chapitre V, p. 79.

[4] Lebeau de Schosne, *Lettre à Monsieur Crébillon*, *op. cit.*, p. 18-19.

dramatique d'opéra ou la parodie chantée et l'opéra-comique (voir le titre de son ouvrage), semble bien différencier les deux genres. Il poursuit cette réflexion dans une partie nommée « Notre parodie est meilleure quand elle est chantée » :

> Nous ne rendrons, je pense, la parodie supportable, qu'en l'assujettissant tout à fait à la musique. Je remarque, en effet, que toutes celles qui renferment du chant approchent le plus de la nature ; telles que *Raton et Rosette*, *Bastien et Bastienne*, *etc*. La raison en serait-elle qu'alors la parodie se trouve dans son élément[1] ?

Fait relativement rare, outre *Agnès de Chaillot* qu'il cite dans un paragraphe intitulé « À peine les Français ont-ils une parodie passable », Nougaret cite comme paradigme deux parodies d'opéra, respectivement d'un intermède rousseauiste, *Le Devin du village*, et de *Titon et l'Aurore*, pastorale héroïque de La Marre et Voisenon. Ce sont des parodies créées en 1753 et souvent reprises dans la seconde moitié du siècle. Elles ne correspondent pas aux pièces du début du XVIII[e] siècle et inaugurent toutes deux un nouveau mode de traitement parodique.

L'autre typologie proposée par l'auteur concerne moins la forme que le mode, en reprenant les prérogatives génériques aristotéliciennes :

> *De la parodie par imitation*
>
> La parodie dramatique ne s'attache pas toujours à tourner en ridicule l'intrigue et les pensées d'un poème en leur *opposant* une action et des pensées tout à fait burlesques. Les auteurs se contentent bien souvent *d'imiter* le sujet et même la marche des drames qu'ils parodient ; mais ils ne les copient pas si fidèlement qu'on puisse dire que leurs ouvrages soient trop ressemblants : ils font agir des personnages différents, qui éprouvent les mêmes situations ; en sorte qu'ils paraissent composer un poème nouveau, lorsqu'ils ne font que *calquer* sur un modèle. C'est à cette espèce de parodie, qu'est dû le nom d'*imitation*. La seule nouveauté qu'on y observe, c'est qu'une action noble est rendue quelque fois commune et populaire, et qu'on en diminue de beaucoup la durée.
>
> Il est aisé de sentir que cette espèce de parodie est aussi très peu estimable. Elle n'exige pas que ses auteurs soient doués d'un grand génie, puisqu'ils ne composent que d'après le plan qu'ils ont sous les yeux. Quelle gloire acquerrait le peintre qui ne ferait que suivre l'esquisse qu'on lui fournirait, ou qui ne serait capable que d'ajouter de nouvelles couleurs à un tableau ?[2]

La parodie par imitation n'est autre qu'une expression synthétisant la dramaturgie exposée par Riccoboni le père. En utilisant la première phrase de Nougaret on peut définir un autre type de parodie, une parodie par opposition, substitution, recréation ou encore transposition ; il s'agirait d'un type de pièce qui parodie une cible en proposant une intrigue burlesque qui rende compte de l'intrigue originale sans la calquer. S'il ne donne aucun exemple de ce type de parodie il en suppose l'existence. Nous verrons que la majorité des parodies de pastorales et certaines parodies de ballet correspondent à cette définition d'où l'intérêt prononcé de Nougaret pour les parodies du *Devin* et de la pastorale *Titon et l'Aurore*[3].

[1] *L'Art du théâtre*, *op. cit*., p. 83
[2] *L'Art du théâtre*, *op. cit*., p. 88-89.
[3] Voir *infra*, 3[e] partie, chapitre III.

Avant de s'intéresser à la forme de la parodie dramatique, Nougaret consacre deux paragraphes étonnants aux règles poétiques auxquelles doit répondre le genre :

> *La parodie est soumise aux mêmes règles que les autres drames*
>
> Je terminerai cet article par avertir ceux qui voudraient feindre de l'ignorer, que la parodie, quoique libre et peu réglée en apparence, est soumise aux mêmes lois que les autres pièces de théâtre. *C'est un drame entier*, sans aucune exception, dont il faut que l'intrigue soit conduite avec adresse, et qui doit avoir son exposition, son milieu et sa fin. N'outrez point la nature, comme on fait ordinairement ; *évitez le bizarre et le gigantesque*. Que vos plaisanteries naissent du fond du sujet ; qu'elles ne soient point trop fréquentes, afin de faire plus d'impression, et d'être mieux senties. N'oubliez pas encore, que les turlupinades, les indécences, les jeux de mots, sont bannis de tout ouvrage de goût. *On cherche à faire rire dans une parodie* ; mais songez que *les honnêtes gens vous écoutent*, et non la vile populace.
>
> *Elle exige même plus de perfection*
>
> Voici la dernière remarque qu'il me reste à faire. Il est essentiel qu'une parodie, ainsi que tout ouvrage satirique, n'ait aucun défaut. Celui qui tourne les autres en ridicule, doit le faire avec esprit, sinon sa critique tombera sur lui-même. Travaillez, policez avec grand soin les écrits dans lesquels vous vous moquez des fautes d'un auteur : *montrez que vous en savez plus que celui que vous reprenez.*

Nougaret expose ici ce qu'aucun défenseur du genre n'avait fait : il place la parodie dramatique au même niveau que les autres genres dramatiques. Il s'agit d'un « drame entier » qui « [pour] chercher à faire rire », doit éviter « le bizarre et le gigantesque », autant dire l'extravagance, et se placer au-dessus de sa cible (« montrez que vous en savez plus que celui que vous reprenez »[1]). En d'autres termes la parodie d'un opéra doit être l'imitation comique et ingénieuse de l'intrigue d'un opéra : la critique ne lui est pas consubstantielle.

Ses considérations sur la musique correspondent au questionnement de l'époque et lui permettent aussi de couper court à tout amalgame avec le genre de l'opéra-comique renouvelé. Le propos de Nougaret est clair, le vaudeville permet un effet comique et critique que la musique originale ne saurait donner à la parodie.

> *Le vaudeville y fait* [dans la parodie dramatique] *un meilleur effet que l'ariette*
>
> Quand je dis qu'il y faut de la musique, je ne prétends pas tout à fait que ce soit des ariettes, des duos. Ce genre de musique la gâterait peut-être, au lieu de l'embellir. Il ne saurait faire sentir la finesse d'une expression satirique, et même une plaisanterie. Je voudrais que la parodie chantante fût composée de couplets sur *des airs communs*. On n'en perd point un seul mot, tout est saisi, *tout fait son effet*. Le vaudeville ou le couplet dont je me propose encore de parler, est admirable pour donner un tour piquant à la moindre pensée ; il fait valoir une saillie, il en a la légèreté. Il excelle surtout à décocher avec art les traits fin de la satire. Vif, enjoué, malin, c'est l'enfant gâté de la folie et des plaisirs. Cependant comme on lui préfère les ariettes, je dois conseiller d'en orner les parodies modernes, si l'on a dessein qu'elles attirent les spectateurs.

On s'étonnera donc qu'après avoir considéré la parodie dramatique d'opéra comme un genre à part entière, Nougaret la décrive comme « ridicule et méprisable » :

> Quelle gloire peuvent se flatter d'acquérir ces poètes ? Quel mérite trouve-t-on à remplir une pièce de bouffonneries sans vraisemblance, d'actions extravagantes ? Le mélange qu'on s'y permet du sérieux et

[1] Nougaret révèle le point commun entre toutes les parodies dramatiques d'opéra quelque soit le genre de leur cible : la propension des parodistes à retourner aux sources du livret, certes pour le critiquer, mais aussi pour montrer qu'ils en savent plus. Nous étudions dans le dernier chapitre de la quatrième partie.

> du burlesque, du sublime et du plat, révolte les gens qui ont la moindre lueur de raison. L'on ne sait à la fin comment appeler un pareil amas de choses si opposées les uns aux autres. […] La parodie serait peut-être estimée, si elle n'était un genre favorable à la malignité, plutôt qu'à l'innocente plaisanterie[1].

Il ne s'éloigne pas de la *doxa* dans son texte théorique, mais l'avertissement de sa parodie de *Castor et Pollux* confirme l'intérêt qu'il a pour ce genre : il y a « métamorphos[é] en personnages comiques ou burlesques, des héros et des dieux, selon *le privilège de la parodie* »[2].

Les réflexions dramaturgiques et les essais théoriques portant sur la parodie dramatique d'opéra s'inscrivent dans un discours plus large hérité de la querelle autour de la parodie théâtrale entre La Motte et Fuzelier. L'existence des propositions dramaturgiques de Collé et des deux anonymes étudiés montrent bien comment il semble impossible au XVIII^{e} siècle de penser sans la parodie dramatique. Les Riccoboni, puis Nougaret, ont le mérite d'avoir séparé les pratiques de la parodie d'opéra et de la parodie de tragédie, quoiqu'ils généralisent à partir de présupposés qui leur sont propres. Pour les Riccoboni, parodie d'opéra est un synonyme de parodie de tragédie en musique alors que pour Nougaret, qui compose son essai dans les années 1760, la parodie d'opéra est réductible à la parodie de pastorale. Cela conduit à la mise en place de typologies et de définitions du genre opposées même si ce qui ressort clairement est le caractère imitatif et comique de la parodie d'opéra. Les penseurs se cantonnent à la description de corpus qu'ils connaissent car ils sont enlisés dans un débat qui court sur le tout le siècle, et se retrouve au début du XIX^{e} siècle posé dans les mêmes termes : « la parodie dramatique est-elle utile ou nuisible aux progrès de l'art ? »[3]. Une telle interrogation donne lieu à des définitions (Fuzelier, La Motte), à des descriptions (dramaturgie de L. Riccoboni, de Nougaret), à des justifications (Fuzelier, Nougaret) mais en aucun cas à une poétique, c'est-à-dire à des règles et à des conceptions régissant la pratique du genre. Qu'en est-il des praticiens ? Participent-ils d'une façon ou d'une autre à cette querelle ou utilisent-ils leurs propres productions pour livrer des arts poétiques en action ?

[1] *Ibid*. p. 88.
[2] Nougaret, *Le Bon Frère*, éd. cit., p. vj.
[3] Etienne Jouy, *op. cit*., p. xvi.

Chapitre II : La réflexion théorique dans l'œuvre des parodistes

Nous nous concentrerons sur les compositions qui entretiennent des liens étroits avec le genre de la parodie dramatique : les prologues de parodies d'opéra et les comédies critiques « parnassiennes » des deux plus grands pourvoyeurs du genre parodique, Fuzelier et Favart. Les uns introduisent la parodie, les autres la mettent en scène, plus ou moins directement. L'approche théorique du genre ne peut faire l'impasse sur l'analyse de ces marges parodiques qui sont le lieu où les praticiens de la parodie peuvent faire entendre leur voix.

A – Les prologues : une poétique en action ?

Une soirée théâtrale aux Foires et à la Comédie-Italienne comprenait généralement deux ou trois pièces, un « ambigu » ou un « ambigu-comique » disait-on à l'époque ; ce terme désigne, entre autres, au sens propre : « un repas où l'on sert en même temps la viande et le fruit, en sorte qu'on ne saurait dire si c'est un souper ou une collation » (*Académie*, 1694). À la Foire, la première était souvent un prologue. Par exemple, *Le Galant brutal ou l'Amant brutal* de Fuzelier, parodie d'*Ajax* de Mennesson et Bertin par Fuzelier a été représentée le 3 juillet 1726 avec *Le Saut de Leucade*. Ces deux pièces étaient précédées d'un prologue, *Les Amours de Bacchus à la Foire*. On trouve un phénomène similaire à la Comédie-Italienne où les parodies étaient parfois précédées de canevas italiens : *Arlequin Persée* de Fuzelier, parodie de *Persée* de Quinault et Lully, créée le 18 décembre 1722 après *Les Ignorants devenus fourbes par intérêt* de Dominique et Luigi Riccoboni. Rares sont cependant les prologues appartenant à une parodie d'opéra : nous en avons dénombré dix-huit sur l'ensemble de la période couverte, chiffre approximatif puisque plusieurs ont été probablement perdus.

Judith Le Blanc a montré comment les prologues de parodies d'opéra ne prennent jamais pour cible les prologues des tragédies en musique lullistes en raison de leur nature « essentiellement d'ordre apologétique et politique »[1]. Toutefois, contrairement à ce qu'elle affirme, certains prologues parodient ceux de leur hypotexte[2] :

[1] Judith Le Blanc, th. cit., p. 426.

[2] « il s'agit toujours de prologues sans aucun rapport avec ceux de la cible parodiée : nous n'avons trouvé aucune parodie de prologue d'opéra », *idem*. Elle cite néanmoins une parodie « circonstancielle » du prologue d'*Achille et Polyxène*, tragédie en musique de Campistron et Lully (1687), contenue dans le prologue d'une comédie de

Titre de la parodie et auteur(s)	Titre de la cible et auteur(s)
La Foire galante de Dominique (1710)	*L'Europe galante* de La Motte et Campra
Jean des Dardanelles de Gresset (1739-1744)	*Dardanus* de La Bruère et Rameau
Errata de M. F. L. B*** (1787)	*Tarare* de Beaumarchais et Salieri
Turelure ou le Chaos perpétuel de Mayeur de Saint-Paul et Destival de Braban (1787)	*Tarare* de Beaumarchais et Salieri

On relève encore des opéras dont le prologue est parodié au premier acte ou dans les premières scènes de sa parodie ; c'est le cas de *Bagare* et *Lanlaire ou le Chaos*, deux parodies de 1787 prenant pour cible *Tarare*, opéra de Beaumarchais et Salieri ou encore du *Jugement de Pâris* parodie de l'opéra du même nom par d'Orneval, des *Fêtes parisiennes* de Fuzelier parodie des *Fêtes vénitiennes* de Danchet et Campra et de *Polichinelle Maître d'école* de Fuzelier, parodie de *L'École des amants* de Fuzelier et Niel. Il y aussi un cas plutôt surprenant : Romagnesi et Riccoboni, dans leur parodie d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau et Pellegrin, débutent par l'acte II de l'opéra qu'ils synthétisent en une scène intitulée « prologue ».

La fonction du prologue dramatique est plurielle : en tant que lieu privilégié de rencontre entre un dramaturge et son public, le prologue a une visée annonciatrice et poétique. Certains parodistes d'opéra utilisent alors cet espace dramatique pour justifier et penser leur travail parodique. Il s'agit de poétique en action, puisque ces prologues semblent se confondre avec des prolégomènes tant ils permettent au lecteur/spectateur de considérer la parodie pour elle-même.

Sur les dix-huit prologues de parodies dramatiques d'opéra, quatre, nous l'avons vu, prennent pour cible le prologue de l'opéra-cible, les autres sont circonstanciels. C'est le cas du prologue des *Amours de Jupiter et Io*, parodie d'*Isis* (Lully et Quinault) de Charpentier. Représentée dans la loge du Chevalier Pellegrin, à l'époque en froid avec les détenteurs du privilège de l'Opéra-Comique, cette parodie use du prologue pour railler ces Forains « cousin[s] » du grand Opéra. Cela n'empêche pas certains prologues appartenant à cette catégorie de livrer quelques éléments historiques sur la pratique du genre : c'est le cas du prologue d'*Hercule filant*. Celui de *La Fortune au village*, parodie d'*Églé* (Laujon et La Garde) par Mme Favart entre dans la même catégorie. Ce prologue, composé par M. Bertrand, selon Charles-Simon Favart, n'est pas imprimé avec la pièce dans les œuvres du couple Favart (1763). L'auteur de *La Chercheuse d'esprit* le résume dans une missive envoyée au directeur du Théâtre Français de Vienne le 11 octobre 1760. Les scènes liminaires ont pour but

l'Ancien Théâtre-Italien, *Le Divorce* de Regnard (1688), *ibid*., p. 131-132. On peut ajouter la parodie du prologue d'*Amadis de Gaule* qu'est la première scène du *Réveil de l'Opéra-Comique* de Carolet (1732, FSL).

d'annoncer la parodie, de la porter au rang des nouveautés dont le Théâtre-Italien a besoin[1]. Comme le prologue de la parodie d'*Omphale*, ce dernier, sous sa forme résumée, nous permet de comprendre le statut de la parodie d'opéra au Théâtre-Italien à cette époque. Comme l'explique Jean-Marie Houstiou,

> [Que les prologues] soient dotés d'une fonction principalement rhétorique (la *captatio*, tournée vers les spectateurs), polémique (les querelles d'auteur, les querelles des théâtres, tournés vers la vie artistique du temps) ou esthétique (tournés vers la pièce qu'ils introduisent et commentent), ils constituent un cadre pour la pièce à suivre et offrent un espace de "jeu", au sens mécanique du terme, où se développe un discours sur le théâtre[2].

Il semblait alors plus intéressant de procéder à une analyse des scènes liminaires en mêlant trois différentes d'approches : l'une chronologique, l'autre par auteur et une dernière par genre pris pour cible. Les périodes de rédaction de ces prologues, tout comme les lieux de représentations et les publics visés, influent sur l'exercice codifié de l'entrée en matière théâtrale et donnent à lire un « discours sur le théâtre », et plus précisément un discours contextualisé sur la parodie. Voici une liste des quatorze prologues ne prenant pas pour cible celui de hypotexte :

Titre de la parodie	Auteur(s)	Date de création et lieu de représentation	Titre et auteurs de la cible
Les Amours de Jupiter et d'Io	Jacques Charpentier	Février 1718 Foire Saint-Germain, jeu du Chevalier Pellegrin	*Isis* de Quinault et Lully
Hercule filant	Fuzelier	15 mai 1721 Comédie-Italienne	*Omphale* de La Motte et Destouches
Philomèle	Piron	12 juin 1723 Comédie-Italienne	*Philomèle* de Roy et La Coste
Les Saturnales / Les Débris des Saturnales	Fuzelier Boissy pour le prologue	2 septembre et 15 septembre (Débris) 1723 Foire Saint-Laurent (Troupe des Italiens)	*Les Fêtes grecques et romaines* de Fuzelier et Collin de Blamont
Armide	Bailly	21 janvier 1725 Comédie-Italienne Prologue uniquement imprimée en 1768 et non représentée	*Armide* de Quinault et Lully
Le Chaos, ambigu-comique	Le Grand et Dominique	23 juillet 1725 Comédie-Italienne	*Les Éléments* de Roy, Lalande et Destouches
Atys	Piron	19 février 1726 Foire Saint-Germain	*Atys* de Quinault et Lully
Les Indes chantantes	Romagnesi et Riccoboni	17 septembre 1735 Comédie-Italienne	*Les Indes galantes* de Fuzelier et Rameau
Arlequin Dardanus	Favart, Pannard et Parmentier	14 janvier 1740 Comédie-Italienne	*Dardanus* de La Bruère et Rameau

[1] « Voici le précis du prologue. Les Comédiens Italiens, qui se plaignent entre eux de n'avoir pas de nouveautés à donner au public, prennent le parti de s'adresser à M. de la Rapsodière, maître poète […] Après cette scène, madame Favart se présente, [elle] prie de vouloir bien protéger une petite pièce de sa façon […] c'est la parodie d'*Églé* », *Mémoires et correspondances littéraires*, *op. cit*., t. I, p. 102.
[2] Jeanne-Marie Hostiou, th. cit., p. 68-69.

Pyrame et Thisbé	Favart	3 mars 1740 Foire Saint-Germain	*Pyrame et Thisbé* de La Serre, Rebel et Francoeur
L'Ambigu de la Folie ou le Ballet des dindons	Favart	31 août 1743 Foire Saint-Laurent	*Les Indes galantes* de Fuzelier et Rameau
La Fortune au village	Mme Favart et M. Bertrand	8 octobre 1760 Comédie-Italienne	*Églé* de Laujon et Lagarde
Christophe et Pierre-Luc	J.-E. Despréaux	Mai 1780 Trianon	*Castor et Pollux* de Bernard et Rameau
Roland, opéra burlesque	Anonyme [Malezieu]	?	*Roland* de Quinault et Lully

Il est intéressant de remarquer que la majorité des parodies contenant des prologues se concentrent avant les années 1760, justement à l'époque durant laquelle on trouve le plus de textes théoriques sur la parodie dramatique. La confluence temporelle entre la théorie empirique et la théorie se voulant méthodique est bien un signe fort de l'implantation du genre dans la vie dramatique parisienne.

Commençons par le prologue d'*Hercule filant* de Fuzelier, parodie d'*Omphale* de La Motte et Destouches. Cette parodie a été créée dans un contexte particulier : les Comédiens-Français, jaloux une fois de plus du succès des Forains, réussissent à interdire les spectacles après la Foire Saint-Laurent de 1718.

> Cette suppression subsista pendant tout le cours de l'année suivante 1719. En 1720 les troupes foraines firent quelques tentatives, et jouèrent par tolérance, sans oser mêler des chants à leurs jeux. Ce ne fut qu'à la Foire Saint-Laurent 1721 qu'on vit renaître un nouvel Opéra-Comique[1].

En réalité, dès la Foire Saint-Germain 1721, c'est une permission, et non un privilège, qui est accordée à Lalauze et sa troupe de représenter des pièces en opéra-comique.

L'interdiction, à la fin de 1718, est une aubaine pour les Comédiens Italiens revenus en 1716, qui donnent leur première parodie dramatique d'opéra en 1719. Ce n'est pas un hasard si cette pièce, *Le Rupture du Carnaval et la Folie*, parodie du *Carnaval et de la Folie* de La Motte et Campra, est de Fuzelier, auteur de sept parodies d'opéra foraines depuis le début du siècle. Nous avons déjà cité le passage du prologue d'*Hercule filant* mettant en scène Trivelin et le Connaisseur dans lequel ils discutent de l'origine des parodies[2]. Deux autres éléments ressortent de ce prologue :

- l'importance d'utiliser les vaudevilles pour parodier l'opéra :

  > TRIVELIN
  >
  > La tragédie française reçoit dans la parodie un comique qui peut être rendu par la déclamation, mais le poème lyrique ne peut se présenter sur le théâtre de la Comédie-Italienne sans le passeport du vaudeville.

- la substitution du héros de l'intrigue par Arlequin, le *zani* phare de la *commedia dell'arte*.

[1] *MFP*, t. I, p. 219.
[2] Voir *supra*, p. 29.

LE CONNAISSEUR

Je parierais qu'Arlequin n'est pas employé dans ce bel ouvrage-là.

TRIVELIN

Oh ! pour le coup vous perdriez la gageure.

LE CONNAISSEUR

Que diable peut représenter dans la parodie d'*Omphale*, un Arlequin balourd ?

TRIVELIN

Eh ! parbleu un personnage balourd, il y en a à choisir dans cet opéra-ci.

LE CONNAISSEUR

À quel rôle Arlequin a-t-il donné la préférence ?

TRIVELIN

Au rôle d'Iphis, cela est assorti, cela ne tranche point […].

En 1723, dans le prologue de *Philomèle*, Piron livre une mine d'informations, autant sur un contexte personnel et théâtral particulier (tension entre des auteurs, problème de la coauctorialité et de la concurrence des théâtres), que sur les conditions de rédaction. Il contient aussi des citations de divers livrets d'opéra et livre, en creux, quelques préceptes sur la création d'une parodie d'opéra. Les huit scènes se déroulent « *devant la porte de la Comédie-Italienne* » où M. Sans-Rime et M. Sans-Raison s'entretiennent sur la parodie de *Philomèle* mais ne peuvent rentrer dans la salle de l'Hôtel de Bourgogne faute de billet. Défilent un crieur de livres, un marquis, avec qui les auteurs iront *in fine* à la Comédie-Italienne, une bouquetière, Dîne-en-ville, un gascon et enfin le portier de la Comédie. Piron caricature sous le masque de M. Sans-Raison et de M. Sans-Rime respectivement d'Orneval et Le Sage avec lesquels il était brouillé.

Piron évoque la concurrence des théâtres en matière de création parodique : comme une parodie doit être composée alors que sa cible est encore donnée à l'Opéra, la donne temporelle est cruciale pour la pratique parodique.

M. SANS-RAISON

Je vous avoue que je suis curieux de voir cette diable de parodie, que nous avons si malheureusement trouvée affichée, au moment que nous allions en finir une.

M. SANS-RIME

Et moi non ; le dépit qu'elle m'a fait d'avoir prévenu la nôtre, qui nous a tant coûté de peine à tous deux, m'a mis de trop mauvaise humeur ; écoutez donc, ce contretemps-là coupe la gorge à notre muse, au moins. Quand je vis cette affiche ! ah ! ... (Scène II)

On trouve l'idée que Riccoboni développera vingt-trois ans plus tard dans son *Discours sur la parodie* (1746) : la rédaction de la parodie d'opéra est circonstancielle. Dans l'avertissement à sa parodie d'*Achille et Déidamie* (Danchet et Campra), *Samsonet et Bellamie*, Carolet évoque le problème d'une autre manière : « se rejeter sur le peu de temps qu'on emploie à un ouvrage, n'est point une excuse valable auprès du public. Cependant […] les circonstances exigeaient célérité. La pièce que je parodiais touchait à sa fin, et il fallait, du moins, que pour

en goûter la critique, on fût à portée d'entendre ses derniers soupirs à l'Opéra ». Bien sûr, le rapport temporel à l'œuvre cible est primordial, mais l'émulation qui existe entre les théâtres forains et la Comédie-Italienne dans la première moitié du siècle se fait sentir dans les délais de création et dans la création elle-même. De même dans sa comédie *Les Songes* représentée en 1726 à l'Opéra-Comique, Fuzelier se fait l'écho d'un tel phénomène : La Nuit demande aux Songes de lui amener « ici le faiseur de parodies qui sera le plus tôt prêt » (scène VI). Dernier exemple de cette réalité, le refus de la parodie de *Thésée* de Laujon et Parvi à la Comédie-Italienne en 1745 ; Laujon rappelle dans l'avertissement à ses *Œuvres choisies* qu'au moment où ils ont proposé leur parodie au Théâtre-Italien, les Comédiens avaient déjà commandé une parodie à un acteur de province. C'est finalement Valois d'Orville qui fera jouer *Arlequin Thésée* et les deux novices trouveront refuge à l'Opéra-Comique chez Favart.

Piron dresse aussi dans ce prologue de *Philomèle* une liste des outils techniques indispensables à la rédaction d'une parodie d'opéra :

> M. SANS-RIME
> Il est peu de gens de notre force, oui, pour la critique et le vaudeville.
>
> M. SANS-RAISON
> Je pense qu'on va voir belle besogne. Qui est l'auteur ?
>
> M. SANS-RIME
> Quelque étourdi qui aura cru que deux ou trois airs de rues en faisaient l'affaire.
>
> M. SANS-RAISON
> Et quoi donc ! Il aura remarqué un air ennuyeux, un vers rude, une bacchante danser une sarabande ; crac, voilà les provisions faites : oh, par ma foi, il est habile ! eh bien, moquons-nous de cela (scène II).

L'expression « provisions faites » éclaire sur la condition de création. Une parodie d'opéra fonctionnerait toujours selon les mêmes procédés, la différence se trouverait dans la collecte de ce qui sert à la critique et dans le choix et l'usage du vaudeville. La harangue finale du Portier rappelle enfin les enjeux du spectacle parodique : le rire et le divertissement des spectateurs. La parodie d'opéra se présente comme le pendant comique d'un spectacle d'opéra ennuyeux et tragique :

LE PORTIER
Au sommeil l'opéra nous livre ;
Qui le veut suivre,
Veut s'ennuyer,
Et, malgré ses divins accords,
Dans son tragique empire ;
L'ennui paraît pire,
Que dans le séjour des morts.
Ici, ce n'est que jeu, qu'allégresse,
L'on y rit sans cesse,
Jamais l'on n'y dort.
Là, partout règne un froid extrême,
Les Bacchantes même,
Sont sans transport.
L'acteur braille ;

L'auditeur baille ;
La moitié raille,
Et l'autre sort.
Ici l'on se mouche, l'on renifle,
Quelque fois on siffle ;
Jamais l'on n'y dort. (Scène VIII)

Nous brusquons ici la chronologie, pour privilégier la cohérence des propos d'auteurs. Piron compose en effet, trois ans après *Philomèle*, sa troisième et dernière parodie d'opéra : *Atys*. Il développe dans le prologue de cette pièce, à peu de chose près, les mêmes préceptes (« cuisiner » l'opéra et la concurrence entre parodistes). À l'instar du prologue de *Philomèle*, celui d'*Atys* se déroule sur un théâtre, celui de l'Opéra-Comique ; y défilent, entre autres, un entrepreneur, la Foire personnifiée et Arlequin. L'entrepreneur vient demander à la Foire un spectacle que celle-ci ne peut lui fournir faute d'acteurs et de pièces. Entrent sur scène un bègue, un bossu et un vieillard, respectivement acteurs l'un de « grands rôles », l'autre « d'amoureux » et un danseur ; vient enfin Arlequin. La Folie propose à la Foire « deux sujets : *La Recrue comique*, et un *Atys*, en capilotade[1] ». Ce terme culinaire, que nous retrouverons dans les pièces critiques de Fuzelier rappelle le prologue de *Philomèle* et l'idée de « provisions »[2]. Écrire une parodie, selon Piron, c'est saisir plusieurs morceaux d'un ouvrage existant pour en faire un nouveau dans un but premier de divertissement[3].

LA FOIRE

Fort bien ! Un *Atys* encore, après celui des Italiens.

LA FOLIE

AIR : *Pierre Bagnolet*

La plaisante capilotade !
Qu'elle ne nous rebute pas !
Le cuisinier sale et maussade
Qui s'est mêlé de ce repas
L'a fait trop gras !
L'a fait trop gras !
Le cœur, tant la sauce en est fade,
En soulève aux moins délicats.

LA FOIRE

AIR : *Les filles de Nanterre*

C'est de la contrebande
Mais le public, enfin,
Aura sur cette viande
Passé sa grosse faim.

LA FOLIE

Il lui faut piquer l'appétit par un nouveau ragoût.

LA FOIRE

AIR des *Bourgeois de Chartres*

Toute mon épouvante,

[1] *Capilotade* : « sorte de ragoût fait de plusieurs morceaux de viandes déjà cuites » (*Académie*, 1694).
[2] Ce terme rejoint aussi la notion d' « extrait » employé par le marquis d'Argenson dans ses notices sur les parodies dramatiques d'opéra.
[3] Dominique Quéro a étudié ce jeu sur la cuisine cher au dramaturge dans son article « Alexis Piron parodiste, ou la "capilotade comique", dans *À rire et à pleurer. À travers six siècles de littérature en Bourgogne*, Dijon, Éditions du CRDP de Bourgogne, 1996, p. 98-99.

Le leur étant briffé[1]
C'est que le mien ne sente
Un peu le réchauffé.

LA FOLIE

Oh ! j'y prendrai bien garde !

LA FOIRE

Hélas ! je crois entendre[2]
Chacun qui dit déjà :
Voilà
Le pauvre Atys rôti,
Bouilli,
Et traîné par la cendre !
Hélas, Messieurs,

AIR : *Ô reguingué, ô lonlanla*

Nous vous donnons au même prix,
Les flons, flons, les landeriris,
O reguingué ! ô lonlanla !
Mais, pour l'ancienne connaissance,
Donnez-nous donc la préférence ! (scène VI)

Une fois encore Piron, auteur satirique par excellence, livre à son public le véritable envers du décor (même s'il s'agit bien ici d'un acte de *captatio*) : la concurrence fait rage entre les théâtres et son *Atys* parodique n'est pas le premier en lice, il s'inscrit dans une série[3].

Les prologues d'*Arlequin Dardanus* (14 janvier 1740, Comédie-Italienne) et de *Pyrame et Thisbé* (3 mars 1740, FSG), quasi identiques, sont les premières traces de la poétique en action de la parodie d'opéra par Charles-Simon Favart. Il réutilisera les règles de la bonne parodie dans des pièces à revue foraines : *La Barrière du Parnasse* (avril 1740 ; Favart reprend la trame du prologue) et *La Parodie au Parnasse* (1759). Ces prologues revêtent une fonction annonciatrice, mais aussi dénonciatrice, pointant ironiquement les écueils de la tragédie en musique, tellement codifiée qu'elle se réduit à une simple recette de cuisine (« lardez votre sujet »). À la recette de fabrication d'un opéra entonnée par Apollon et la Muse lyrique, répond la recette de la bonne parodie selon Favart. Mais les préceptes ne sont pas livrés d'emblée et doivent être déduits d'une allégorie simple : la Parodie, annoncée comme un « monstre […] implacable », apparaît d'abord comme agressive et autoritaire : « Phébus et vous, / Vous êtes tous / Soumis à ma férule, / Tenez-vous bien, / Ici je viens / Vous peindre en ridicule ». Apollon ordonne de l'enchaîner, mais le Parnasse s'endort, il faut la libérer. Apollon, le dieu des arts et des poètes, la réintègre au sein du Parnasse à une condition : « N'empoisonnez jamais vos traits / Du fiel amer de la satire ». Par ces prologues, Favart illustre sa conception de la parodie comme aiguillon critique, mal nécessaire à la

[1] Voici la note que F. Rubellin place ici dans son édition et qui éclaire notre propos : « *Briffer* : "manger avidement" (Antoine Oudin, *Curiosités françaises*, Sommaville, 1656, p. 453). L'édition de 1776 porte "De leur état briffé". Nous adoptons le texte du ms. BnF, fr.9336, plus satisfaisant pour le sens (le ragoût des Italiens ayant été dévoré) », *Atys burlesque*, éd.cit., p. 379

[2] Il s'agit d'un alexandrin appartenant à la coupe de l'air.

[3] Nous citons d'après l'édition de Françoise Rubellin, *Atys burlesque*, éd.cit., p. 378-379.

tragédie lyrique, puisqu'elle seule est capable de ranimer la verve des auteurs endormis (« Vous ne pouvez que troubler le Parnasse, / Votre silence le détruit »). Si la parodie peut être vue comme un hommage paradoxal, puisqu'elle s'attaque aux grandes œuvres seulement[1], Favart prend soin de marquer les limites tolérées : le cri « Mordons, / Déchirons » rappelle les dérives sarcastiques et les attaques personnelles depuis longtemps proscrites par les classiques. À une parodie folle et épigrammatique, Favart préfère celle qu'accepte Apollon, dépourvue du « fiel amer de la satire ». Favart illustre ainsi parfaitement la relation ambivalente qu'entretiennent parodie et tragédie lyrique, par la confrontation entre les deux personnifications qui les incarnent ; la Parodie apparaît d'emblée comme le double contrasté de la Muse (« Quelle figure me copie ? » chante la Muse affolée) [2].

Pour reprendre le prologue d'*Arlequin Dardanus* afin d'en faire le prologue de *Pyrame et Thisbé*, des adaptations ont été nécessaires. Les principales transformations concernent les vaudevilles et les didascalies, mais aussi les allusions directes à *Dardanus*. Certaines sont supprimées, comme la didascalie initiale qui pastiche celle du livret de La Bruère, d'autres sont corrigées pour prendre pour cible l'opéra de Rebel et Francœur (insertion de l'air fameux de Pyrame, « Laissons-nous charmer du plaisir d'aimer »)[3]. En outre, deux didascalies du prologue d'*Arlequin Dardanus*, supprimées dans celui de *Pyrame et Thisbé*, sont particulièrement intéressantes en ce qu'elles permettent de penser l'interprétation parodique dans son rapport à l'interprétation lyrique. La Parodie « *y copie tous les gestes de la Muse* [lyrique] » et à la fin du prologue « *des personnages héroïques forment une entrée. Des acteurs comiques tournent leurs gestes et leurs pas ridicules* ». Ces deux traitements du jeu sérieux, d'une part la reproduction fidèle, d'autre part l'imitation déformée, symbolisent autant le travail d'écriture parodique, qu'une partie du jeu parodique.

Aucune source de l'époque ne mentionne la présence d'un prologue lors de la représentation d'*Armide* de Bailly, parodie d'*Armide* de Lully et Quinault, créée le 21 janvier 1725 à la Comédie-Italienne et publiée sans prologue dans les *PNTI* (1731) au tome II. Ce prologue est cependant édité avec la parodie dans le *Théâtre et Œuvres mêlées* de Bailly publié en 1768 chez Nyon (tome 1). En 1768, *Armide* n'a pas été rejouée depuis six ans ; Jacques Bailly propose ainsi une poétique de la parodie dramatique comme pour permettre à

[1] La Parodie : « Ne faisons jamais grâce / Qu'aux écrits à la glace » (scène III).
[2] Le prologue d'*Arlequin Dardanus* comporte, en outre, un long divertissement final de seize couplets absent dans la version de *Pyrame et Thisbé*, « qui établit une distinction générique entre la Comédie et la Parodie » (Judith Le Blanc, th. cit., p. 440). On y retrouve les préceptes développés dans le prologue « Des auteurs corriger l'esprit / C'est le partage que choisit / La parodie » (*Arlequin Dardanus*, Fonds Favart, carton III, 1).
[3] Notice de *Pyrame et Thisbé, parodie*, éditée par Aude Rabillon et Pauline Beaucé dans *Pyrame et Thisbé, un opéra au miroir de ses parodies (1726-1779)*, éd.cit., p. 177-178.

son lecteur de goûter une pièce détachée de son contexte originel. Ce prologue met en scène Mario et Silvia. Cette dernière vient chercher l'acteur italien qui n'est pas encore habillé et refuse de jouer car « la pièce [lui] déplait, et son auteur [l']ennuie ; / L'ouvrage dans le fond n'est pas supérieur ». Silvia soutient que la parodie d'opéra est un genre éphémère fait pour amuser :

> Eh ! qu'allez-vous chercher dans une parodie ?
> L'auditeur éclairé vient pour rire un moment,
> Et sait parfaitement
> Qu'une plaisanterie
> Faite à la hâte bien souvent,
> Pour l'amuser uniquement,
> Ne peut, malgré les soins du plus heureux génie,
> Composer en soi-même un ouvrage excellent !

Mario, après avoir critiqué la parodie d'*Armide*, qu'il est sur le point d'interpréter, rappelle certaines règles que la parodie dramatique d'opéra doit respecter :

> On n'y rira point ;
> Je n'y trouve aucune saillie,
> Pas la moindre plaisanterie,
> Les airs en sont communs, la plupart mal placés,
> Les refrains rebattus, usés.
> Quand on veut critiquer un poème lyrique,
> J'entends, et de l'avis de certains connaisseurs,
> Qu'on attaque[1] les vers, ensuite la musique ;
> Qu'on blâme les ballets et rejette les chœurs,
> Que du tout on tire partie ;
> En un mot, que l'on parodie
> Les décorations, l'auteur, et les acteurs :
> N'y trouvant rien sur ma parole
> Qui s'accorde à mon sentiment,
> Je viens de céder le rôle,
> Et cela dans le moment.

Mario finit par sortir, énervé, et veut rejoindre le parterre pour siffler la pièce. Silvia, présentée comme une amie de l'auteur, s'adresse au Parterre pour le prier d'être indulgent. Le prologue remplit ainsi cette fonction de la *captatio benevolentiae* et, pour ce faire, Bailly offre aux lecteurs les préceptes de la parodie dramatique d'opéra, qu'ils puissent juger si son *Armide* est digne des applaudissements. Bailly reprend l'idée de Luigi Riccoboni selon laquelle l'objet de la parodie d'opéra est le spectacle lyrique entier : « que du tout on tire partie ». Il expose trois modes de traitement de la cible par le parodiste :

- la parodie, c'est-à-dire la reprise ridiculisée des « décorations », du texte (« l'auteur ») et du jeu des « acteurs ».
- le rejet, c'est-à-dire la suppression de passages, accompagnée ou non de commentaires.

[1] *Attaquer* : « Être le premier à quereller » (*Académie*, 1694).

– la critique, c'est-à-dire les commentaires, ciblés pour Bailly sur les ballets, les chœurs, les vers et la musique.

Les trois derniers prologues que nous allons étudier ont la particularité de précéder des parodies de ballet. Le Grand et Dominique, dans le prologue du *Chaos*, parodie du ballet des *Éléments* de Roy, Lalande et Destouches, créée le 23 juillet 1725 à la Comédie-Italienne, laissent de côté la veine circonstancielle et restituent de manière critique le travail du librettiste d'opéra ; par les critiques du personnage du Vicomte ils justifient le leur. Le Vicomte veut donner un « ambigu de scènes et de chansons […] pour la Fête qu'[il donne demain] à la Ville ». L'avocat, second personnage du prologue, incarne l'auteur de cet ambigu qui avoue avoir « composé d'après l'opéra nouveau [*Les Éléments*] que l'on joue à Paris » ; selon lui, on « ne pouvait s'égarer sur de si parfaits modèles ». Cet ambigu n'est autre que la pièce *Le Chaos*, parodie du ballet des *Éléments*. Les préceptes dramaturgiques que l'on peut dégager de ce prologue se rapportent donc à la parodie de ballet.

L'avocat décrit son œuvre, le Vicomte la critique et propose de « distinguer autrement [ses] quatre [*sic*] Éléments ». Pour lui, la pièce « n'est pas dans les règles des vingt-quatre heures » puisqu'on « n'a jamais vu mettre quatre mille ans dans l'intervalle d'un acte à l'autre, commencez par me retrancher le prologue ». L'avocat lui rappelle que « l'opéra sur lequel [il] [s'est] réglé, prend ordinairement beaucoup de licence, c'est ce qui en fait la beauté ».

L'AVOCAT

Il faut vous obéir, vous aurez quatre petits actes différents qui ne serviront qu'à nous amener des divertissements assez jolis ; ne vous attendez point surtout à trouver de l'excellent dans ces quatre pièces, la musique et la danse en font tout le mérite, et je m'estimerai trop heureux si mon ouvrage a le sort de bien des opéras nouveaux qui ne se soutiennent que par les agréments.

LE VICOMTE

Quatre actes, cela sera trop long, un seul suffit

L'AVOCAT

Cela ne vaudra pas le diable, et sera une confusion.

LE VICOMTE

Hé bien, tant mieux, ce seront les éléments qui seront rentrés dans le chaos.

L'AVOCAT

Ma foi, vous ne pensez pas si mal : il me vient une idée…

LE VICOMTE

Quelle est-elle ?

L'AVOCAT

C'est d'intituler ma pièce le *Chaos*, le titre en fera peut-être excuser l'irrégularité, et cela vaudra bien préface.

LE VICOMTE

Cela ira à merveille ; tout ce qui me reste à appréhender, c'est qu'on ne trouve que vous ayez trop suivi l'opéra.

L'AVOCAT

Il est vrai que mes sujets sont assez semblables, mais les personnages sont différents.

LE VICOMTE

Point de dieux surtout.

L'AVOCAT

Non, non, vous ne verrez que des aventures bourgeoises […][1].

Ce prologue place le travail des parodistes au rang de n'importe quel autre travail de composition littéraire et dramatique. Cette pratique consiste ici en une condensation de l'intrigue en un acte, en la suppression du merveilleux (les personnages divins), la mise à jour des incongruités et le travestissement des personnages, ici en bourgeois. La parodie des *Éléments* est donc, selon le *Mercure*, une fête « dans le goût du ballet des *Éléments* » [2]: parodier un ballet reviendrait donc à l'embourgeoiser et à l'améliorer. Les deux œuvres ont le même but, le divertissement et le plaisir des spectateurs. Le prologue est en quelque sorte la caution critique de cette parodie.

Les prologues ne sont pas toujours conservés avec leur pièce, *La Fortune au village* est par exemple éditée sans son prologue, celui des *Débris des Saturnales* est perdu, celui des *Indes chantantes* de Riccoboni fils et Romagnesi est reproduit dans le *Dictionnaire* des Frères Parfaict. Ce prologue en prose met en scène les deux auteurs de la parodie discutant de la dramaturgie de leur pièce et principalement du contenu d'un prologue :

ROMAGNESI

Et de quoi traitera-t-il ?

LÉLIO

Premièrement, j'avertirai que si notre parodie est mauvaise, ce ne sera pas de la faute de ses auteurs.

ROMAGNESI

Ce ne sera pas leur faute ? et à qui donc ?

LÉLIO

À l'opéra, qui ne fournit rien à la parodie, parce qu'il s'épuise lui-même.

ROMAGNESI

On vous répondra qu'il ne fallait pas la faire.

LÉLIO

Oui, mais il nous fallait du nouveau…. À propos, il faut dire dans l'avertissement que nous commençons par l'acte du *Turc généreux*, et qu'il n'y aura point de volcan dans celui des *Incas*.

ROMAGNESI

Il n'en faut point prévenir.

LÉLIO

Pardonnez-moi, on s'attendra à autre chose, et on sera bien attrapé quand on ne verra rien.

ROMAGNESI

Cela fera un beau coup de théâtre.

LÉLIO

Voilà tout, je crois.

[1] Prologue, *PNTI* (1738), t. III.
[2] *Mercure de France*, août 1725, p. 1861.

ROMAGNESI

Nous oublions le meilleur, et le troisième acte ?

LÉLIO

Nous le supprimons, comme vous savez, et nous n'en parodions que les fleurs.

ROMAGNESI

Il faut en avertir.

LÉLIO

C'est ce que je veux faire, et que nous attendons pour en parodier les paroles qu'on les ait changées une troisième fois[1].

Les parodistes rappellent ici les opérations de condensation de la parodie dramatique. Ils exposent la difficulté de parodier le ballet à cause de sa forme morcelée, et l'imitation suivie que suppose ce genre parodique. On retrouve, sous une forme différente, ce que Le Grand et Dominique développaient dans le prologue du *Chaos*.

En 1743, dans les scènes liminaires de *L'Ambigu de la Folie ou le Ballet des dindons*, parodie des *Indes galantes* de Fuzelier et Rameau, Favart met en scène la Folie et sa suite avec un Calotin[2]. Ils sont à la recherche d'un nouveau moyen d'amuser le public. Le Calotin a l'idée de jouer un ballet comme à l'Opéra. Remarquons que Favart expose le même rapport entre le ballet et sa parodie que Dominique et Le Grand dans le prologue du *Chaos*, parodie du ballet des *Éléments*. Favart rectifie légèrement sa fameuse recette de la tragédie en musique développée trois ans avant dans le prologue d'*Arlequin Dardanus* et de *Pyrame et Thisbé* en recette de ballet, et *de facto*, de parodie de ballet. Favart, en se plaçant sous l'égide de la Folie, fait des incongruités et de la légèreté de l'œuvre lyrique le fond comique et divertissant de sa parodie. Dominique et Le Grand proposaient la même chose, en intitulant leur parodie le *Chaos*, tout en reprenant l'architecture du ballet de Roy.

AIR du *Pouvoir*

De cette pièce les héros
Sont tous de francs nigauds. [*bis*]
Ainsi, nous l'intitulerons
Le ballet des dindons[3]. [*bis*]

AIR :

Le hasard conduira la scène,
Tout viendra
Comme il pourra.
De nos jeux bannissons la gêne,
La raison
Est un poison[4].
Je prétends hurlu, berlu,
De deux opéras faire un ambigu[1].

[1] *DTP*, t. III, p. 163-164.
[2] Nom des membres du Régiment de la Calotte. Voir *supra*, p. 60.
[3] *Dindon* : « au figuré signifie sot, de peu d'esprit » (Féraud).
[4] Ces deux vers sont proches de ceux utilisés par Favart dans sa parodie de *Pyrame et Thisbé* (1740), sur l'air « Laissons-nous charmer du plaisir d'aimer » tiré de l'opéra cible ; voici le dernier couplet : « Quiconque voudra / Faire un opéra / Fuira de la raison / Le triste poison / Il fera chanter / Concerter et sauter, / Et puis le reste ira / Tout comme il pourra » (scène I).

LE CALOTIN

Du bon sens plus on s'écartera
Plus à l'opéra l'on ressemblera.

LA FOLIE

AIR : *Le trémoussoir*

Je veux qu'à l'instant on commence.
Nous nous soutiendrons par les airs,
Que tous les vers
Soient de travers,
Pourvu qu'ils amènent la danse.

Les deux derniers prologues datant de 1760 et 1780 n'apportent aucune information sur la poétique du genre. Celui de *La Fortune au village* met en avant la vogue de Mme Favart, de son jeu et de ses pièces ; celui de *Christophe et Pierre-Luc*, s'il donne une place primordiale à la parodie dramatique, chante surtout la beauté du théâtre de Marie-Antoinette[2].

En résumé, les prologues de parodie dramatique d'opéra mettent en avant le but du spectacle parodique : le rire et le divertissement. Ils permettent encore aux auteurs de contextualiser leur création : la concurrence entre les spectacles et les circonstances temporelles serrées qui entourent la production parodique. Les quelques éléments dramaturgiques relevés sont les mêmes que ceux développés par les théoriciens du genre. Prendre pour cible un opéra c'est s'attaquer à la totalité de l'œuvre lyrique et de sa performance. Là où les parodistes diffèrent des penseurs de la parodie (quand il ne s'agit pas des mêmes) c'est dans l'explicitation de leur pratique. On remarquera une spécificité des parodies de ballets qui se présentent comme des égales de leur cible : le prologue permet alors aux parodistes de donner à entendre et à voir la distance critique que le corps de la parodie semble gommer.

[1] « *De deux opéras faire un ambigu* : faire un mélange ou encore une soirée théâtrale (l'ambigu désignait le regroupement de deux ou trois pièces différentes au cours d'une soirée) de « deux opéras », qui pourraient désigner d'un côté les quatre entrées des *Indes galantes* (sans les danses) parodiées par *L'Ambigu de la Folie*, de l'autre *la Fête des fleurs* qui clôture l'entrée de *La Fête persane*, et qui donne lieu, sur la scène foraine, à la danse pantomime des *Fleurs*, représentée à la suite de la parodie », note de l'édition critique de *L'Ambigu de la Folie* contenue dans le mémoire de master 2 d'Aude Rabillon *Favart parodiste. De la parodie d'opéra (Thésée) à la parodie d'opéra-ballet (Les Indes galantes) : le genre lyrique à l'épreuve de la parodie (1743-1751)*, sous la direction de Françoise Rubellin, Université de Nantes, mai 2008, p. 117.

[2] Nous l'exploiterons plus loin lorsque nous nous intéresserons au spectacle de la parodie (Partie IV).

B – La voix des « connaisseurs »[1] : théorie de la parodie d'opéra dans des comédies critiques et des pièces à revue « parnassiennes » de Fuzelier et Favart

Certaines pièces comportent comme personnages des opéras, des théâtres ou des genres personnifiés. Elles sont généralement sous-titrées comédie, critique, comédie critique voire parodie. Ces œuvres se caractérisent par le passage en revue qu'elles font des pièces représentées sur les théâtres parisiens, se faisant l'écho de la vie théâtrale. Plusieurs d'entre elles, particulièrement celles écrites par les parodistes d'opéra les plus fameux, développent, tout en exposant leur discours critique sur le paysage dramatique contemporain, une réflexion sur la création parodique. Il s'agit de comédies critiques se jouant sur le mont Parnasse et mettant en scène des divinités liées à la création dramatique. L'intérêt de ses fables, que nous nommons « parnassiennes », réside dans le lieu symbolique sur lequel elles se jouent : le mont de la poésie. D'emblée la parodie, personnalisée ou représentée de manière allégorique par d'autres personnages, prend place dans la hiérarchie poétique et dramatique. Les « connaisseurs » mettent ainsi en scène leur pratique de parodiste et créent une mythologie de la parodie. Fuzelier compose quatre comédies critiques parnassiennes dans la seule année 1723 : *Le Serdeau des théâtres* et *La Parodie* représentées sur la scène de la Comédie-Italienne respectivement le 17 février et le 23 mai et deux autres, non représentées mais destinées au Théâtre-Italien, *Les Malades du Parnasse* et *La Rencontre des Opéras*. Charles-Simon Favart s'intéresse plus à l'allégorie de la Parodie qu'il met en scène dans *La Barrière du Parnasse* en 1740 et dans *La Parodie au Parnasse* en 1759. Nous nous intéresserons moins aux critiques formulées envers les pièces ciblées qu'à la manière dont ces auteurs parodistes pensent le travail de la critique. La parodie dramatique serait alors le résultat concret de ce que propose la comédie critique.

1 – La cuisine parodique ou le Parnasse selon Fuzelier

Le Serdeau des théâtres met en scène Apollon qui expose un nouveau projet dramatique, la création d'un serdeau, c'est-à-dire d'« un office où l'on porte tous les plats »[2] :

[1] Nous empruntons ce terme au prologue d'*Hercule filant*, parodie d'*Omphale* (La Motte et Destouches) par Fuzelier.

[2] Le terme serdeau renvoie à l'officier en charge de la desserte des plats du Roi, et désigne aussi le lieu où ces plats sont desservis. Pierre Richelet, *Nouveau Dictionnaire français*, nouvelle édition, Amsterdam, Jean Elzevir, 1709, p. 145.

APOLLON

J'ai imaginé d'établir pour les théâtres un serdeau différent des autres ; car loin de le remplir de plats de rebut et de restes, on n'y recevra que les bons morceaux.

LE SIFFLEUR

Il ne vous faudra pas une grande boutique.

APOLLON

Je veux commencer ce triage par les trois repas que je viens de citer, et dès aujourd'hui j'en extrairai les mets les plus friands pour en composer un ambigu.

TERPSICHORE

C'est fort bien pensé, un ambigu ; car vous aurez là beaucoup de viande froide.

APOLLON

J'ai mandé à Basile et Quitterie, à Dom Quichotte et aux Sept Sages de Grèce, ainsi qu'à Pirithoüs[1] de se rendre sous cette ramée. (Scène II)

La métaphore culinaire rappelle celle de Piron dans le prologue de *Philomèle* et d'*Atys* : le parodiste doit faire ses « réserves » avant de pouvoir donner un spectacle parodique. Lorsque Pirithoüs paraît à la scène VIII, il rend

> compte presque scène par scène de la marche de ce poème en couplets critiques, ensuite Hippodamie continue et n'est pas moins sincère sur les défauts de cette tragédie lyrique. Enfin Terpsichore leur impose silence et les oblige à s'enfuir en leur annonçant l'arrivée du centaure Eurite et de sa sœur Hermilis. Le premier vient se plaindre à Apollon de ce qu'on l'a fait paraître sur le théâtre en culotte[2].

C'est moins le détail des critiques visant Pirithoüs qui nous intéressera ici que les interventions, dans le paratexte du parodiste, ou de l'éditeur, qui fournissent des éléments dramaturgiques. Trois notes de bas de page révèlent le travail du parodiste :

- à la scène IX, à propos du monologue d'Hippodamie « Fuyez, fuyez tristes ennuis / Je vais passer de belles nuits » : « Le monologue de l'opéra qui commençait par ces mots était fort applaudi ».
- dans la même scène, lorsque Pirithoüs raconte comment Hermilis l'a sauvé de la colère des Centaures : « J'ignore l'endroit et le jour / Où naquit cet amour » : « Ce n'est point expliqué dans l'opéra ».
- encore dans la même scène, Pirithoüs, « Hermilis m'a donné la sotte commission d'exhorter ma maîtresse à épouser mon rival » : « scène usée et cent fois rebattue ».

La parodie se doit ainsi de citer ou pasticher les plus beaux morceaux de l'opéra, tout en relevant et en ridiculisant les incongruités dramaturgiques et les *topoï*. Composer une parodie dramatique suppose de condenser l'œuvre cible, en recomposant l'intrigue à partir des meilleurs passages, en critiquant et enfin en éclaircissant les obscurités du livret.

[1] Il s'agit de trois pièces : *Basile et Quitterie*, tragi-comédie de Gaultier créée à la Comédie-Française le 13 janvier 1723 ; *Arlequin au banquet des sept sages*, comédie de Delisle de la Drevetière, représentée au Théâtre-Italien le 15 janvier 1723 ; *Pirithoüs*, tragédie en musique de La Serre et Mouret, créée à l'Académie royale de musique le 26 janvier 1723.

[2] *DTP*, t. V, p. 125-126.

La page de titre des *Malades du Parnasse* indique qu' « on ignore si cette pièce a été représentée, il paraît par la lettre de Lélio [Luigi Riccoboni] ci-jointe, qu'elle devait y être jouée, en 1723, à la Comédie-Italienne ». On peut supposer que cette pièce devait suivre de peu *Le Serdeau des théâtres*, puisque dans la première scène des *Malades du Parnasse*, Terpsichore y fait allusion :

> Par ma foi, le seigneur Apollon m'a pensé faire tourner la tête avec son serdeau ; quel ridicule projet ! Je me suis sauvée furtivement de ce repas mal apprêté et je ne sais pas trop dans quel lieu le hasard m'a conduite.

Il s'agit de l'hôpital du Parnasse, dirigé par le docteur Zoïle à qui « la Critique, qui en est la fondatrice, […] a confié ce poste important » (scène II). Ce personnage incarne la critique mais aussi le parodiste. Zoïle est le nom du parodiste d'Homère :

> ZOÏLE
> Je le mérite bien, je descends en ligne directe de ce fameux Zoïle qui voulut jadis guérir Homère de son assoupissement.
>
> TERPSICHORE
> Cette origine est illustre et convient fort au médecin de l'hôpital du Parnasse.
>
> ZOÏLE
> De plus, j'ai une profonde expérience ; bien des pièces de théâtre me sont redevables de leur bonne constitution tel que vous me voyez, j'ai exercé pendant plus de vingt ans la médecine gratis dans les cafés en faveur des pauvres poètes. (Scène II)

L'intrigue de cette pièce n'a rien à voir avec celle du *Serdeau*, si ce n'est que cette comédie pourrait être vue comme une suite. Fuzelier développe en revanche la même idée : à Apollon qui cherche les meilleurs morceaux se substitue le chirurgien Sabrepice[1], qui ampute les passages jugés inutiles :

> TERPSICHORE [*s'adressant à Zoïle et à Sabrepice*]
> O çà Messiers les Esculapes et les Machaons du Parnasse ; je crois que votre méthode est sûre et que vous n'êtes pas tendres dans la pratique de la médecine du théâtre. (Scène III)
>
> TERPSICHORE
> Monsieur Sabrepice paraît aimer les dissections.
>
> ZOÏLE
> C'est où il triomphe quand il tient surtout un opéra nouveau, dieu sait comme il exerce l'amputation. (Scène IV)

Parodier ce n'est plus seulement cuisiner comme dans le *Serdeau* et les prologues de Piron, c'est aussi soigner les pièces, au nom du Parnasse ; autrement dit la parodie et la critique auraient pour fonction de « fronder le goût moderne » (*La Parodie au Parnasse*, Favart, scène I). « Le plus habile médecin du Parnasse » est le parterre, selon Arlequin à la scène V,

[1] On peut penser que ce nom est composé de deux substantifs, le sabre (référence au métier de chirurgien) et l'épice. Dans *L'Oracle muet* de Le Sage et d'Orneval (FSL, 1724), deux auteurs entrent en scène à la scène X, l'un portant des cornets d'épices. Il demande à Arlequin ce que signifie ces cornets, le *zani* lui répond : « Cela signifie que les épiciers débiteront votre livre ». Or « être bon pour l'épicier » : « se dit d'un mauvais ouvrage que personne ne lit et dont on ne peut retirer d'autre profit que de le vendre comme vieux papier » (Pierre Larousse, Grand Dictionnaire universel du XIX^{e} siècle, Paris, 1866). Cette pièce est éditée dans *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites*, éd.cit., p. 2245-281.

« savant médecin [qui peut] donner la santé », quoique seul le parodiste puisse guérir. On retrouve là les idées développées par Fuzelier au fil de son discours sur la parodie et dans les avertissements de ces pièces précédemment commentés.

Non seulement les opéras et les tragédies peuvent entrer dans l'hôpital du Parnasse mais aussi les parodies dramatiques qui sont donc, selon Fuzelier, des ouvrages dignes du Parnasse :

> TERPSICHORE
>
> Avez-vous ici Persée le Polisson ?
>
> ARLEQUIN, *fièrement*
>
> Qu'appelez-vous Persée le Polisson ?
>
> TERPSICHORE
>
> Eh ! le Persée de la Comédie-Italienne
>
> ZOÏLE
>
> Nous ne l'avons pas vu seulement approcher de notre hôpital ; ces gredins-là se portent toujours mieux que d'honnêtes gens. (Scène VI)

Fuzelier fait ici référence à sa propre parodie de l'opéra de Quinault et Lully représentée le 18 décembre 1722 au Théâtre-Italien. Il informe toutefois du succès presque toujours garanti de la parodie dramatique d'opéra, comme si les parodistes avaient en main une formule leur permettant d'échapper eux-mêmes à la critique et à l'échec. Il n'est pas exclu que ce propos (cet auto-compliment) soit une forme d'auto-promotion ; Fuzelier rédige cette pièce probablement au même moment que *Le Serdeau des théâtres* (créé le 18 février 1723) alors qu'*Arlequin Persée* est encore donné à la Comédie-Italienne.

Avec sa pièce *Parodie*, donnée en mai 1723 à la Comédie-Italienne, Fuzelier est l'un des premiers à mettre en scène le genre personnifié. Avant Favart, il définit ainsi le « caractère » de la parodie : c'est un genre « de mode et de saison » (scène I), qui peut emprunter toutes les formes et les styles (« Vous débitez à la fois de la prose, des vers héroïques, et des vaudevilles ; quel salmigondis[1] ! PARODIE : Ne dois-tu pas savoir, mon cher Arlequin, que tous les styles m'appartiennent », scène I). La parodie privilégie la gaieté (PIERROT : « bannir votre chagrin / Ici l'on rie », dernière scène) et la critique (PARODIE : « la critique est mon domaine », scène I). Ce sont les privilèges du genre, sa marque de fabrique. La Parodie n'est pas seule sur scène, elle est secondée par une suite composée d'Arlequin, de Pierrot et de Polichinelle, *tipi fissi* italiens qui représentent chacun des modes de travestissement parodique. Ce portrait en actes concerne tous les types de parodies dramatiques, c'est apparemment en vain qu'on chercherait une spécificité de la parodie dramatique d'opéra dans cette pièce. Pourtant, de la même manière que l'analyse de la tirade

[1] *Salmigondis* : « ragoût de plusieurs sortes de viandes réchauffées » (*Académie*, 1694).

de Furius parodiée du *Cid* permet d'approcher les spécificités de la parodie de tragédie (scène VI), une lecture attentive de la scène X semble indiquer la conception particulière qu'a Fuzelier de la parodie d'opéra :

SCÈNE X
PARODIE, LE PARTERRE
PARODIE, *entrant la première*
AIR *des* Fêtes de Thalie, *acte I, scène 3*
Rire, danser, chanter est mon partage,
C'est là tout le prix de mes jeux...
Elle danse.

Le personne de la Parodie livre le but de son existence en parodiant un air de ballet dont voici les paroles originales : « Rire, danser, chanter est mon partage, / Sans soin, sans amour, sans désirs / Point d'hymen, point d'esclavage, / Je ne m'engage / Qu'aux seuls plaisirs » (I, 3). La parodie de ballet serait-elle à considérer comme un spectacle comique divertissant avant d'être une critique ?

Fuzelier n'est pas seulement l'auteur le plus prolixe de parodies dramatiques d'opéra, il est aussi un penseur du ballet lyrique ; l'avertissement des *Indes galantes* se présente comme une invitation à une réforme du merveilleux sur la scène opératique. Avant 1735, Fuzelier a déjà écrit plusieurs livrets d'opéra-ballet dont celui des *Fêtes grecques et romaines* pour la musique de Collin de Blamont. David Trott a étudié les différentes modalités de réécriture de cette œuvre, réécritures faites, cas exceptionnel, par Fuzelier lui-même :

> *Les Fêtes grecques* passèrent par deux ébauches, une édition précédée d'une préface critique, un compte rendu journalistique faisant état d'une version antérieure du ballet, une parodie non imprimée et non représentée intitulée *La Rencontre des Opéras*, une deuxième parodie intitulée *Les Saturnales* et une version abrégée de la deuxième parodie intitulée *Les Débris des saturnales* qu'il critique dans une pièce intitulée *La Rencontre des Opéras*[1].

Le chercheur explique bien, à propos de *La Rencontre des Opéras*, qu'il s'agit « davantage [d'] une réécriture [du] prologue [des *Fêtes*], [qui] se mue en dialogue sur un fait divers (la visite anticipée d'une troupe d'opéra italienne), fait divers qui s'élargit à son tour »[2] ; cette comédie critique ne fait pas partie du corpus des parodies dramatiques d'opéra *stricto sensu*. Cette pièce est néanmoins l'une des seules évoquant la possibilité pour les parodistes de prendre pour cible un ballet.

> [Elle] a été composée au sujet du bruit qui courut pendant le courant de l'été de l'année 1723, de l'arrivée d'un opéra italien qui devait, disait-on, passer de Londres à Paris. C'est aussi une espèce de parodie du prologue du ballet des *Fêtes grecques et romaines* qui fut représentée dans la même année au mois de juillet et qui est de l'auteur même de la critique.

[1] David Trott, « Textes et réécriture de textes : le cas des *Fêtes grecques et romaines* de Louis Fuzelier », *Man and Nature / L'Homme et la Nature*, Société Canadienne des Études du Dix-huitième, n° 3, 1984, p. 78.
[2] *Ibid*., p. 81.

Clio, la muse de l'Histoire, vient dans l'école d'Érato, muse de la musique, car Apollon lui « a permis […d'] employer à [s]a fantaisie » les musiciens. La scène se déroule dans l'école d'Erato, or, les muses résident au Parnasse ; il s'agit donc bien selon nous d'une comédie critique « parnassienne ». Chryséis, esclave d'Érato, entre en scène et réussit à faire taire les compositeurs ; Clio lui confit alors le soin de trouver un opéra en lien avec l'Histoire :

CHRYSÉIS

Ma foi, la Muse de l'Histoire emploie aujourd'hui bien son temps. Quelle métamorphose ! Clio devenue musicienne ! Quoi donc quand désormais on ira au paradis de l'opéra chercher de bonnes fortunes de hasard on n'y trouvera plus que des historiographes ! (Scène III)

Aux scènes IV et V, Fuzelier, à travers le personnage du député, entreprend une défense du genre de la parodie de ballet et de la qualité du travail des parodistes. Lorsqu'il distingue parodie de tragédie et de ballet, le terme tragédie recoupe à notre sens celui de la parodie de tragédie en musique.

CHRYSÉIS

Halte-là, monsieur le Député ! L'école d'Érato est fermée, on n'y parle point aujourd'hui d'affaires. On ne songe qu'à se réjouir.

LE DÉPUTÉ

Et c'est précisément ce qui m'amène. Je viens fournir ma part du divertissement que veut donner à ses élèves la Muse de la Musique.

CHRYSÉIS

En ce cas, expliquez-moi votre députation[1].

LE DÉPUTÉ

Je vous apporte un friand morceau.

CHRYSÉIS

Quoi ?

LE DÉPUTÉ

C'est une parodie nouvelle.

CHRYSÉIS

Et sans doute vous en êtes l'auteur ?

LE DÉPUTÉ

Non, vraiment. Elle est l'ouvrage d'une douzaine de beaux esprits, tant écrivains que connaisseurs et gourmets du Parnasse, de toutes conditions, de tout âge et de tout poil, qui ont formé le généreux dessein de dauber[2] à frais communs certain ballet nouveau où l'on fait danser les Grecs et les Romains en casque et en cuirasse[3].

CHRYSÉIS

Quoi ! C'est la parodie d'un ballet que vous avez à nous offrir[4] ! Cela doit être fort de café[5].

LE DÉPUTÉ

J'entends vos ris, nous savons qu'il est plus aisé de bien parodier une tragédie qui dans l'étendue de cinq actes liés par une même intrigue fournit plus de situations à critiquer, nous savons que l'opposition du grand tragique au comique badin ne manque guère son effet quand elle est heureusement amenée, nous savons que la malignité des auditeurs est ravie de rire des scènes qui ont fait pleurer et que souvent le parterre… *Chryséis l'interrompt*

[1] *Députation* : « L'envoi solennel d'une personne chargée d'un message pour quelqu'un » (Littré).
[2] *Dauber* : « Railler » (*Académie*, 1694).
[3] Allusion évidente au ballet des *Fêtes grecques et romaines.*
[4] Note en marge : « Ironiquement ».
[5] *Fort de café* : « Un procédé intolérable, une assertion étrange » (Littré).

CHRYSÉIS

Doucement, quoique nous soyons dans les Saturnales, n'en étendons pas la liberté jusqu'à manquer de respect au parterre.

LE DÉPUTÉ

Il a pourtant quelque fois des manières assez libres avec les auteurs. On dirait qu'il fête avec eux des saturnales éternelles.

CHRYSÉIS

Brisons net sur ces articles et abrégez le reste.

LE DÉPUTÉ

Eh bien, pour abréger je crois que malgré l'aridité de la matière, la parodie d'un ballet peut se risquer.

CHRYSÉIS

Et moi, je vous soutiens qu'il est impossible qu'elle soit seulement tolérable. Comment critiquer l'action d'une pièce qui n'en a point ? D'une pièce où chaque acte est composé de personnages nouveaux qui expédient deux petites scènes pour céder le terrain à la danse ? Vous êtes réduits à ne censurer que des mots et des expressions, cela ne fait rire que des grammairiens.

LE DÉPUTÉ, *apercevant Pantalon*

Oh ! Parbleu je ne m'en irai pas sans étrenner, j'aperçois le Signor Pantalon de la Comédie-Italienne, je vais lui étaler ma marchandise.

CHRYSÉIS

Vous pourrez la lui débiter, ces messieurs-là font parfois d'assez mauvaises emplettes.

SCÈNE CINQUIÈME

CHRYSÉIS, LE DÉPUTÉ, PANTALON

PANTALON

Bonjour charmante Chryséis, je viens offrir mes petits talents et ceux de mes camarades à l'aimable Érato, on m'a dit qu'elle donnait aujourd'hui une fête où elle rassemblait les habitants des théâtres.

CHRYSÉIS

Soyez le bienvenu, Seigneur Pantalon, vos offres seront acceptées, et si vous n'avez pas de pièce nouvelle, voici le député d'une meute de beaux-esprits qui a une parodie toute fraîche.

PANTALON

Point de parodie, point de parodie, on n'amène pas toujours rafle de six[1].

LE DÉPUTÉ

La chance tourne quelquefois.

CHRYSÉIS

Mais Seigneur Pantalon…

PANTALON

Mais mademoiselle Chryséis, point de parodie, cela donne le cauchemar à d'honnêtes gens qui n'aiment pas les épigrammes et qui se plaignent quand nous redisons sur le théâtre ce que les connaisseurs ont dit dans le parterre[2].

On retrouve clairement dans ces deux scènes ce que les parodistes exposent dans les prologues des parodies de ballet : la parodie d'un ballet se réduit à l'imitation de sa cible ou à sa recomposition.

[1] *Rafle* : est un jeu de dé dans lequel il faut « que deux des trois dès amènent un même point, comme deux quatre, deux six… » (*Académie*, 1694). Faire une rafle de six correspond ainsi à un succès. Note en marge : « On venait de donner *Agnès de Chaillot* qui avait fort réussi ».

[2] *La Rencontre des Opéras*, ms. BnF, fr. 9333.

2 – La parodie au Parnasse selon Favart

Nous l'avons déjà signalé, *La Barrière du Parnasse* (1740) et *La Parodie au Parnasse* (1759) entretiennent de nombreux liens avec les prologues d'*Arlequin Dardanus* et *Pyrame et Thisbé* (toutes deux de 1740). Ces quatre textes forment une série complexe : Favart réutilise la trame « parnassienne » et l'intrigue à tiroir du prologue d'*Arlequin Dardanus,* dans celui de *Pyrame et Thisbé* et dans les deux comédies critiques. Apollon libère la Parodie dans les prologues et dans *La Parodie au Parnasse* ; ce personnage disparaît dans *La Barrière* au profit de la muse chansonnière, sorte de double de la muse lyrique des prologues parodiques de 1740. Favart a, au fil de ces pièces, affiné et revu sa conception de la parodie : il reste des préceptes communs (une parodie doit être gaie et critiquer sans satire), mais le statut tout puissant de la parodie s'estompe. Favart ne manque pas de réutiliser une nouvelle fois ces mêmes préceptes dans une chanson intitulée *Conseils aux parodistes* sur l'air « du Menuet d'Exaudet », en voici les premiers vers : « Sans humeur, / Sans aigreur, / La critique sait relever les défauts ; / Le sel de ses bons mots / Réveille, sans qu'il pique. / L'enjouement, / L'agrément / Est son style. / Corrigez en amusant, / Et soyez moins plaisant / Qu'utile »[1].

Dans *La Barrière du Parnasse*, la muse chansonnière est chargée par Apollon d'examiner les pièces qui souhaitent entrer au Parnasse en suivant les critiques du parterre. Le personnage de la Parodie n'est plus représenté, en revanche Favart met en scène celui de la Parodie de *Dardanus*. Il est lui-même l'auteur de cette pièce, donnée à la Comédie-Italienne le 14 janvier 1740, en collaboration avec Pannard et Parmentier. À la scène III de *La Barrière du Parnasse*, Dardanus et sa Parodie entrent en scène et sont rejetés tous deux puisqu'ils n'ont suscité que l'ennui, selon la muse. Favart considère donc que l'opéra et sa parodie puissent former un tout ; il est intéressant de remarquer qu'ils ont besoin l'un de l'autre pour entrer au Parnasse.

C'est sur un schéma dramaturgique mêlant l'intrigue des prologues (libération de la Parodie à cause de l'endormissement des poètes) et celle de *La Barrière du Parnasse* (Apollon a besoin de quelqu'un pour surveiller l'entrée des œuvres au Parnasse) qu'est construite l'histoire de *La Parodie au Parnasse*. Cette pièce apparaît comme la synthèse des précédentes. Elle est néanmoins étroitement liée à son contexte de création. Représentée à l'Opéra-Comique de la Foire Saint-Germain le 20 mars 1759, cette comédie critique portant sur la parodie permet aux théâtres forains de renouer, d'une certaine façon, avec un genre qui a déserté ses planches :

[1] *Théâtre choisi de Favart*, Paris, Léopold Collin, 1809, t. III, p. 382.

APOLLON à LA PARODIE

Pourquoi as-tu quitté le Théâtre-Italien ?

LA PARODIE

Je commençais très fort à m'ennuyer là ; on ne m'y nourrissait plus que de sucre et de miel.

AIR : *Je suis la fleur des garçons du village*

Pour ménager messieurs les virtuoses,
On me gênait mal à propos.

APOLLON

Anacréon te couronnait de roses.

LA PARODIE

Non, Seigneur, c'était de pavots.

AIR :

Les traits piquant de la saillie
S'enrouillaient là dans le repos.
Des héros d'une bergerie
J'avais les airs et les propos.
Enfin, sur le ton des nigauds
Débitais, au lieu de bons mots,
Des madrigaux.

Nous avons vu à propos de la périodisation que durant la décade 1752-1762, la parodie dramatique d'opéra prend spécifiquement pour cible des œuvres lyriques légères telles que les pastorales et les opéras-ballets et privilégie la transposition pastorale. Ce passage informe aussi d'une idée chère à Favart, quoiqu'il ait amorcé lui-même la « pastoralisation » de la parodie dramatique, celle de la parodie comme fine critique. Mais le dramaturge met en scène une Parodie affaiblie, qui hésite à prendre le poste de « censeur du Parnasse » que lui offre Apollon. À ce titre, l'évolution de la fin de la scène entre la Parodie (ou la muse chansonnière dans *La Barrière du Parnasse*) et Apollon est parlante :

Prologue d'*Arlequin Dardanus* Prologue de *Pyrame et Thisbé*	*La Barrière du Parnasse*	*La Parodie au Parnasse*
Scène II LA PARODIE Me voilà donc maîtresse du champ de bataille.	Scène II LA MUSE Passons donc en revue, puisqu'il le faut, tous ceux qui se présenteront.	Scène II LA PARODIE Me voilà donc érigée en suisse du Parnasse.

La Parodie, qui était un général d'armée du Parnasse en devient la concierge… Elle perd aussi dans cette comédie de sa liberté puisque son rôle est de « fronder le goût moderne » et non plus de « former l'esprit » et de « peindre en ridicule » (prologue de *Pyrame et Thisbé*, scène II). Alors qu'au Parnasse de Fuzelier on avait le droit de citer le *Persée* polisson, au Parnasse de Favart, la hiérarchie est d'or et la Parodie applique les règles. Ainsi lorsqu'à la scène XII de *La Parodie au Parnasse* Pierrot annonce l'arrivée des personnages de *La Soirée des boulevards*, comédie de Favart créée à la Comédie-Italienne, la Parodie s'écrit : « Comment ! En ces lieux / Ils prétendent donc à la gloire ! Allez dire à tous ces gens-là / De m'attendre à la Foire ; / Allez dire à tous ces gens là / Que leur place est là ». Il y a sûrement une certaine

ironie dans ces propos et aussi une volonté de montrer au spectateur que Favart apporte à l'Opéra-Comique, dont il est l'un des codirecteurs à partir 1758, les succès qu'il a rencontrés sur la scène italienne. Il n'en reste pas moins que l'évolution du personnage de la Parodie au sein des pièces parnassiennes de Favart étonne : à l'agressivité (« Mordons, déchirons » dit la Parodie à sa suite dans les prologues) se substitue une sorte de frilosité (« Il me faudrait votre lumière » dit, à la scène I, le personnage à Apollon car « Hélas, [elle] ne sai[t] comment faire » scène II).

Contrairement aux écrits théoriques ou aux différentes propositions dramaturgiques sur la parodie dramatique d'opéra, les prologues et les comédies « parnassiennes » livrent des éléments contextuels sur la pratique du genre. Ce qu'il faut retenir de l'analyse des prologues de parodies d'opéra c'est l'idée de technique parodique : l'imitation de l'opéra passe par le choix des meilleurs passages à parodier et à critiquer. La parodie appartient à la hiérarchie des genres ; elle est utile à la poésie dramatique d'une manière paradoxale : elle exciterait les auteurs à se dépasser tout en restant la gardienne d'une certaine orthodoxie littéraire. La véritable particularité de la réflexion des praticiens réside dans la distinction explicite de la pratique selon les genres ciblés : la parodie de tragédie en musique et celle de ballet lyrique ne supposent pas les mêmes opérations, ni la même structure dramaturgique. Pourtant, à l'instar des théoriciens, les parodistes ne donnent presque aucune information sur la forme que doit prendre la parodie dramatique d'opéra, si ce n'est que le vaudeville est son medium privilégié. Les parodies d'opéra peuvent cependant prendre d'autres formes que le traditionnel opéra-comique, formes qu'il convient à présent d'examiner.

Chapitre III : La variété des formes de la parodie d'opéra

A – Approche systématique : forme et structure dans le temps

Les dramaturges et les théoriciens du genre se consacrent tout particulièrement à l'objet, au mode et à l'effet de la parodie délaissant la question de sa forme, même si certains observent que la parodie d'opéra est souvent réduite en un acte et composée de parties chantées. L'article « parodie » du *Dictionnaire dramatique* de Chamfort et La Porte, édité en 1776, confirme cette absence d'intérêt et laisse entendre la liberté formelle laissée aux parodistes :

> Les règles de la parodie regardent le choix du sujet et de la manière de le traiter. […] L'art de la parodie est bien simple ; il consiste à conserver l'action et la conduite de la pièce qu'on veut travestir, en changeant seulement la condition des personnages[1].

Fuzelier est l'un des seuls parodistes à expliciter « la polyvalence de la fille de Momus »[2] dans sa pièce *Parodie* (1723) ; Arlequin s'exclame face au genre personnifié : « Vous débitez à la fois de la prose, des vers héroïques, et des vaudevilles » et la Parodie lui répond « tous les styles m'appartiennent ». Cette assertion reste bien vague, d'autant qu'elle englobe les parodies dramatiques de tragédies, d'opéra et de comédies. Nougaret s'est intéressé de plus près à la forme de la parodie dramatique d'opéra, encore réduit-il son propos à la forme en opéra-comique, c'est-à-dire chantée et parlée. Cette prise en considération découle du thème abordé par le polygraphe, l'opéra-bouffon, *id est* l'opéra-comique. La tendance à penser que la parodie dramatique d'opéra ne possède qu'une forme, celle en opéra-comique avec un nombre d'actes réduit, donne lieu à des définitions un peu rapides. Sylvie Bouissou définit la parodie dramatique du siècle des Lumières comme « un genre lyrique français, mixte par l'alternance de parlé et de chanté, [qui] consiste à transformer un ouvrage sérieux en un ouvrage burlesque (Jean-Antoine Romagnesi et François Riccoboni, *Les Indes chantantes* parodie des *Indes galantes* de Rameau, 1735) »[3]. Or, la parodie dramatique d'opéra ne se présente pas uniquement sous la forme parlée-chantée ; rappelons d'abord que la première pièce donnée à l'Opéra-Comique en 1715 est une parodie d'opéra tout en vaudevilles, la parodie de *Télémaque* par Le Sage. À côté de la forme majoritaire, on trouve un pan non

[1] *Dictionnaire dramatique*, *op. cit.*, t. II, p. 379.
[2] Nathalie Rizzoni, « La Parodie en personne : enjeux et jeux d'une figure allégorique au théâtre », dans *Séries parodiques*, *op. cit.*, p. 76.
[3] Sylvie Bouissou, *Vocabulaire de la musique baroque*, *op. cit.*, 1996, p. 159.

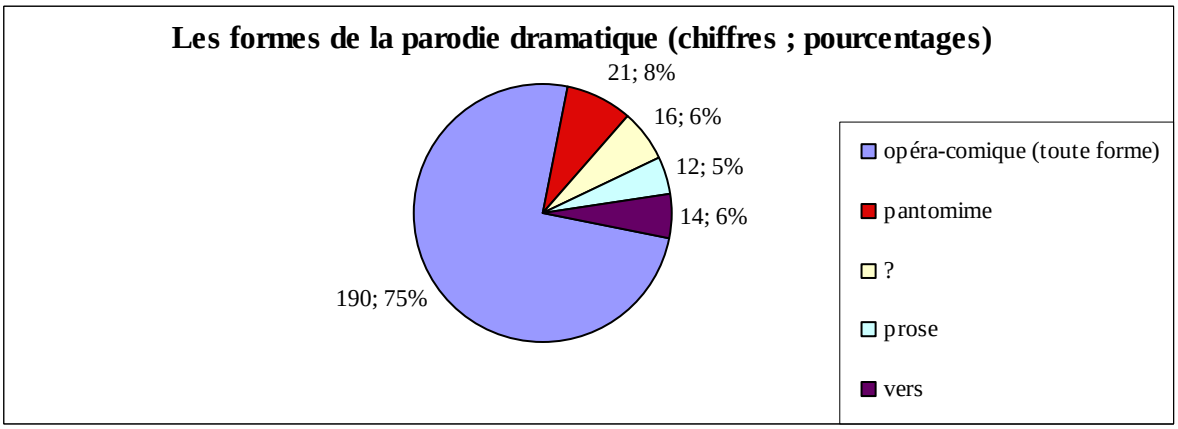
négligeable du corpus en forme de pantomime, en prose ou en vers[1]. Réduire le corpus à une forme en opéra-comique subordonne la parodie dramatique d'opéra au genre et au théâtre de l'Opéra-Comique dans la première moitié du XVIII[e] siècle. De même, les parodies dramatiques d'opéra ne sont pas toujours en un acte ; il ne s'agit pas d'une question sans intérêt puisque la structure d'une pièce influe sur sa durée et sur sa place au sein d'un programme. Au XVIII[e] siècle, une soirée théâtrale à la Foire comme aux Italiens était composée de plusieurs spectacles, de « grandes pièces », en trois actes (plus rarement quatre ou cinq actes) et de « petites pièces » en un acte. La « petite pièce » a l'avantage d'être interchangeable et était souvent donnée au sein d'un ambigu-comique. Qu'en est-il alors des parodies sous forme de « grandes pièces » (*id est* en plus d'un acte et spécifiquement en trois) ? Elles prennent plus de place dans la soirée théâtrale ; en outre, en s'étendant sur plusieurs actes, la parodie renoue avec la structure actancielle de sa cible : le rapport parodique n'est pas le même.

Une mise à jour chiffrée des formes et des structures dramaturgiques permettra d'analyser les évolutions du corpus. Nous étudierons ensuite en détail chacun des corpus spécifiques afin de voir si le genre trouve dans ces variations sa limite ou son essence. Des parodies-pantomimes à celles en prose et en vers, c'est finalement les parodies d'opéra non chantées que nous allons aborder. Nous terminerons par l'étude de deux cas marginaux : *Jean des Dardanelles*, parodie qui peut « se chanter sur la même musique » que celle de l'opéra-cible (*Dardanus* de Rameau) et *L'Heureuse Feinte ou Daphnis et Alcimadure*, « traduction parodiée » de l'opéra languedocien de Mondonville. Ces deux œuvres amènent à se poser la question du lien entre parodie et pastiche et révèlent les possibles du genre de la parodie dramatique d'opéra.

Pour plus de clarté, il nous a semblé pertinent de varier les perspectives d'observation de l'évolution formelle de la parodie dramatique d'opéra. Le premier graphique propose une approche générale des catégories ; nous appelons « opéra-comique toute forme » la forme parlée chantée ou uniquement chantée. Nous préférons inclure la forme chantée uniquement sur des vaudevilles au sein de la catégorie opéra-comique puisque à l'époque, même des pièces appartenant au genre de l'opéra-comique sont uniquement chantées sur des vaudevilles[2]. Cette forme opéra-comique prise *largo sensu* recouvre plusieurs réalités : le parlé peut être sous forme de prose, mais aussi de vers ; le chanté peut être uniquement sur

[1] Nous étudions la forme en vaudevilles dans la quatrième partie.
[2] Par exemple *Le Confident heureux* de Vadé, pièce créée à l'Opéra-Comique de la Foire Saint-Laurent 1755, est uniquement chanté sur des vaudevilles et sous-titré « opéra-comique » dans l'édition (Duchesne, 1755).

des vaudevilles, sur des vaudevilles et des ariettes ou uniquement sur des ariettes (parodiées ou non).



La forme en opéra-comique domine largement le corpus ; mais il est remarquable que la forme pantomime, celle en vers et celle en prose se partagent de manière quasi équivalente le reste du corpus. Suivons à présent l'évolution générale des quatre formes relevées :

Formes	1709-1725	1726-1745	1746-1762	1763-1769	1770-1791	Impossible à dater avec précision
opéra-comique (toute forme)	27 ; 81%	80 ; 96%	51 ; 85%	2 ; 100%	27 ; 38%	3
pantomime	0	0	5	0	16	0
prose	2	0	1	0	9	0
vers	0	1	1	0	11	1
?	4	2	2	0	7	1
total	33	83	60	2	70	5

La période où le genre est le plus représenté, entre 1726 et 1745, correspond à la période la plus homogène au niveau de la forme. Un tel tableau pourrait faire croire que l'homogénéité formelle est encore appréciable à partir des années 1746, mais si la forme en opéra-comique domine toujours le corpus, dans la pratique elle se diversifie. Nous avons pu étudier l'impact paradoxal de l'avènement des ariettes sur la forme de la parodie d'opéra : le recul de la forme en prose et vaudevilles au profit de celle toute en vaudevilles, et un faible pourcentage de pièces comportant des ariettes parodiées ou originales[1].

Ce qui nous intéresse ici sont les trois formes minoritaires : on remarquera que la pantomime apparaît à deux périodes distinctes, alors que les pièces en vers et en prose connaissent un essor important uniquement à la fin du XVIII^{e} siècle. Examiner ces formes suppose de s'interroger sur le contexte de leur apparition et sur les modifications qu'elles apportent au genre de la parodie dramatique. Déjà d'un point de vue structurel, ces formes minoritaires se démarquent de la forme en opéra-comique. Nous avons effectué un relevé du

[1] Voir *supra*, le tableau p. 54.

nombre d'actes en fonction des formes ; pour plus de lisibilité, nous donnons, à côté des deux nombres d'actes les plus employés un pourcentage indicatif :

	Prose et vaudevilles	vaudevilles	Autres formes en opéra-comique	pantomime	prose	vers	?	total
1 acte	62 ; **67,4 %**	49 ; **68 %**	13 ; **52 %**	12 ; **57 %**	6 ; **50 %**	5 ; **35,7 %**	3	150
2 actes	6	3	5	4 ; **19 %**	4 ; **33 %**	2	1	25
3 actes	19 ; **20,6 %**	12 ; **17 %**	6 ; **24 %**	2	1	3 ; **21 %**	2	45
4 actes	1	4	0	1	1	1	0	8
5 actes	3	3	0	1	0	2	0	9
?	2	1	1	1	0	1	10	16
total	93	72	25	21	12	14	16	253

À la lecture de ce tableau, ne pourrait-on pas conclure que forme et structure vont de pair ? Le recul de la « petite pièce » en un acte dans les parodies en pantomime, en prose et en vers, invite à étudier en détail ces formes minoritaires qui modifieraient la structure traditionnelle de la parodie dramatique d'opéra.

B – Le corpus des parodies-pantomimes

1 – Étendue et description du corpus

De 1709 à 1791, on dénombre vingt-et-une parodies d'opéra sous forme de pantomime. Ce faible chiffre ne doit pas masquer la réalité d'une pratique qui a eu cours pendant deux périodes distinctes, sur des théâtres différents. Nous l'avons rappelé dans notre périodisation l'origine « sous contraintes » des parodies-pantomimes au milieu et à la fin du XVIII^{e} siècle. De 1746 à 1749, le Nouveau Spectacle Pantomime des foires Saint-Germain et Saint-Laurent a accueilli la création de cinq pièces de ce genre[1] ; de 1773 à 1787, sur les seize autres, dix sont données à l'Ambigu-Comique, quatre chez Nicolet (troupe des Grands Danseurs du Roi), une au Théâtre des élèves pour la danse de l'Opéra et la dernière n'a pas été représentée. Il s'agit d'un corpus important si l'on prend strictement en compte les périodes circonscrites pendant lesquelles il s'est développé. Ces pièces diffèrent parfois entre elles, ne serait-ce que dans leur appellation : « parodie-pantomime », « parodie-pantomime dialoguée », « pantomime dialoguée parodie », mais elles possèdent de nombreuses

[1] Pour une étude générale sur le Nouveau Spectacle Pantomime, voir l'article de Nathalie Rizzoni « Le Nouveau Spectacle Pantomime à Paris, une réplique transparente à la censure (1746-1749) », dans *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, dir. d'Arnaud Rykner, PUR, 2009, p. 33-46.

caractéristiques communes : elles sont composées par des auteurs spécialisés dans ce genre et mettent l'accent sur le spectacle visuel, le jeu des acteurs et la diversité des *media* expressifs.

Des cinq parodies-pantomimes créées au Nouveau Spectacle Pantomime, seules trois nous sont restées sous la forme de programmes, de *scenarii* pourrait-on dire. Le texte se présente sous la forme de l'argument, scène par scène, des actions de la pantomime. Les deux autres parodies-pantomimes représentées au Nouveau Spectacle Pantomime sont *Arlequin Persée* (février 1747) de Valois d'Orville, parodie de *Persée* de Quinault et Lully et *Le Jaloux désabusé* attribuée à Valois d'Orville[1], parodie de *Platée* de Rameau sur un livret d'Autreau remanié par Valois d'Orville et Balot de Sauvot ; ces deux pièces sont perdues. Selon Henri Lagrave, « les spectateurs recevaient à l'entrée un programme imprimé, bref et mal dégrossi au début, beaucoup plus élaboré et mieux écrit par la suite »[2]. Dans le *Dictionnaire des théâtres de Paris*, les frères Parfaict et Godin d'Abguerbe donnent les résumés des pantomimes et précisent qu'elles ne sont pas imprimées. Une comparaison entre les programmes manuscrits et ceux donnés par les chroniqueurs dans leur ouvrage semble prouver l'existence de plusieurs versions. Les frères Parfaict possédaient vraisemblablement des manuscrits de pantomimes de Valois puisqu'au sein du *Théâtre Inédit de Valois d'Orville* se trouve la liste des pantomimes « renvoyé[e]s par M. Parfaict, le 10 juillet 1752 »[3] ; mais le nombre parfois important des variantes[4] entre les versions manuscrites et celles données par le *Dictionnaire des théâtres* nous indique l'existence d'une autre source textuelle, probablement les résumés donnés aux spectateurs.

Les programmes manuscrits respectent les codes formels du genre dramatique (liste des personnages, changement de scène à chaque nouvelle entrée de personnages ou changement de décor), mais le texte est purement descriptif d'où une écriture qui peut sembler prosaïque et redondante. On relève dans ces parodies-pantomimes un emploi récurrent d'extension du nom (complément du nom, apposition et subordonnées relatives) et d'expression de type prescriptif. Ces scenarii sont, de ce point de vue, très proches des canevas de l'ancien Théâtre-Italien ; à titre de comparaison, nous citerons comme exemple, la

[1] Sur la question de l'attribution de cette pièce à Valois d'Orville voir le catalogue dynamique (annexe I). En attribuant cette pièce à Valois, nous suivons le *DTP* (t. VI, p. 32-33).
[2] Henri Lagrave, « La pantomime à la Foire, au Théâtre-Italien et aux Boulevards (1700-1789). Première approche historique du genre », *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, 1979, 3-4, p. 417.
[3] Ms. BnF, fr. 9318, f° 116.
[4] Entre ces deux états du texte, on relève des variantes dans la ponctuation, la syntaxe et la grammaire, mais aussi des suppressions et des ajouts. Ces différences sont minimes dans le cas des pantomimes intitulées *L'École de Salerne* et *La Servante de sa fille* ; en revanche, elles sont de l'ordre d'une quarantaine pour *La Faim d'Érésichton* et *Les Talents comiques*. Sur le répertoire pantomime de Valois d'Orville, voir notre notice à l'édition *La Femme jalouse ou le Mauvais Ménage*, dans *Médée, un monstre sur scène*, éd. cit., p. 343-349.

première scène de deux parodies-pantomimes de Valois d'Orville données au Nouveau Spectacle Pantomime (*Les Talents comiques* (1747), parodie des *Talents lyriques* de Mondorge et Rameau et *La Femme jalouse ou Le Mauvais Ménage* (1749), parodie de *Médée et Jason* de Pellegrin et Salomon) et la deuxième scène d'*Arlequin Mule et Médecin ignorant* canevas des Italiens de la fin du XVII[e] siècle. La scène d'exposition de la parodie du ballet de Rameau met en scène

> Colombine, assise dans un fauteuil, un livre à la main, appuyée sur une table couverte de papiers, paraît rêveuse. *On la voit* feuilleter différents volumes, se frotter le front, et *faire toutes les actions* d'un auteur dans l'enthousiasme[1].

Celle de *La Femme jalouse* débute ainsi :

> Le garçon rôtisseur, *qui* voit son maître triste, sombre, inquiet, pensif, s'informe de l'objet de son chagrin. Le maître lui *fait entendre* qu'il est éperdument amoureux d'Agnès, fille de Pierrot, que son père veut qu'il épouse, et qu'il n'est pas de la bienséance avant d'être veuf de convoler en secondes noces[2].

La deuxième scène du canevas italien édité par Giuliana Colajanni comporte de nombreuses similitudes stylistique et syntaxique avec les parodies-pantomimes citées :

> Cintio, en pèlerin, fait la scène en disant qu'il est bien malheureux d'avoir quitté son père de la manière qu'il l'a quitté et qu'il s'en est allé à cause que son père ne lui a pas voulu donner Isabelle à laquelle il ne peut penser qu'il ne tombe mort[3].

Nous n'avons retrouvé aucune parodie-pantomime de la fin du siècle : seul l'*Almanach des spectacles forains* donne le résumé de deux d'entres elles. On remarque que ces courts textes possèdent les mêmes caractéristiques stylistiques que le texte des pantomimes des années 1745 : les journalistes proposeraient-ils alors un résumé des programmes donnés aux spectateurs ? *Le Meunier gaulois*, parodie-pantomime en un acte par Arnould, représentée le 29 mars 1775 dans la salle de l'Ambigu-Comique de la Foire Saint-Germain, prenant pour cible *Iphigénie en Aulide* de du Roullet et Gluck

> Plusieurs meuniers désolés de voir que faute de vent, les ailes de leurs moulins restent dans l'inaction, viennent consulter le Druide, qui leur dit que pour apaiser la colère des dieux il faut leur sacrifier Petit-Génie, la fille du plus riche d'entre eux. Elle vient, accompagnée de sa mère et suivie d'une troupe de villageois, qui célèbrent par leurs danses son retour dans le hameau. Pierrot, garde moulin et amoureux de Petit-Génie, vient la chercher pour la conduire à l'autel ; mais il est retenu par un valet du meunier, qui leur apprend que l'on n'attend Petit-Génie dans la forêt que pour la sacrifier. Pierrot dit à Petit-Génie, à sa mère, et à toute leur suite d'aller l'attendre à la guinguette. Il fait de vifs reproches au meunier, et sort en le menaçant. Petit-Génie sort, sans être aperçue de la guinguette, et va pour se rendre dans la forêt. Pierrot veut l'enlever ; elle s'y oppose. Pierrot sort, en disant qu'il saura bien empêcher l'exécution des desseins que l'on a sur elle. La mère de Petit-Génie se saisit de sa fille et dit qu'elle ne l'abandonnera plus. Petit-Génie pour s'en débarrasser lui offre une prise de tabac, et saisit le moment où elle éternue pour s'évader. La meunière revenue à elle, et ne voyant plus sa fille, sort pour aller la chercher. Deux maçons dressent un autel dans le milieu du théâtre. Petit-Génie, précédée de plusieurs druides, suivie du grand sacrificateur et d'un rémouleur, vient se rendre à l'autel. Le meunier paraît ; et, pour ne pas être témoin de la mort de sa fille, il tire son bonnet sur ses yeux. Le

[1] Nous soulignons.
[2] Nous soulignons.
[3] Giuliana Colajanni, *Les Scenarios franco-italiens du ms. 9329 de la B.N.*, éd. cit., p. 24. Dans la notice précédant l'édition de ce canevas, la chercheuse propose des pistes de datation : elle assure qu'il est postérieur à 1683.

> sacrificateur, après avoir fait aiguiser son couteau par le rémouleur, s'approche de sa victime. Pierrot, accompagné de la mère de Petit-Génie, accourt, et menace de son bâton le sacrificateur. À l'instant, un cerf environné de nuages descend, et se pose sur l'autel. La meunière prend la couronne qui était sur la tête de sa fille, et la présente au cerf, qui témoigne en l'emportant combien il est satisfait. Alors le meunier consent au mariage de Pierrot avec sa fille ; et un divertissement général termine la pantomime[1].

La Bonne Femme ou le Phénix, parodie-pantomime de Arnould, représentée le 9 mai 1777 dans la salle de l'Ambigu-Comique au Boulevard, prenant pour cible *Alceste* de du Roullet et Gluck

> Nous en publierons le plus court extrait qu'il sera possible, attendu que tout le monde connaît l'opéra et qu'elle est entièrement calquée dessus. Madame Alceste, ou comme on voudra l'appeler, voyant que tous les remèdes ne sauraient guérir son cher époux, entre dans la boutique d'un apothicaire et demande de la mort aux rats. Elle se hâte d'avaler ce qu'on lui donne et, persuadée qu'elle va suivre son mari dans l'autre monde, elle tombe sans connaissance. La croyant morte, une troupe de carabins de Saint Cosme[2] accourt aussitôt et s'apprête à la disséquer : mais un Fort de la Halle les repousse et parvient enfin à les chasser. Alors arrive l'apothicaire qui amène par la main le mari de la dame Alceste et qui fait entendre qu'elle n'a pris qu'un soporatif au lieu de la mort aux rats. En effet, elle se réveille et ce phénix de l'amour conjugal se livre à la joie la plus vive avec des voisins et des voisines qui viennent prendre part à son bonheur[3].

Le fait que la quasi-totalité des parodies-pantomimes de la fin du siècle n'aient pas été conservées ne signifie pas qu'elles étaient dépréciées à l'époque[4] ; les auteurs de parodies-pantomimes ne sont pas de parfaits inconnus, ni même des dramaturges novices. Valois d'Orville domine la production de pantomimes de la moitié du XVIII[e] siècle et a à son actif probablement cinq parodies-pantomimes (*Les Talents comiques*, 1747 ; *La Femme jalouse ou Le Mauvais Ménage*, 1749 ; *Arlequin Persée*, 1747 ; sûrement *La Bohémienne*, 1747 et *Le Jaloux désabusé*, 1749). Certes aucune de ses œuvres n'a été reprise à la Foire, mais il compose environ une quarantaine de pièces des années 1730 à 1750. De plus, selon Henri Lagrave, il est le « meilleur auteur de l'époque en ce genre »[5] qu'est la pantomime, alors qu'il n'est connu de nos jours que pour son remaniement du livret de *Platée* en 1745. À la fin du siècle, trois auteurs se spécialisent dans la pantomime et plus particulièrement dans la parodie-pantomime : Regnard de Pleinchesne (*Rosalie, Isabelle de Pontoise, Sabinette*) est un dramaturge devenu correspondant parisien du théâtre de la Monnaie à Bruxelles dans les années 1770. Jean-François Mussot, dit Arnould, est, comme Pleinchesne d'ailleurs, un des auteurs majeurs de l'Ambigu-Comique d'Audinot, et de loin le plus fécond (*Alcimatendre, Le*

[1] P.-J.-B. Nougaret, *Les Spectacles des Foires et des Boulevards de Paris, ou Calendrier historique et chronologique des théâtres forains*, quatrième partie pour l'année 1776, Paris, chez J.-Fr. Bastien, p. 109-111.
[2] C'est-à-dire de chirurgiens du collège de chirurgie.
[3] P.-J.-B., Nougaret, *op.cit.*, cinquième partie pour l'année 1777, p. 100.
[4] En 1775, Nougaret publie un ouvrage intitulé *La Littérature renversée ou l'art de faire des pièces sans paroles, ouvrage utile aux poètes dramatiques de nos jours*, Berne et Paris, chez les débitants de brochures nouvelles, 1775, essai consacré à la pantomime.
[5] Henri Lagrave, art. cit., p. 420.

Meunier gaulois, La Bonne Femme ou le Phénix, Péronnette, *Rosinette*). Il partage avec lui la direction de l'Ambigu-Comique de 1769 à 1795. Le dernier sur la liste des grands fournisseurs de parodies-pantomimes est Mayeur de Saint-Paul, acteur et auteur, fameux pour son pamphlet sur les théâtres des boulevards[1] (*Le Bazar ou le Marché turc* ; *Les Adélaïdes ou la Mort des 49 cousins*). Si ce dernier et Valois d'Orville ont composé des parodies dramatiques d'opéra sous d'autres formes, Pleinchesne et Arnould écrivent principalement des pantomimes.

Ces spectacles interpellent puisqu'ils mêlent deux genres distincts : est-ce que l'un devient le subordonné de l'autre ? La parodie devient-elle un thème dans la pantomime ou la pantomime est-elle l'outil du genre parodique ? Comment parodie-t-on un opéra sans l'usage du chant et de la parole ?

2 – Cas limite ou essence du genre ?

Marmontel, dans les *Éléments de littérature*, souligne bien les particularités de la pantomime lorsqu'il la définit comme « le langage de l'action, l'art de parler aux yeux, l'expression muette »[2]. En effet, ce genre ne se limite pas exclusivement à la privation du *medium* verbal au profit du *medium* corporel. L'auteur de la *Poétique française* passe ainsi en revue les présupposés du genre, à savoir son objet (la représentation d'actions), son mode (le visuel et le spectaculaire), et sa forme (non verbale). La parodie dramatique doit se plier aux règles de sa nouvelle alliée et s'en trouve transformée : impossibilité des jeux (inter)textuels et des discours métacritiques propres au genre parodique. Pourtant, le terme de parodie-pantomime ne décrit pas à proprement parler l'union entre une visée critique et railleuse et une forme non verbale : il s'agit d'un genre éminemment contextuel qui offre un cas particulier d'adaptation comique dont il convient d'étudier les particularités. Nous nous intéresserons à ces pièces sous l'angle de leur héritage parodique et des opérations d'adaptation pantomime afin de comprendre si le genre de la parodie dramatique d'opéra atteint sa limite ou bien si la pantomime fait ressortir l'essence du genre parodique.

Le titre et la liste des personnages des parodies-pantomimes montrent combien le traitement de l'œuvre cible s'apparente à la dégradation traditionnelle effectuée par les parodies dramatiques chantées et parlées ; les personnages, le cadre spatio-temporel et les

[1] Mayeur de Saint-Paul publie son pamphlet d'abord sous le titre *Le Désœuvré ou l'Espion du boulevard du Temple* en 1781 à Paris, puis le réédite sous le titre *Le Chroniqueur désœuvré ou l'Espion du Boulevard du Temple* à Londres [Paris] en 1782.
[2] Marmontel, *Éléments de littérature* [1787], éd. présentée, établie et annotée par Sophie Le Ménahèze, Paris, éd. Desjonquères, 2005, p. 839.

grandes lignes de l'intrigue sont transposés dans un but comique et railleur. Ainsi, dans *La Bohémienne*, parodie-pantomime d'*Armide* de Lully et Quinault, le dramaturge transforme le fond historique de la première croisade, tiré de *La Jérusalem délivrée* du Tasse, en une rixe de village : « un parti qui venait piller le village » d'Armide et de son oncle magicien Hidraot, au lieu des Chrétiens du « *camp de Godefroi* » chez Quinault. La puissante magicienne Armide devient une bohémienne versée dans la chiromancie et le chevalier chrétien ennemi qu'elle aime, Renaud, est réduit à la figure d'Arlequin. L'auteur s'inscrit dans la tradition parodique en choisissant de substituer au héros lyrique le *zani* italien ; Louis Fuzelier dans *L'Opéra de campagne* (1713), et Jacques Bailly dans *Armide* (1725) avaient fait ce choix dans leur version burlesque du même opéra. L'auteur de *La Bohémienne* va jusqu'à la satire avec la transformation du personnage allégorique de la Haine, à qui Armide s'adresse pour être délivrée de son amour (III, 3), en procureur fiscal (scène VII). Le couple de chevaliers venus libérer Renaud de l'emprise magique d'Armide, Ubalde et le chevalier danois, est transposé en celui de Don Quichotte et Sancho : le dramaturge réduit ainsi les héros chrétiens à un couple maître / valet comique. Il poursuit ces travestissements insolites en remplaçant le démon qui apparaît « *sous la figure de Lucinde, fille danoise aimée du chevalier* » en « *Pantalon sous la figure de Dulcinée de Toboso, maîtresse de Don Quichotte* » (scène IX) ; Mélisse, la jeune fille italienne aimée par Ubalde (Sancho) prend non pas la figure d'un démon mais de Scaramouche[1] (scène X).

Valois d'Orville déplace le cadre mythologique de l'opéra *Médée et Jason* dans le monde populaire : *La Femme jalouse ou le Mauvais Ménage* met en scène Médée sous les traits d'une harengère qui pratique la sorcellerie ; Jason devient un rôtisseur. Il n'est plus question du paysage de Corinthe ; la princesse Créüse, nouvelle amante de Jason, prend le nom de la naïve Agnès, sûrement en référence à *L'École des femmes* de Molière et son père, le roi Créon, se voit travesti en Pierrot, type connu pour son étourderie et son amour de la bonne chère. La maison de Pierrot se substitue ainsi au palais royal tout comme les jardins enchanteurs créés par Médée (III, 2) sont remplacés par une guinguette (sc. V). Le parodiste façonne une simple querelle de ménage à partir d'une histoire tragique d'amour et de vengeance.

Contrairement aux deux pantomimes précédemment citées, *Les Talents comiques*, parodie d'un opéra-ballet, est composée de trois actes ou plus précisément de trois entrées à l'instar de sa cible. L'intrigue des *Fêtes d'Hébé ou les Talents lyriques* est indépendante d'un

[1] Probablement parce que le *tipo fisso* Scaramouche était toujours vêtu en noir.

acte à l'autre mais un thème commun les réunit sous le même titre. Valois d'Orville fonde sa réécriture sur les *tipi fissi* de la Comédie-Italienne : dans la première entrée (*Poésie*), Arlequin et Colombine remplacent le couple mythique de poètes, Sappho et Alcée ; Hymas devient Thamas, riche étranger joué par Pantalon et Thélème, rival d'Alcée, est transformé en l'insouciant Pierrot. À Tyrtée, héros de la deuxième entrée (*Musique*), chef de l'armée lacédémonienne, se substitue Arlequin, arquebusier ; tout comme le berger Eurilas, amoureux d'Églé, prend la figure de Pierrot dans la dernière et troisième entrée du ballet (*Danse*).

La Grèce de l'opéra *Iphigénie en Aulide* de Gluck et du Roullet devient dans la parodie-pantomime d'Arnould un hameau en Gaule. Achille prend la figure de Pierrot, « garde moulin », Agamemnon est simplement appelé le « Meunier », Iphigénie « Petit-Génie », Clytemnestre, « sa mère » et Calchas « le Druide ». L'héroïne est sommée par son amant Pierrot d'aller se cacher dans une guinguette pour éviter d'être sacrifiée sur l'autel fraîchement construit « au milieu du théâtre » par deux maçons. La *dea ex machina*, Diane, est évacuée de l'intrigue au profit d'un cerf : le syncrétisme entre le mythe originel (remplacement du sacrifice d'Iphigénie par celui d'une biche) et la fable de l'opéra (Diane apaisée se dédisant) devient prétexte au ridicule. Le cerf, qui rappelle d'ailleurs le début de l'intrigue (Agamemnon est puni pour avoir tué un cerf sacré et s'en être vanté), « environné de nuages, descend, et se pose sur l'autel. La meunière prend la couronne qui était sur la tête de sa fille, et la présente au cerf, qui témoigne en l'emportant combien il est satisfait ». L'incongru et la dédramatisation étouffent les aspirations tragiques de l'intrigue de l'opéra.

Arnould semble moins imaginatif deux ans plus tard, en 1777, pour *La Bonne Femme ou le Phénix*, parodie d'*Alceste*. Il transpose le cadre spatio-temporel de l'opéra de du Roullet et Gluck dans le Paris contemporain. Nous avons donné plus haut le résumé proposé par Nougaret dans *L'Almanach des spectacles forains* qui expose bien l'adaptation proposée par le parodiste. Pour les parodies-pantomimes dont nous n'avons ni le programme ni le résumé, les titres attestent assez du lien hypertextuel avec la cible et rappellent bien la tradition parodique : par exemple *Alcimatendre* parodie de *Daphnis et Alcimadure* (Mondonville), *Isabelle de Pontoise*, parodie d'*Adèle de Pontieux* (Saint-Marc, La Borde et Breton), *Sabinette* parodie de *Sabinus* (Chabanon et Gossec) ou encore *Ponpon*, parodie de *Tarare*[1] (Beaumarchais et Salieri). Citons encore *Péronnelle* (anonyme) et *Péronnette* d'Arnould, parodies de *Péronne sauvée* (Billardon de Sauvigny et Dezède). D'autres, par le titre,

[1] Le comique vient de l'expression toute faite *tarare ponpon* utilisée « pour se moquer de la vanité que quelqu'un étale dans un récit, dans des projets » (*Académie*, 1798). Le parodiste fait référence au titre de l'opéra, *Tarare*, qui est une « sorte de mot inventé à plaisir, et dont on se sert pour se moquer de quelque chose qu'on veut faire accroire » (Le Roux).

prennent davantage pour cible l'intrigue, c'est le cas de la pantomime *Les Adélaïdes ou la Mort des 49 cousins*, parodie des *Danaïdes* de du Roullet et Salieri ou *Le Bazar ou Le Marché turc*, parodie de la *Caravane du Caire* de Grétry et Morel de Chédeville.

Les grandes lignes des intrigues opératiques sont travesties, mais qu'en est-il du traitement de la matière lyrique ? On remarque que le nombre de personnages est considérablement réduit dans les pantomimes. Comment adapter alors la *fabula* d'un opéra, où prime l'expression des sentiments et des passions, à la pantomime, où seules des situations et des actions peuvent être représentées ? Les auteurs de pantomimes, privés le plus souvent du langage parlé ou chanté[1], adaptent comiquement l'expression des sentiments en créant des situations nouvelles, en utilisant des jeux de scènes stéréotypés (comme les *lazzi*) ou encore en recourant à la musique. L'existence de parodies-pantomimes dialoguées ne change rien à ces procédés ; sur les vingt-et-une pièces du corpus des parodies-pantomimes, cinq sont des parodies-pantomimes dialoguées. Il s'agit de pièces qui, comme leur sous-titre l'indique, mêlent à la pantomime quelques passages dialogués. Cette forme, à l'origine du mélodrame, privilégie le grand spectacle, comme les autres pantomimes, et donne à la parole, le rôle d' « expliquer soit le passé, soit un double jeu ou une relation complexe entre les personnages »[2]. La transposition de la scène topique de la déclaration ou de l'acceptation d'amour fournit un bon exemple de ce phénomène particulier d'adaptation.

La scène 5 de l'acte II d'*Armide* renferme l'un des récitatifs les plus forts de la tragédie en musique puisqu'en un monologue, Quinault dépeint toute la complexité du personnage de la magicienne : elle retient captif le héros chrétien Renaud et s'apprête à le tuer lorsque le sentiment amoureux la saisit.

ARMIDE, RENAUD, *endormi*
ARMIDE, *tenant un dard à la main*
Enfin, il est en ma puissance,
Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur.
Le charme du sommeil le livre à ma vengeance.
Je vais percer son invincible cœur.
Par lui, tous mes captifs sont sortis d'esclavage.
Qu'il éprouve toute ma rage…
Armide va pour frapper Renaud, et ne peut exécuter le dessein qu'elle a de lui ôter la vie.
Quel trouble me saisit ! qui me fait hésiter !
Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire ?
Frappons…Ciel ! qui peut m'arrêter !

[1] Dans les parodies-pantomimes non dialoguées qui nous sont restées, on observe une exception : Valois d'Orville fait chanter le personnage d'Agnès à la scène IV de *La Femme jalouse*. Le parodiste a-t-il, malgré les interdictions, réussi à maintenir un couplet chanté ? Ce couplet était-il présenté sous forme d'écriteaux ? Une dernière hypothèse : s'il s'agit de programme donné aux spectateurs, ne peut-on pas imaginer que l'actrice jouant Agnès faisait mine de chanter pendant que l'orchestre jouait la musique de l'air ?

[2] Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 50. La parole pouvait aussi sûrement être redondante par rapport au texte (voir *infra* partie III, chapitre IV notre étude d'*Arlequin marchand de poupées*, parodie du *Pygmalion* de Rousseau et Coignet, premier mélodrame musical).

Achevons… je frémis ! Vengeons-nous… je soupire !
Est-ce ainsi que je dois me venger aujourd'hui !
Ma colère s'éteint quand j'approche de lui.
Plus je le vois, plus ma fureur est vaine,
Mon bras tremblant se refuse à ma haine.
Ah ! quelle cruauté de lui ravir le jour !
À ce jeune héros tout cède sur la terre,
Qui croirait qu'il fût né seulement pour la guerre ?
Il semble être fait pour l'amour.
Ne puis-je me venger à moins qu'il ne périsse ?
Eh, ne suffit-il pas que l'amour le punisse ?
Puisqu'il n'a pu trouver mes yeux assez charmants,
Qu'il m'aime, au moins, par mes enchantements.
Que s'il se peut, je le haïsse.
Venez, secondez mes désirs,
Démons, transformez-vous en d'aimables Zéphyrs.
Je cède à ce vainqueur, la pitié me surmonte :
Cachez ma faiblesse et ma honte ;
Dans les plus reculés déserts,
Volez, conduisez-nous au bout de l'univers[1].

Voici comment l'auteur de *La Bohémienne* transpose cette scène :

> Armide tenant un poignard à la main va tremblante pour frapper Arlequin, mais *elle ne peut exécuter le dessein qu'elle a de lui ôter la vie*. Plus elle le considère et plus elle le trouve aimable ; elle s'approche de lui, lui prend la main, et fait des signes de chiromancie. Elle appelle les démons transformés en garçons pâtissiers qui viennent en dansant servir des tartelettes à Arlequin [transposition de Renaud], du fromage de Milan, et des macaroni. Pendant qu'Arlequin dort, Armide [la bohémienne] lui fait manger des tartelettes. (Scène VI)

Outre la citation exacte de la didascalie centrale du livret, que nous soulignons, ce qui frappe dans cette comparaison, c'est l'évacuation de tous les sentiments intérieurs : la rage du début du monologue, les réflexions et le choix de l'enchantement. En revanche, le parodiste transpose en actions l'hésitation (« tremblante ») et le passage sur la destinée de Renaud (« prend la main et fait des signes de chiromancie »). Cet exemple traduit encore le choix de l'exploitation comique et amplifiée de l'ensorcellement. Le livret de l'opéra n'explicite pas le charme mis en œuvre par Armide pour placer Renaud sous sa coupe et se contente d'un vers : « Qu'il m'aime au moins par mes enchantements ». Le parodiste met l'accent sur la transposition de l'envoûtement, source de spectaculaire et de comique lui permettant d'utiliser une caractéristique du type italien d'Arlequin, sa gloutonnerie. La pantomime substitue au chant des passions un véritable tableau burlesque : une bohémienne « gavant » un Arlequin endormi[2]. On retrouve des caractéristiques des canevas de l'ancien Théâtre-Italien à savoir l'utilisation des spécificités de chaque type fixe pour servir la pantomime et la surenchère comique.

[1] *Armide*, livret édité par Jean-Noël Laurenti, *Jean-Baptiste Lully, Œuvres Complètes*, série III, Opéras, volume 14, Olms Verlag, 2003, p. 15-16.
[2] Il s'agit d'un *topos* dans les parodies de scènes du sommeil : Pontau parodie ainsi le sommeil d'*Atys* dans sa parodie de 1726 : « *Les Songes agréables présentent à Atys en dansant plusieurs choses à manger ; Atys en dormant en veut prendre* » (scène XII).

Valois d'Orville, dans *La Femme jalouse*, adapte de manière stéréotypée un passage de l'opéra, en évacuant, à l'instar du parodiste d'*Armide*, la complexité des sentiments. À la scène 2 de l'acte I, Jason annonce à Créüse que son père, le roi Créon, est favorable à leur union. Créüse déclare qu'elle ne pourra le rendre heureux. En fait, elle redoute déjà la colère de Médée. Les amants scellent leur amour par ce duo : « Ah ! pourquoi faut-il que la crainte / Trouble les plus tendres amours ». Cette scène expose l'intrication du sentiment amoureux et de la peur. Valois d'Orville opte, à la scène II de *La Femme jalouse ou le Mauvais Ménage*, pour un jeu de scène grivois entre le rôtisseur et Agnès (« cet amant passionné renouvelle à Agnès ses protestations de tendresse ») et supprime l'aveu final d'amour des deux amants puisque « [Agnès] rebute son hommage lui faisant entendre qu'il a une femme dont elle aurait tout à redouter ».

Les résumés des deux parodies-pantomimes de la fin du siècle que nous avons retrouvés ne permettent pas d'effectuer une analyse aussi précise que pour les pièces précédentes. Nous sommes contrainte à la supposition. Il semble que le traitement de la scène 3 de l'acte IV d'*Iphigénie en Aulide* dans *Le Meunier gaulois* soit proche de celui de l'aveu d'amour dans la parodie de *Médée*. Achille vient chercher Iphigénie pour la mettre en sécurité mais elle veut « de [s]on destin / Subir la loi suprême » ; le héros est alors persuadé qu'Iphigénie ne l'aime plus. Ne pouvant la raisonner, il décide d'aller tuer Calchas et Agamemnon. Cette longue scène est ainsi résumée dans la pantomime : « Pierrot veut l'enlever [Petit-Génie] ; elle s'y oppose. Pierrot sort, en disant qu'il saura bien empêcher l'exécution des desseins que l'on a sur elle ». François Riccoboni, dans *L'Art du théâtre*, résume bien le mode d'adaptation utilisé dans les trois cas que nous venons d'exposer :

> Le pantomime ne peut montrer aux yeux que des situations et ne saurait exprimer que des sentiments. Tout le reste a besoin du secours de la parole ; ainsi le pantomime qui en est privé ne peut, ni faire d'exposition, ni raconter un fait, ni détailler des réflexions, il ne doit du commencement à la fin marcher que de situation en situation[1].

Ces parodies-pantomimes étaient accompagnées de musique, toutefois seul le manuscrit des *Talents lyriques* fournit les titres des airs employés. Les frères Parfaict apportent à la transcription de la pièce, dans leur *Dictionnaire des théâtres de Paris*, la précision suivante : « Nous y joindrons les principaux airs, pour donner ici l'idée de l'usage que font les acteurs pantomimes de leur symphonie, pour suppléer en quelque sorte à l'usage de la parole qu'on leur interdit »[2]. Ce ne sont pas de simples morceaux de musique, mais des vaudevilles qui sont employés, c'est-à-dire des airs issus de la musique populaire ou savante,

[1] François Riccoboni, *L'Art du théâtre à Madame* ***, Paris, Simon et Giffart, 1750, p. 83.
[2] *DTP*, t. V, p. 331.

sur lesquels on écrit de nouvelles paroles. Dans *Les Fêtes d'Hébé*, à la scène II de la première entrée, Thélème avoue ainsi son amour à Sapho : « Mon trouble extrême, / Mes transports, vos appas, / Tout ne vous dit-il pas, Sapho, que je vous aime ? ». Le parodiste transpose ainsi la scène : « Pierrot exprime l'ardeur qu'il sent pour Colombine, il lui en fait l'aveu » sur l'air *J'aime une jolie jardinière*. Valois d'Orville n'élude pas les sentiments et semble laisser à l'acteur pantomime le soin d'exprimer « l'ardeur » et « l'aveu » avec les moyens gestuels. Remarquons que le jeu expressif du pantomime était soutenu par la musique. Bien que nous n'ayons pas retrouvé les paroles originales de cet air, l'incipit laisse deviner quel devait être le contenu thématique de ce vaudeville. Le choix des airs dans la pantomime n'est pas anodin : la musique « supplée » aux paroles moins par son aptitude expressive que parce qu'elle convoquerait, dans le cas des vaudevilles, un texte original lié à une signification particulière. Regnard de Pleinchesne expose aux directeurs du Théâtre de la Monnaie à Bruxelles le fonctionnement de sa parodie-pantomime d'*Iphigénie en Aulide* :

> Jusqu'à présent, elle est faite de manière que tout ce qui est récitatif chez M. Gluck sera chez moi simple dialogue, et tout ce qui est chanté dans l'opéra sera ici des airs d'opéra-comique heureusement choisis et appliqués à la situation et exécutés simplement en pantomime, parce que cette pièce est destinée pour le théâtre d'Audinot, où l'on ne chante point ; au contraire, pour vous, sur ces mêmes airs pantomimes, je mettrai des paroles et souvent même les mêmes paroles connues déjà sur ces airs, qui seront si bien adaptées à la situation qu'elles sembleront faites exprès, quoique tout le monde les sache par cœur. Cette nouveauté peut être piquante, si elle est bien rendue et je crois qu'elle sera la première dans ce genre[1].

L'héritage parodique est bien tangible dans ces œuvres qui font du travestissement des héros lyriques et de la trame générale leur essence comique. Comme les parodies dramatiques d'opéra chantées et parlées, ces pièces utilisent les caractéristiques des types et du jeu italiens pour récrire les opéras tout en étant redevables aux modes particuliers d'adaptation pantomime. Des quatre exemples cités, on peut tirer une constante : tout semble passer par l'amplification, procédé essentiel du comique. Qu'il s'agisse du traitement du charme et des mets proposés à Arlequin (des tartelettes puis du fromage), des gestes (« protestations de tendresse ») et de l'enchaînement des actions, ou encore du sens, par la redondance entre musique et jeu de scènes, les sentiments et les passions ne sont pas seulement évacués, transposés en actions, ou dépeints par la ressource musicale et intertextuelle du vaudeville, ils évoluent sous l'œil grossissant et déformant d'une lunette comique[2].

---

[1] *Bulletin de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, 1876, lettre citée par Georges Cucuel, « Les opéras de Gluck et les parodies du XVIII^e^ siècle », art. cit., p. 206. Nous ne connaissons pas la date de naissance de Regnard de Pleinchesne, mais comme il commence sa carrière à la fin des années 1760 (*Le Jardinier de Sidon*, probablement sa première pièce, date de 1768), il n'a pas connu les parodies-pantomimes d'opéra données au Nouveau Spectacle Pantomime.

[2] Certaines parodies pour marionnettes du début du XVIII^e^ siècle utilisent des passages pantomimes en alternance avec des airs chantés sur des vaudevilles : on observe dans ces pièces les mêmes phénomènes de

Dans son essai *L'Essence du rire*, Charles Baudelaire se souvient d'une pantomime en ces termes : « toutes choses s'exprimaient dans cette singulière pièce avec emportement ; c'était le vertige de l'hyperbole »[1]. Cette esthétique de l'hyperbole permet au comique de s'épanouir en dehors du travestissement des personnages et de l'intrigue. Outre le contenu du livret, le corps et le décor, modes privilégiés du genre pantomime (« l'art de parler aux yeux », disait Marmontel), passent par ce traitement amplificateur. Si l'importance du *medium* corporel apparaît au sein du genre pantomime comme une évidence, il est toutefois intéressant d'en détailler les emplois. Les parodies-pantomimes doivent tout d'abord être replacées dans le contexte de leur représentation puisqu'elles font partie intégrante d'un spectacle visuel où le corps est au service du divertissement et du spectaculaire. À l'époque, le programme d'une soirée théâtrale ne se limitait pas à une pièce. *Les Affiches de Paris* éditées par Boudet fournissent le détail de ces soirées où sont jouées la plupart du temps deux pantomimes précédées ou suivies par des « exercices », autrement dit des représentations d'acrobates ou des danses. L'annonce du jeudi 9 février 1747 illustre bien le déroulement d'une soirée théâtrale pantomime :

> On fera aujourd'hui au spectacle pantomime sur le théâtre de l'Opéra-Comique plusieurs exercices surprenants qui n'ont jamais paru, exécutés par les Sieurs Ally et Mahomet Carhata, Turcs de Nation ; précédés du *Dieu du Silence à la Foire* et de *Midas*, le tout orné de plusieurs ballets nouveaux, dans lesquels Mlle Maltaire [*sic*] dansera seule[2].

Le jeudi 23 mars 1747, *La Bohémienne* est « précédée [d'un] spectacle ordinaire »[3], *Les Talents comiques*, le jeudi 10 août 1747, est « précédée des *Amours grivois*, avec de nouveaux exercices »[4].

À la fin du siècle, on retrouve la même organisation du spectacle autour de la pantomime. Le 17 juin 1779 :

> *Orgie en Floride*, parodie-pantomime [d'*Iphigénie en Tauride* de Guillard et Gluck], mêlée de dialogues, de danses, et de machines ; terminée par la danse de corde du petit Diable, qui fera le Saut du ruban, les paniers et les fers aux pieds. Le spectacle finira à une heure[5].

---

transposition. Dans *Les Stratagèmes de l'amour* de Fuzelier et d'Orneval (1726), parodie du ballet du même nom de Roy et Destouches, les parodistes transposent la scène de fureur simulée d'Irène (II, 6) et la défection de Timante, l'amant qu'elle voulait repousser, en deux phrases et vingt-quatre mots : « *Irène voyant Timante, contrefait Cassandre, elle le prend pour Ajax ; et ordonne qu'on le bâtonne. Timante, qui la croit folle, la plante là* » (II, 7) ; ms. BnF, fr. 9336, f^{os} 206-208v.

[1] Charles Baudelaire, « L'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », dans *Œuvres Complètes II*, Gallimard, Paris, 1985, p. 539.

[2] *Affiches de Paris* éditées par Boudet, n° 12, jeudi 9 février 1747. « Mlle Maltaire » fait sûrement partie de la famille de danseurs Malter qui « sont trois frères à faire carrière à l'Académie royale de musique », *Dictionnaire de la musique en France, op. cit.*, p. 433.

[3] *Ibid*., n° 24, 23 mars 1747.

[4] *Ibid*., n° 62, jeudi 10 août 1747.

[5] *Journal de Paris*, n°168, jeudi 17 juin 1779, p. 682.

On retrouve la même année ce danseur appelé le petit Diable de son vrai nom Paolo Rédigé, « excellent danseur de corde et l'un des plus étonnants sauteurs du théâtre des Grands Danseurs »[1] :

> *Le Brave Poltron* [*ou*] *trois contre un*, parodie des *Horaces*, pantomime, terminée par la danse du petit Diable, qui sera extraordinaire, il dansera avec des œufs attachés sous ses pieds sans les casser ; il fera la danse montante et descendante dans un nouveau genre, il peut dire être comparable dans cet exercice, et il se donnera les peines et les soins pour conserver les applaudissements dont le public a bien voulu l'honorer[2].

La troupe de Nicolet (des Grands Danseurs) est constituée en 1776 de sept danseurs, neuf danseuses et cinq sauteurs : la danse et les « exercices » sont au cœur des représentations pantomimes et loin d'être donnés par des effectifs réduits[3]. Citons encore la description d'une représentation de *Péronnelle* dans *Les Petits Spectacles de Paris* : « *Péronnelle*, pantomime mêlée de dialogues et ornée de spectacle »[4]. La structure des parodies-pantomimes fait écho aux spectacles et aux « exercices » qui l'environnent puisque les danses et les performances des acteurs pantomimes y sont centrales. Outre sa fonction divertissante, la danse permet de rythmer la pantomime et participe au comique. *La Bohémienne*, composée de treize scènes, et *La Femme jalouse*, composée de quatorze scènes, comportent chacune trois danses ou ballets. Ce chiffre augmente (six danses) dans le cas des *Talents comiques* (quinze scènes). Dans chacune de ces pièces on relève au moins une danse burlesque : la danse de l'ours et du singe dans *La Bohémienne* (scène VIII), le divertissement « *grotesque* » des « *nègres et négresses dans une guinguette* » dans *La Femme jalouse* (scène V) et enfin, dans *Les Talents comiques*, une scène de danse entre un « *sauvage, singulier saltimbanque [qui] danse un menuet avec un animal africain* » (III, V), tout comme « *le porteur d'eau et la marchande de tisane* [*qui*] *se font l'amour en dansant grotesquement* » (I, 5). L'omniprésence du corps dansant dans les parodies-pantomimes, et de ballets ainsi que d'acrobaties gravitant autour du spectacle principal, montre à quel point le divertissement est le but poursuivi. Sans reprendre ici des éléments de traité de jeu pantomime, il convient d'observer comment l'usage du corps relève de cette esthétique de l'hyperbole et participe à l'adaptation comique des parodies-pantomimes.

---

[1] Campardon, t. II, p. 227.
[2] *Journal de Paris*, n° 42, jeudi 11 février 1779, p. 168.
[3] « Danseurs. MM. Lafrance, maître de ballets ; Montigny, [André] Boulanger, Parvillé, Ray, Dutac l'aîné et Dutac le cadet. Danseuses. Mesdemoiselles Rivière, première danseuse et première actrice dans la pantomime. Carré, Courtois, Toinette, Lelièvre, Lafrance cad., Dutac, Sophie Fiat, Sophie Forest. Sauteurs. MM Dutac, Placide, Vieuxjot, Senri, Dussert », *Les Spectacles des Foires*, *op. cit.*, cinquième partie pour l'année 1777, p. 105-106.
[4] *Petits Spectacles de Paris ou Calendrier historique*, septième partie, année 1786, Guillot, Paris, p. 131.

Dans *La Bohémienne*, on retiendra les « gestes gigantesques qui annoncent le plaisir » (scène VII), le « coup de pied au cul » de Don Quichotte à Pantalon pour le faire sortir (scène IX) et bien entendu les multiples lazzi d'Arlequin (celui de la gloutonnerie, scène VI ; les cascades, « Arlequin saute par la fenêtre et ensuite dans l'orchestre » scène XIII).

Valois d'Orville met en scène, dans *La Femme jalouse*, des situations où les actions gestuelles portent le sens, que ce soit la harengère qui se « jette » aux « pieds » du rôtisseur pour lui demander une faveur (scène IX), ou bien Pierrot qui « court de tous côtés sans savoir où s'adressent ses pas » parce qu'il est devenu fou (scène XI).

Les Talents comiques exposent principalement un corps dansant : cette parodie-pantomime d'opéra-ballet calque la forme de sa cible et multiplie les danses. Toutefois, le personnage d'Arlequin fait de nombreux lazzi : les pleurs et les cascades lorsqu'il se cache « au sommet d'un arbre » (I, 3) ; le texte du programme invite aussi à imaginer l'exagération gestuelle, par exemple, des « arquebusiers [qui] par leurs pas et leurs attitudes […] font connaître leur zèle, leurs forces et leur valeur » (II, 3) ou encore de Colombine qu'on voit « se frotter le front, puis se lever avec un transport de joie, se rasseoir, et faire toutes les actions d'un auteur dans l'enthousiasme » (I, 1).

Dans *Sabinette* de Pleinchesne (1774), parodie de *Sabinus* de Chabanon et Gossec, « il y a un combat à coups de poing » qui d'ailleurs dégénéra dans les coulisses[1]. Cette pantomime est représentée à l'Ambigu-Comique, théâtre dirigé par Audinot, qui possède une salle aux boulevards et une aux Foires Saint-Germain et Saint-Laurent. *Les Spectacles des Foires et des Boulevards de Paris, ou Calendrier historique et chronologique des théâtres forains*, rédigé en partie par Nougaret, donne la composition de la troupe d'enfants et d'adolescents de l'Ambigu en 1776 : on dénombre huit acteurs principaux (onze sont des acteurs « accessoires »), sept actrices principales (dix sont des actrices « accessoires »). En *nota*, l'auteur écrit que « la plus grande partie de ces enfants, tant filles que garçons, dansent seuls et figurent dans les ballets », ce qui donne une idée du personnel dansant[2].

Cette mise en avant du corps s'effectue sur une scène aux multiples décors : « *une campagne et une rivière* », « *un désert* », « *un jardin* » et « *un château enchanté* » dans *La Bohémienne*, ainsi que deux changements à vue lors de l'apparition « des enfers » et « d'antres et d'abîmes ». Les décors de *La Femme jalouse ou Le Mauvais Ménage* sont plus

[1] « Dans la pantomime de *Sabinette*, il y a un combat à coups de poing. Celui qui, par son rôle, doit battre tous les autres, s'attacha particulièrement à l'un d'entre eux, et lui donna force coups. Lorsque les combattants furent hors de la scène le battu dit à son camarade, que son rôle ne portait pas qu'il dût lui appliquer de si furieux coups de poing ; à quoi l'autre répondit : "Je t'en voulais depuis longtemps, et j'ai saisi cette occasion pour me satisfaire"», J.-B. Nougaret, *Almanach forain*, troisième partie 1775, *op. cit.*, p. 31-32.

[2] *Les Spectacles des Foires*, cinquième partie pour l'année 1777, *op. cit.*, p. 79.

variés encore : de la « *maison de Pierrot* » à « *d'un côté une apothicairerie garnie de fioles pleines de poison, et de l'autre une cuisine dont un brasier ardent consume des corps entiers* », en passant par *« une jolie guinguette* » sans oublier l'apparition des enfers à la scène VIII. Enfin, les trois entrées des *Talents comiques* se déroulent dans quatre lieux différents : « *un jardin dans l'enfoncement d'un berceau* », « *la chambre de Pantalon* », « *un camp où tout est disposé à tirer au prix de l'arquebusier* » et « *un hameau, dans l'enfoncement des rochers, des monts escarpés* ». Nous l'avons vu dans l'exemple cité plus haut : dans *Le Meunier gaulois*, l'autel est bâti sur scène par deux maçons.

L'extraordinaire est souvent exploité dans les pantomimes à des fins comiques. À la scène V des *Talents comiques*, des « savoyards forment une entrée et font voir ensuite à Thamas [interprété par Pantalon, double parodique du roi de Lesbos] différents phénomènes par les reflets de leur lanterne magique ». Cette « machine d'optique qui fait voir dans l'obscurité sur une muraille blanche plusieurs spectres et monstres si affreux que celui qui n'en sait le secret croit que cela se fait par magie » (Furetière). Dans *La Bohémienne*, ce sont « des singes, des ours et autres bêtes farouches » qui apparaissent. S'ensuit un pas de deux dansé par des acteurs déguisés en ours et en singe « qui font des lazzi ». Le tableau final de *La Bohémienne*, tout en illustrant bien les spécificités précédemment définies de la parodie-pantomime, s'avère être une véritable surenchère du spectaculaire et du merveilleux du final de la tragédie lulliste, où la magicienne, seule, invoque les démons pour qu'ils détruisent son palais enchanté et quitte la scène dans un char volant.

> [Armide fait à Arlequin] des figures menaçantes invoquant l'Enfer, et tous les diables se déchaînent. Une troupe de pantins volent en l'air, détruisent le château en y mettant le feu. Armide se trouve mal, un diable lui donne de l'eau de mélisse et la tourmente tant qu'à la fin elle revient à elle. Le procureur fiscal accourt avec des pompiers pour éteindre le feu, les diables s'opposent au secours […], grand tapage à ce sujet pendant lequel temps Armide s'envole en l'air montée sur un chien barbet[1].

Valois d'Orville se souvient peut-être de la fin de *La Bohémienne* dans les dernières scènes de *La Femme jalouse* où « on voit la harengère dans une manne d'enfant[2] soutenue par un hibou monstrueux qui traverse les airs » après avoir mis le feu à la maison de Pierrot (scène XI et XII)[3]. Néanmoins, dans cette parodie-pantomime, c'est le traitement de l'infanticide qui relève le plus de cette esthétique de l'hyperbole comique. Alors que dans l'opéra, la mort des enfants n'est pas exposée, dans la pantomime, « on voit leurs membres disloqués sauter par les fenêtres ». En outre, Valois d'Orville fait du mode de l'exagération le

[1] *Barbet* : « Chien à poil long et frisé, qui va à l'eau » (*Académie*, 1762).
[2] *Manne d'enfant* : « long panier d'osier en forme de berceau, avec une anse de chaque côté, et quatre pieds dessous, où l'on met l'enfant au maillot » (*Académie*, 1762).
[3] La comparaison entre la fin de ces deux pantomimes invite à attribuer *La Bohémienne* à Valois d'Orville.

fer de lance du divertissement puisqu'il évacue la portée tragique finale (les morts, l'infanticide) par une « troupe de ramoneurs et pompiers [qui] se joignent aux habitants du lieu et forment un divertissement bouffon » (scène XIV). Dans *Le Meunier gaulois* c'est l'apparition, déjà mentionnée, d'un cerf « environné de nuages » qui participe du spectaculaire.

La parodie-pantomime porte en son sein deux modes d'adaptation comique : le travestissement burlesque et le changement de *media* expressifs, mode de la pantomime. Les deux genres se retrouvent pourtant dans le but général du spectacle parodique : le divertissement et le comique. La contrainte contextuelle et générique a certes entraîné l'essoufflement critique de ces nouvelles parodies mais a permis de mettre l'accent sur le spectaculaire. La pantomime fournit alors plus qu'une forme d'expression au genre de la parodie dramatique d'opéra, de même que la parodie lègue à la pantomime bien plus qu'une tradition. Ces pièces ne sont pas des cas limites puisque d'une certaine manière elles révèlent l'essence de la parodie dramatique d'opéra : un art de l'*adaptare*, c'est à dire de l'ajustement d'un spectacle lyrique grandiose à l'échelle d'un spectacle comique et divertissant. Plus intéressant encore, ces pièces renouent avec une tradition antérieure, celle de l'ancien Théâtre Italien. Les parodies pantomimes d'opéra sont des caricatures d'opéra au même titre que les pièces du répertoire pour marionnettes. Mais la dégradation n'en est pas le but : il s'agit de prendre pour prétexte l'intrigue de l'opéra pour en livrer une version spectaculaire comique.

C – Les cas des parodies sans chant : la forme en prose et en vers

Certains parodistes, majoritairement dans le dernier tiers du XVIII^{e} siècle, proposent des pièces en vers ou en prose, ne contenant aucune partie chantée dans le corps du texte (cela ne veut pas dire que ces pièces ne comportent aucun divertissement chanté) et qui sont pourtant identifiées comme des parodies d'opéra. L'exemple du *Chaos*, parodie des *Éléments* de Roy et Destouches par Le Grand et Dominique, est en cela intéressant : la totalité des dialogues sont en prose et chacune des quatre entrées comporte un divertissement dansé et chanté sur une musique originale de Mouret. Cette forme rappelle aux rédacteurs du *Mercure de France* celle de la « comédie-ballet »[1].

[1] *Mercure de France*, juillet 1725, p. 1665. Pour l'analyse de cette pièce nous renvoyons au troisième chapitre de la troisième partie.

Parodies dramatiques d'opéra en prose 1709-1791

Titre, lieu de création, auteur et date de création de la parodie	Titre, genre, librettiste(s) et compositeur(s) de la cible
Le Jugement de Pâris, Comédie-Italienne Dominique et Riccoboni père 1718	Parodie du prologue du *Jugement de Pâris*, pastorale héroïque Pellegrin et Bertin de la Doué
Le Chaos, Ambigu-Comique, Comédie-Italienne Le Grand et Dominique 1725	*Les Éléments*, opéra-ballet Roy, Lalande et Destouches
Zoroastre, Clichy ? Mondolot 1758	*Zoroastre*, tragédie en musique Cahusac et Rameau
Arlequin marchand de poupées ou le Pygmalion moderne, Variétés Amusantes Charles-Jacob Guillemain 1779	*Pygmalion*, scène lyrique Rousseau et Horace Coignet
Le Pirate en Provence, Variétés Amusantes Dorvigny 1783	*Alexandre aux Indes*, opéra Morel de Chédeville et Le Froid de Méreaux
Les Deux n'en font qu'une, Ambigu-Comique Anonyme 1784	*La Caravane du Caire*, opéra-ballet Morel de Chédeville et Grétry
Les Reconnaissances ou la Foire de Beaucaire, Variétés Amusantes Anonyme 1784	*La Caravane du Caire*, opéra-ballet Morel de Chédeville et Grétry
La Nouvelle Didon ou le Globe d'amour, Variétés Amusantes Louis-Bertrand Robineau, dit Beaunoir 1784	*Didon*, tragédie lyrique Marmontel et Piccinni
Jean de Retour, Variétés Amusantes Pierre-Germain Parisau 1786	*Pénélope*, tragédie lyrique Marmontel et Piccinni
Errata, non représentée M. F. L. B. Éditée en 1787	*Tarare*, opéra Beaumarchais et Salieri
Turelure ou le Chaos perpertuel, Grands Danseurs du Roi (théâtre de Nicolet) Mayeur de Saint-Paul et Destival de Braban 1787	*Tarare*, opéra Beaumarchais et Salieri
Fanfare ou le Garde-chasse, théâtre des Beaujolais Anonyme 1787	*Tarare*, opéra Beaumarchais et Salieri

Parodies dramatiques d'opéra en vers 1709-1791

Titre, lieu de création, auteur et date de création de la parodie	Titre, genre, librettiste(s) et compositeur(s) de la cible
Les Amours de Psyché, Comédie-Italienne Lourdet de Santerre 1758	*L'Amour et Psyché* 3e entrée des *Fêtes de Paphos*, opéra-ballet Fusée de Voisenon (pour cette entrée) et Mondonville
Eugénie en Ogrerie, Ambigu-Comique Anonyme 1779	*Iphigénie en Taurdie*, tragédie lyrique Guillard et Gluck
Les Bons Amis ou Il était temps, Variétés Amusantes	*Idem*

Dorvigny 1779	
Castor le Cadet, Ambigu-Comique Nougaret, 1780	*Castor et Pollux*, tragédie en musique Bernard et Rameau
La Perruque sauvée, Ambigu-Comique Anonyme 1783	*Péronne sauvée*, opéra Billardon de Sauvigny et Dezède
Climène, Ambigu-Comique Mayeur de Saint-Paul 1784	*Chimène*, tragédie lyrique Guillard et Sacchini
Dondon, Ambigu-Comique Pierre Germain Parisau 1784	*Didon*, tragédie lyrique Marmontel et Piccinni
Dondon seconde, Ambigu-Comique Mayeur de Saint-Paul 1784	*Idem*
L*a Foire d'Auxerre*, Grands Danseurs du Roi (théâtre de Nicolet) Mayeur de Saint-Paul 1784	*La Caravane du Caire*, opéra-ballet Morel de Chédeville et Grétry
Bernique ou le Tyran comique, Ambigu-Comique Dorvigny 1787	*Tarare*, opéra Beaumarchais et Salieri
Colin-Maillard, Théâtre des Associés J.-S. Quiney 1787	*Idem*
La Redevance abolie, Théâtre des Associés Auguste Jacquinet 1789	*Démophon*, tragédie lyrique Marmontel et Cherubini
Parodie d'Aline, Reine de Golconde Anonyme ?	*Aline, Reine de Golconde*, ballet héroïque Sedaine et Monsigny
Jean des Dardanelles J.-B. Gresset ? 1739-1744	*Dardanus*, tragédie en musique La Bruère et Rameau

Les parodies en vers posent des problèmes différents de ceux des parodies en prose ; à l'exemple de *Jean des Dardanelles*, parodie en vers qui « *peut se chanter sur la même musique que sa cible* », on peut se demander si les vers n'étaient pas parfois chantés et encore si leur déclamation ne prenait pas des tours comiques, comme s'il s'agissait d'imitation dégradée du chant ou du récitatif de l'opéra. C'est de manière plus claire qu'une parodie entièrement en prose se positionne par rapport à sa cible chantée : la prose se présente comme le reniement de la spécificité même du genre lyrique. Les parodies en vers ou en prose posent donc d'une manière originale le lien à la cible : la forme se veut-elle critique ? A-t-elle pour origine une interdiction édictée par l'Académie royale de musique en matière de chant ? Permet-elle à la parodie une autonomie plus importante ? Ces trois interrogations guideront notre investigation de ce corpus, certes réduit, mais loin d'être marginal dans le dernier tiers du XVIII^{e} siècle, puisque hormis quelques exceptions, aucune parodie dramatique d'opéra contenant des parties chantées n'est créée sur les théâtres forains ou des boulevards.

Autrement dit, le Théâtre-Italien et les théâtres de cour ont le monopole des parodies en forme d'opéra-comique[1].

L'Ambigu-Comique donne la majorité des parodies d'opéra en vers (sept sur les quatorze relevées) ; ce choix s'explique par une interdiction qui touche le théâtre d'Audinot : un arrêt du conseil daté du 10 novembre 1771, à la requête de l'Opéra, interdit le chant et la danse à son spectacle et réduit à quatre le nombre de musiciens[2]. La direction n'a d'autre choix que de donner des pantomimes et des pièces en vers ou en prose : sur les dix-neuf parodies créées sur ce théâtre, sept sont en vers, dix sont des pantomimes, une en prose et une seule en prose et vaudevilles. Nougaret expose bien la difficulté qui touche la scène concurrente de Lécluze (qui deviendra en 1779 les Variétés Amusantes) dans l'avertissement qui précède l'édition de sa parodie *Le Bon Frère*. Le dramaturge choisit d'imprimer sa pièce mais il la donne finalement en vers en 1780 sous le titre *Castor le cadet*, parodie manuscrite que nous avons retrouvée : « je me hasarde de faire imprimer cette petite pièce, qui sera, je crois, représentée au spectacle du sieur Lécluze, mais sans les couplets, attendu que depuis la suppression de l'Opéra-Comique, il n'est plus permis de chanter des vaudevilles… »[3]. Le remaniement du *Bon Frère* touche ainsi principalement le passage des vaudevilles et de la prose aux vers. C'est à tort qu'on pourrait croire qu'il suffisait à Nougaret d'ôter la mention « air » ou « sur l'air de » pour obtenir une pièce en vers. Nous retranscrivons ici la deuxième scène dans son entier afin d'observer le passage en vers et de voir l'effet de la versification non chantée sur la dramaturgie. Pour plus de clarté nous faisons correspondre en les mettant face à face les passages.

Le Bon Frère (1779, prose et vaudevilles)	*Castor le cadet* (1780, vers)
Scène II BÉBÉ, *seule* Adieu, personnage à voir sous le théâtre. Mais s'il ne parle non pus qu'une image, y n'a pas les doigts gourds. C'est tout fin juste, comme dit le proverbe : pus d'effets que de paroles… En fabriquant ste enlèvement, y travaille pour ma personne. Je ne savons pas comme ça c'est fait, mais ste grand rôle de Castor m'a chiffonné tout le cœur, et malgré toutes les politesses dont j'ons usé en son endroit, ne s'avise-ti pas de préférer ma sœur Tirelire ?	Scène II BÉBÉ, *seule* Adieu donc singulier personnage de théâtre Mais s'il babille autant qu'une image de plâtre Peut-être il n'a pas les doigts gourds Et remplira le plus aisé des rôles. C'est tout fin just' l' proverbe, il m'en souvient [toujours : Ben pus d'effets que de paroles En fabriquant ste enlèvement Il travaille pour ma personne Je ne savons ni pourquoi ni comment Ste drôle de Castor sans cesse me chiffonne Et m'égratigne tout le cœur ; Mais quoiqu'en son endroit j'usons de prévenances, Malgré mes honnêtes avances Le pendard préfère ma sœur.

[1] Une exception, *Bagare*, parodie de *Tarare* par Mague de Saint-Aubin (1787), est représentée à l'Ambigu-Comique.
[2] Castil-Blaze, *L'Académie impériale de musique de 1645 à 1855*, Paris, Castil-Blaze, 1855, t. I, p. 291.
[3] Nougaret, *Le Bon Frère*, éd. cit., p. iv-v.

AIR du *Confiteor* Un simple garçon chapelier Adoucit mon himeur trop fière. Ose-t-on se mésallier Quand on est riche harengère ? J'éprouve encore la douceur De me voir parférer ma sœur.	
Dame, ça vous est ben triste pour eune aînée qui vous a du sens jusqu'au bout des doigts. Si je m'en croyais, j'arracherais à Castor les deux yeux de la tête…Ces yeux qui m'ont trapercé l'âme.	C'est ben triste pour une aînée, Complaisante et morigénée, En âge d'user de ses droits Et qui vous a du sang jusques au bout des doigts…
AIR : *Dans les gardes françaises* Castor ton cœur de roche Est pus dur qu'eun caillou Si tôt que je m'approche, Tu t'enfuis comme eun fou. En vain je l'y reproche Qu'y cause mon ennui. Ses mains sont dans sa poche, Quand je suis près de lui.	
Je voyons là-bas ma sœur Tirelire qui viant ici en marchant à pas comptés. Ne nous montrons que pour faire eun vacarme de tous les diables.	Mais Tirelire ici s'avance : La vela qui vient en cadence Et qui s'approche à pas comptés Modérons mes sens agités, Et ne reparaissons en ces lieux déplorables Que pour faire un vacarme, un bruit de tous les diables.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, Nougaret ne conserve pas les vers des couplets chantés sur vaudevilles : sans la musique ils perdent de leur intérêt. Est-ce à dire qu'une pièce en vers est moins piquante qu'une pièce en forme d'opéra-comique ? De l'ensemble des quatorze parodies dramatiques d'opéra en vers seules cinq nous sont restées. Hormis *Jean des Dardanelles* qui suit la métrique du livret de *Dardanus* (version 1739), chacune de ces pièces possède une versification classique ; *Les Bons Amis* de Dorvigny est exclusivement en alexandrins. Il semble que cette pièce, à l'instar des *Rêveries renouvelées des Grecs*, parodie de Favart et Guérin de Frémicourt des deux *Iphigénie en Tauride*, prend pour cible la tragédie comme l'opéra[1]. Or, le théâtre sur lequel est représentée cette parodie en vers, les Variétés Amusantes ne donne aucune parodie comportant des parties chantées ; Nougaret choisit de mêler les alexandrins aux octosyllabes, vers par excellence du chant ; on observe ainsi les restes « vaudevilles » de la pièce. On peut faire la même remarque de la versification de *La Redevance abolie*. De fait, chacune de ces parodies comporte des passages de musique instrumentale indiquée en didascalies, contrairement aux *Bons Amis*[2]. Quant à Quiney dans

[1] Voir *supra*, p. 97 *et sq.*

[2] Dans *Castor le cadet* on peut par exemple citer la didascalie de la scène XIII : « TIRELIRE, CASTOR *évanoui*. *On joue l'air* des Pendus. TIRELIRE, *en grand deuil* : Tristes apprêts, pâles flambeaux ». Ce dernier vers est une

Colin-Maillard, il n'emploie que l'alexandrin, son but étant de présenter une comédie qui a pour prétexte l'intrigue de *Tarare*, d'où son sous-titre comi-parodie.

Les parodies dramatiques d'opéra en prose posent une question fondamentale : comment parodier un genre lyrique sans le secours du chant ou même de la déclamation. Sur les douze parodies en prose, cinq nous sont restées. *Arlequin marchand de poupées* et *Le Chaos* sont à part : l'une parodie une scène lyrique elle aussi en prose avec alternance de musique, l'autre parodie un opéra-ballet et les passages en prose ne servent qu'à faire avancer une intrigue tournée vers le divertissement (chanté et dansé). Le cas des deux parodies de *Tarare* (Beaumarchais et Salieri), *Errata* et *Turelure* est différent. La prose est utilisée pour critiquer le livret de Beaumarchais. En effet, dès sa création en juin 1787, des critiques affirment qu' « il ne faut pas parler du style : ce n'est ni de la prose ni des vers »[1]. Il existe d'ailleurs « de nombreux fragments de *Tarare* en prose »[2] dans les manuscrits de Beaumarchais. Parodier *Tarare* en prose c'est tout bonnement critiquer la versification du livret de l'opéra. Pour ce faire les parodistes emploient deux techniques : la première est de critiquer, par le biais de commentaires, le vocabulaire poétique impropre utilisé par Beaumarchais. Il s'agit la plupart du temps des mots à la rime ou de construction de vers ; la seconde est de citer des vers de l'opéra dans la prose. À la scène 4 de l'acte V, le tyran Atar, furieux de voir Tarare et Astasie réunis, s'exclame « Ah ! je me sens altéré de leurs peines / Et j'ai soif de les voir souffrir ». Beaumarchais cherche à accentuer la fureur du roi d'Ormus par un parallélisme de construction doublé d'une périssologie (redondance normalement inutile, employée pour insister sur une idée). L'auteur d'*Errata* critique ce qu'il semble considérer comme une faute d'écriture en mettant en évidence la tautologie et le parallélisme de manière comique à l'aide d'une anaphore :

> ATTILA
> Ah ! vous croyez me narguer impunément, amants langoureux ; mais je vais vous désabuser. Je me sens *altéré de vos douleurs*, et j'ai *une soif terrible de vous voir pleurer*.
>
> DROLETTE, *avec malice*
> Seigneur, *vous êtes altéré ? vous avez soif ? Qu'on* apporte au roi plein [*sic*] sa coupe royale de cidre d'Isigny.
>
> ATTILA, *au valet*
> *Qu'on* les charge de fers (*on les enchaîne*). Bon, *qu'on* les sépare. (II, 11)

Plus généralement les parodistes insèrent des vers au sein de la prose, réduisant ainsi les vers de Beaumarchais à de la prose. Cette technique aussi utilisée dans les parodies en

---

citation du livret cible (*Castor et Pollux*, II, 2). Pour une analyse de l'insertion musicale dans la parodie de *Démophon*, *La Redevance abolie*, voir *infra*, p. 479 *et sq.*

[1] *Correspondance secrète inédite sur Louis XVI, Marie-Antoinette, la cour et la ville*, lettre XXV, 14 juin 1787 de Versailles, éd. par Martin de Lescure, Paris, Henri Plon, 1866, t. II, p. 149.

[2] Eugène Lintilhac, *Beaumarchais et ses œuvres*, [éd. 1877], Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 97.

prose et vaudevilles, prend ici une tournure systématique et un sens beaucoup plus critique lorsqu'on connaît le contexte de réception de l'opéra de *Tarare*. Mayeur de Saint-Paul et Destival de Braban se moquent par exemple du vers d'Atar « Que tout s'abaisse devant elle. (*On se prosterne.*) » (I, 5) :

> PICARD
> Que tout s'abaisse devant elle. Mais seul je veux rester droit. (I, 3)

De même à la scène 7 de l'acte III, Turelure, double de Tarare, dit :

> Je ne peux vous suivre avant d'avoir fait cette belle réflexion : ne plaignez point mon sort, respectez votre maître. Puissiez-vous un jour l'estimer.
>
> OURSON
> C'est très beau.

Dans l'opéra, Tarare chante les deux vers soulignés : « Ne plaignez point mon sort, respectez votre maître / Puissiez-vous un jour l'estimer » (IV, 7) ; en passant dans la parodie, ces vers deviennent de la prose.

Le choix de la forme en prose ou en vers est d'abord la réponse à l'interdiction du chant ; mais à l'instar de la pantomime, ces deux formes deviennent la spécialité et la spécificité des théâtres de la Foire et des boulevards. Souvent le choix entre le vers et la prose est guidé par la cible : la prose critique dans certains cas la faiblesse du livret, dans d'autres, les vers rappellent la forme de l'opéra. En s'éloignant de l'opéra-comique, la parodie se rapproche de la comédie ; les pièces en vers peuvent parfois donner lieu à des sortes de livrets parodiques, mais en l'absence de musique indiquée, cet effet est sapé. Nous avons recensé toutefois deux cas de parodie dramatique d'opéra se présentant comme un substitut du livret et reprenant la musique de l'opéra. Ces pièces posent d'une manière radicale la question de la forme en la subordonnant à la question du genre.

D – L'expérience du pastiche parodique

La distinction générique entre pastiche et parodie est au cœur de nombreux ouvrages théoriques traitant des pratiques hypertextuelles. Gérard Genette, dans *Palimpsestes*, différencie pastiche, parodie et travestissement burlesque :

> Je propose donc de (re)baptiser *parodie* le détournement de texte à transformation minimale, du type *Chapelain décoiffé* ; *travestissement* la transformation stylistique à fonction dégradante, du type *Virgile travesti* ; *charge* (et non plus, comme ci-devant, parodie) le pastiche satirique, dont les *À la manière de…* sont des exemples canoniques, et dont le pastiche héroï-comique n'est qu'une variété ; et

simplement *pastiche* l'imitation d'un style dépourvue de fonction satirique, qu'illustrent au moins certaines pages de *L'Affaire Lemoine*[1].

Leif Ludwig Albertsen, dans son fameux article sur le pastiche, précise que ce genre et celui de la parodie diffèrent sur la question de la forme[2]. Alors que la parodie suppose une reproduction et une transformation du contenu, le pastiche suppose de manière générale une reproduction du contenu et de la forme d'un ouvrage, voire de plusieurs. Or, ces catégories ne sont pas tout à fait opérationnelles face au corpus des parodies dramatiques d'opéra du XVIII[e] siècle ; Gérard Genette propose d'ailleurs de les ranger sous le terme de *parodie mixte* « eu égard à leur structure complexe et indécise »[3]. Ces parodies se fondent à la fois sur l'imitation et la transformation du modèle, jouent sur les transpositions et les travestissements burlesques, usent du pastiche et de la citation. Les problèmes génériques du corpus de la parodie dramatique d'opéra sont liés, en fait, aux différents sens et aux différentes pratiques décrites par le terme parodie. La parodie définit deux pratiques distinctes qui se rejoignent dans le genre de la parodie dramatique ou dans l'opéra-comique : d'une part la parodie musicale (nouveau texte pour une musique préexistante), d'autre part la parodie littéraire (imitation burlesque du fond qui suppose un changement stylistique dans la langue, accompagné ou non d'un pastiche de la forme). Toute parodie dramatique comporte une part de pastiche c'est-à-dire d'imitation stylistique (musicale et littéraire) ; les parodistes peuvent ponctuellement reprendre un air de l'opéra en en changeant les paroles ou adapter et remanier des paroles de l'opéra sur un vaudeville. Voici deux exemples :

Tancrède (Danchet et Campra), III, 5	*Arlequin Tancrède* (Dominique et Romagnesi) sc. II
CLYTEMNESTRE ET ÉGISTE Suivons la fureur et la rage, Immolons l'ennemi qui nous ose outrager.	ARGAN ET ISMÉNOR AIR *de l'opéra* Suivons la fureur et la rage, Cher ami, vengeons-nous et hâtons son trépas.

Pyrame et Thisbé (La Serre, Rebel et Francoeur), IV, 1	*Pyrame et Thisbé* (Riccoboni fils et Romagnesi), sc. V
NINUS à ZORAÏDE Que votre sort est déplorable ! Une juste pitié me le fait partager, Je sens le mal qui vous accable, Et je ne puis le partager.	NINUS à ZORAÏDE AIR : *Quand je tiens ce jus d'octobre* Que votre sort est déplorable ! Je voudrais bien le partager : Je vois le mal qui vous accable Mais je ne puis vous soulager.

Nous nous intéresserons ici à des cas bien particuliers dans lesquels le pastiche (forme et style) n'est pas subordonné à la musique mais devient l'enjeu de l'œuvre. Seules deux pièces de notre corpus mettent en œuvre cette approche ; en cela elles se présentent comme

[1] Gérard Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 40.
[2] Leif Ludwig Albertsen, « Der Begriff des Pastiche », *Orbis Littarerum*, col. 26, n° 1, p. 1971, p. 1-8.
[3] *Palimpsestes, op. cit.*, p. 197.

des cas-limites de la parodie dramatique d'opéra, au même titre que les parodies thématiques que nous aborderons plus loin[1]. L'une se présente comme un nouveau livret pour la musique de l'opéra qu'elle cible, l'autre s'identifie comme une « traduction parodiée » :

- *Jean des Dardanelles*, parodie de *Dardanus* « qui peut se chanter sur la même musique » que sa cible, 1739-1744
- *L'Heureuse Feinte ou Daphnis et Alcimadure*, anonyme[2], « traduction parodiée de la pastorale languedocienne [*Daphnis et Alcimadure* de Mondonville], en un acte, sur les mêmes airs », 1756

1 – *Jean des Dardanelles* : « C'est une énigme littéraire dont la solution est peut-être impossible »[3]

Classé dans un portefeuille intitulé « Recueil de pièces du théâtre de la Foire et de parodies », qui comprend, entre autres, une parodie anonyme de *Pyrame et Thisbé*, récemment éditée par Françoise Rubellin[4], le manuscrit de *Jean des Dardanelles* se distingue, à première vue, de ceux des autres parodies que nous connaissons. La présentation formelle est soignée, particulièrement celle de la liste des personnages, et l'indication de la page de titre étonne : « *parodie de l'opéra Dardanus qui peut se chanter sur la même musique. En cinq actes* »[5]. Cette mention donne un double statut à *Jean des Dardanelles* de parodie et de nouveau livret pour la musique de l'opéra de Rameau (parodie musicale). On s'interroge alors autant sur la matière hypotextuelle de *Jean des Dardanelles*, sur la représentation d'une telle pièce, que sur son appartenance au genre de la parodie d'opéra.

Dardanus, tragédie en musique de Jean-Philippe Rameau sur un livret de La Bruère, a été créée le 19 novembre 1739 à l'Académie royale de musique. « Un second *Dardanus* »[6] voit le jour en 1744 et sera rejoué avec succès en 1760. Cette deuxième version comprend un nouveau livret – refonte totale des trois derniers actes – et une nouvelle musique. Si, comme maintes pièces du répertoire parodique du XVIII^{e} siècle, *Jean des Dardanelles* est anonyme et non datée, elle surprend toutefois quiconque est habitué à ce répertoire par l'indication donnée sur la page de titre. Le texte parodique se présente ainsi sous la forme d'un livret « remanié »

[1] Voir *infra*, 3^{e} partie, chapitre III.
[2] La page de titre de l'édition ne mentionne aucun auteur ; La Porte et Hébrail dans *La France Littéraire* attribuent cette pièce à M. Disson, dramaturge dijonnais (*La France littéraire*, Paris, Duchesne, 1769, t. II, p. 288).
[3] Phrase de Victor de Beauvillé à propos d'une copie de *Vert-Vert* de Gresset (*Poésies inédites de Gresset*, Paris, Claye, 1863, p. 63).
[4] *Pyrame et Thisbé, un opéra au miroir de ses parodies (1726-1779)*, éd.cit., p. 145-170.
[5] Nous soulignons.
[6] Termes employés par Paul-Marie Masson dans son article « Les deux versions du Dardanus de Rameau », *Acta Musicologica*, 26, 1954, p. 36-48.

de celui de La Bruère, et, sauf erreur de notre part, on relève dans cette pièce uniquement cinquante et un vers métriquement différents de ceux du livret, auxquels il faut ajouter l'insertion d'un monologue de huit vers pour le personnage de Barberousse à la scène 5 de l'acte IV[1].

Une comparaison entre l'intrigue de *Jean des Dardanelles* et celles des deux versions de *Dardanus* montre que le parodiste s'appuie sur le premier *Dardanus*, celui de 1739. Aux transpositions près des personnages et du décor, les deux textes ont la même intrigue : Iphise (Pernelle dans *Jean des Dardanelles*), fille du roi de Phrygie, Teucer (Canut), est amoureuse en secret de Dardanus (Jean des Dardanelles), prince du camp opposé. Cependant, Teucer souhaite qu'elle épouse son allié Anténor (Barberousse). L'acte II se déroule chez Isménor (Machiavel), magicien et prêtre de Jupiter. Dardanus, amoureux d'Iphise, obtient le pouvoir d'apparaître sous les traits du magicien et apprend ainsi de la bouche d'Iphise l'amour qu'elle lui porte. À l'acte III, Dardanus est emprisonné. Teucer annonce qu'en conséquence Neptune, furieux, fait appel à un monstre marin (transposé en peuple aquatique) qu'Anténor se propose d'aller combattre. Au début de l'acte IV, Vénus dépose sur un rivage Dardanus endormi qu'elle vient de sortir de prison. À son réveil, le héros sauve *in extremis* Anténor qui allait se faire terrasser par le monstre. Suite à la reconnaissance de Dardanus en véritable vainqueur de la bête à l'acte V, les deux amants sont réunis.

Cette première version de *Dardanus* (1739) a donné lieu à deux éditions successives du livret : elles portent, toutes deux, l'approbation de Danchet du 25 octobre, et ont la même page de titre. Cependant, la comparaison des deux éditions révèle de nombreuses disparités entre les deux états du texte. Si l'une des versions a bien été publiée le 25 octobre 1739 (E1), l'autre l'a probablement été entre le 25 octobre et le 19 novembre (E2). Selon Raphaëlle Legrand, c'est « sans doute cette seconde édition qui fut vendue aux spectateurs »[2]. En effet, les extraits donnés par l'article du *Mercure de France* de décembre 1739 contiennent des vers tirés de la version E2 du livret[3]. Grâce à la comparaison du texte parodique avec les deux éditions du livret de 1739, E1 et E2, nous avons pu découvrir que l'auteur de *Jean des*

[1] Sauf erreur de notre part, la première version du livret de *Dardanus* éditée (1739) comporte 707 vers, *Jean des Dardanelles*, 715 vers.

[2] Raphaëlle Legrand, *Dardanus de J.-Ph. Rameau : étude de la première version (1739*), thèse, Université de Tours, 1991, p. 296. Selon R. Legrand, le texte de cette deuxième édition correspond, à quelques variantes près, à celui de la partition gravée de 1739. De plus, les pages de titres ne mentionnant pas les modifications, on peut douter que les deux versions successives aient été vendues.

[3] Nous donnons un exemple significatif : « Les Plaisirs désormais formeront seuls mes nœuds » cite le *Mercure de France* (déc. 1739, vol. 1) reproduisant le livret E2 ; « Doux Plaisirs, formez seuls leurs nœuds » E1. On trouve d'autres occurrences de vers appartenant spécifiquement à E2 au sein du *Mercure de France* aux pages 2894, 2896, et 2897.

Dardanelles utilise pour sa réécriture le livret de *Dardanus* du 25 octobre 1739 (E1), la toute première version publiée[1].

En outre, cette parodie se trouve dans un portefeuille manuscrit contenant neuf pièces datées du début du XVIII^e^ siècle[2]. Si l'on ne peut donner la date précise de création de cette pièce, une fourchette de datation est toutefois envisageable. L'hypothèse la plus probable serait que *Jean des Dardanelles* ait été composé entre octobre 1739 (date de parution de l'édition E1 du livret) et avril 1744 (date de création du « second *Dardanus* »).

À notre connaissance, aucune source de l'époque ne fait mention d'une représentation de *Jean de Dardanelles*. S'appuyant sur la première version du livret, celle qui n'a pas été donnée au spectateur, on peut penser que le dramaturge a écrit ce texte avant même la représentation de *Dardanus* en novembre 1739. Constatant par la suite les modifications opérées dans la seconde version, il aurait décidé de ne pas la faire jouer. Pourtant, plusieurs éléments nous amènent à douter qu'une telle pièce ait été composée pour la représentation. L'absence de vaudevilles ne correspond pas à l'horizon d'attente des théâtres forains et de la Comédie-Italienne où se jouent habituellement les parodies d'opéra. De même, cette pièce ne pratique pas de condensation parodique : la présence de cinq chœurs et de quinze personnages exclut la possibilité d'une représentation, tant sur les théâtres précédemment cités que sur les théâtres de société durant la première moitié du XVIII^e^ siècle[3]. Par ailleurs, l'auteur (ou le copiste) indiquerait bien par la mention « *peut se chanter sur la même musique* » l'éventualité et non la réalité d'une représentation. On pourrait même y voir une invitation au chant pour le lecteur. De plus, les huit vers ajoutés par rapport au livret originel, pour lesquels il n'y a donc pas de musique préexistante, compliqueraient l'actualisation musicale de *Jean des Dardanelles*. Même si la mise en musique des mots, dans le cas de la parodie musicale, ne se fonde pas sur une métrique littéraire mais sur une métrique du chant, ces huit nouveaux vers, tout comme les cinquante et une imperfections métriques relevées, rendraient impossible le chant de cette pièce sur la musique de *Dardanus*[4].

---

[1] Pour le détail de cette recherche, et l'édition de la pièce, nous nous permettons de renvoyer à notre mémoire de M2, *Pièces en vaudevilles, pastiche et pantomime : variété des formes parodiques d'opéra (1739-1749)*, sous la direction de F. Rubellin, Université de Nantes, juin 2008.

[2] Entre 1714 et 1728, voir *Catalogue des livres de la bibliothèque de feu M. le Duc de La Vallière*, Paris, Guillaume de Bure, 1754, p. 465-466.

[3] Dans le dernier tiers du XVIII^e^ siècle, Jean-Étienne Despréaux compose des parodies dramatiques d'opéra de grande envergure pour les théâtres de sociétés et de cour : une moyenne de trente danseurs et de huit acteurs, pour de longues parodies en trois ou cinq actes. Voir *infra*, 4^e^ partie chapitre III.

[4] « Le poète qui ajuste des vers à une musique préexistante […] se préoccupe souvent davantage des contraintes de la correspondance poético-musicale que des règles de versification littéraire, ce que souligne Pierre Richelet dans le ch. XV de sa *Versification françoise*, consacré aux "Vers à chanter" », Michel Gribenski, « Les vers libres dans l'espace du chant en français, au tournant des XIX^e^ et XX^e^ siècles. Problème de la forme des paroles

a) Est-ce une parodie dramatique d'opéra ?

Cette pièce n'échappe pas à certaines caractéristiques attendues du genre de la parodie dramatique opéra et plus particulièrement d'une parodie de *Dardanus*. Tout en passant en revue les éléments propres au développement parodique (la musique de l'opéra, les topoï de la tragédie en musique, la dégradation burlesque et la grivoiserie), nous verrons que bien souvent ces critiques appartiennent non pas à un discours critique mais à la réécriture burlesque elle-même.

– la musique de Rameau

Lors de la création de *Dardanus* on trouve la musique composée par Rameau « trop chargée de travail, de difficile exécution »[1], on dit qu'il y a « beaucoup trop d'harmonie »[2]. L'autre parodie de cet opéra, *Arlequin Dardanus*, de Favart, Pannard et Parmentier, créée en janvier 1740 à la Comédie-Italienne se fait l'écho des avis de l'époque. La musique de l'opéra y est définie comme « bruyant[e] »[3], et la composition accompagnant le « long sommeil [de l'acte IV] qui a fait bailler »[4] est réduite à une berceuse tapageuse : « LES SONGES : Chantons dodo par écho, / Dardanus ronfle au tapage / D'un chœur et d'un concerto » (scène XIV). S'attaquant à la composition musicale du « second *Dardanus* » de 1744, Fuzelier brocarde dans *La Ligue des Opéras*, comédie critique, « le tintamarre scientifique » de la tragédie en musique et décrit Rameau comme un « savant » qui s'amuse à « ennuyer » le public[5]. La pièce *Jean des Dardanelles* ne s'éloigne pas de ces critiques générales sur la musique de Rameau, toutefois celles-ci trouvent leur origine dans la réécriture burlesque du livret : il ne s'agit pas de commentaires ajoutés.

Livret de *Dardanus* (E1)	*Jean des Dardanelles*
ANTÉNOR Quel bruit ! quelle tempête horrible ! Les flots s'élèvent jusqu'aux cieux, Du tonnerre vengeur j'entends la voix terrible […] Sortez, monstre cruel, que votre aspect affreux, Augmente encore l'horreur qui règne sur les ondes. Rien ne peut effrayer un amant malheureux. IV, 3	BARBEROUSSE Quel bruit ! quel vacarme effroyable ! Ah, grands dieux, quel charivari. Le tonnerre vengeur a fait un cri de diable […] Pourquoi craindre ? Ah, plutôt mettez ma tête au croc. De tout cet univers, dérangez l'harmonie, Brisez, coupez, mon cœur est ferme comme un roc. IV, 3

de chant, entre vers et prose », *Le Vers libre dans tous ses états : histoire et poétique d'une forme, 1886-1914*, Catherine Boschian-Campaner (éd.), Paris, L'Harmattan, 2009, p. 248.

[1] Cité par Émile Dacier dans « L'Opéra au XVIII[e] siècle. Les premières représentations du *Dardanus* de Rameau (nov.- déc. 1739) », *Revue musicale d'histoire et de critique*, 3, 1903, p. 166.

[2] *Ibid*.

[3] *Arlequin Dardanus*, scène XIII, ms. BnF, fr. 9325.

[4] Émile Dacier, *op. cit.*, p. 166.

[5] « Le public n'aime pas que les savants s'amusent à l'ennuyer », Fuzelier, *La Ligue des Opéras*, ms. BnF, fr. 9337, scène IV.

Le parodiste fait encore allusion à la composition de Rameau lorsqu'à la scène 2 de l'acte V Canut annonce la descente de Vénus : « Mais qu'est-ce que je vois ? C'est Vénus ma commère ! / Des amours babillards j'entends l'aigre fausset. / Elle n'est pas bien loin, mettons-nous en prière, / Violons jurent sous l'archet. / Ouvrons bien la visière ». Alors que dans l'opéra la musique qui accompagne la déesse « s'effectue aux sons d'une très belle symphonie »[1], le parodiste soulignerait une fausseté musicale (« jurent sous l'archet »). Empruntant cette expression à la troisième satire de Boileau[2], l'auteur attaque moins la musique de Rameau qu'il ne poursuit la refonte du roi Teucer en Canut, personnage « quinteux » et « méchant compère » qui se plaint tout au long de la pièce. En effet, c'est par la voix de Canut que le parodiste prend position, *in fine*, par rapport à la querelle ramiste : « BARBEROUSSE : Que la musique me déplaît. CANUT : Pourtant Monsieur, excepté qu'elle est *rude* / Suivant les connaisseurs elle est *d'assez bon goût* » (V, 1)[3]. Ce compliment non avoué, ainsi que l'absence de référence à la version actualisée de l'opéra sur la scène nous indiquent que le dramaturge ne place pas la représentation (scénique et musicale) de la tragédie en musique au centre de ses intérêts parodiques[4].

– les *topoï* de la tragédie en musique

Lorsqu'un nouvelliste écrit que *Dardanus* « peut donner matière à une des plus jolies parodies qu'on ait fait sur aucun opéra, et [que] les traits saillants et joyeux s'y présentent d'eux-mêmes »[5], il fait référence aux nombreux *topoï* que La Bruère déploie dans son livret : présence du merveilleux (les dieux), du spectaculaire (la tempête, le monstre) et de scènes topiques comme celle du sommeil[6]. Le parodiste de *Jean des Dardanelles* souligne ainsi la forte présence de Vénus dans l'opéra (prologue, acte IV et V), et son intervention miraculeuse sur le caractère de Canut/Teucer. Vénus descend à l'acte V pour intercéder auprès de Teucer en faveur de Dardanus : « Teucer, bannissez pour jamais / La vengeance et la haine », et le roi phrygien « séduit, malgré [lui] » s'empresse de souscrire à l'union des amants. Dans *Jean des Dardanelles*, Canut s'agace de la présence de Vénus : « Mais si souvent, Vénus, pourquoi

[1] Cuthbert Girdlestone, *La Tragédie en musique, considérée comme genre littéraire*, Genève, Droz, 1972, p. 265.
[2] « La musique sans doute était rare et charmante ! / L'un traîne en longs fredons une voix glapissante, / Et l'autre, l'appuyant de son aigre fausset, / Semble un violon qui jure sous l'archet », Boileau, *Satire III*, v. 145-148.
[3] Nous soulignons.
[4] Il n'est pas fait allusion aux chanteurs-acteurs de l'opéra dans cette pièce. Les références à la danse renvoient toujours à des éléments du livret et non à une actualisation scénique.
[5] Émile Dacier, *op. cit.*, p. 166.
[6] La scène du sommeil est devenue un *topos* dans l'opéra français à partir de celle écrite par Lully et Quinault pour *Atys*. Voir l'article de Jean-Philippe Grosperrin, « Le songe et le moment. Sur la dramaturgie du songeur dans la tragédie lyrique », *Songes et Songeurs (XIII^e^-XVIII^e^ siècle)*, sous la direction de Nathalie Dauvois et Jean-Philippe Grosperrin, collection de la République des lettres, Presses Université Laval, 2003, p. 187-204.

descendre ? / Un mot de votre part m'eût mis à la raison, / Et tous ces compliments ne sont point de saison. / […] / Vous voulez que Jean ait ce titre en ma maison ? » (V, 3). Le parodiste ne se contente pas de remarquer cette invraisemblance dramaturgique, il la modifie. Contrairement à Teucer, Canut reste fidèle à son caractère de « quinteux » et n'accepte pas explicitement le mariage de sa fille avec Dardanus. Après cette réplique, il ne prend plus la parole, faisant fi de l'intervention divine.

Le dramaturge ne manque pas de reprendre les lieux communs du livret de La Bruère comme le passage du sommeil ou le combat avec le monstre. Il réécrit ces scènes topiques dans leur intégralité et n'y glisse aucune critique. Les Songes de l'opéra sont ainsi transformés en Songes-sorciers qui endorment Jean grâce à un « miroir magique » (IV, 1). L'auteur ne fait pas non plus de commentaires sur le traitement du monstre dans le livret mais procède à une transposition burlesque de la créature aquatique.

Dardanus (IV, 1) Les Songes	*Jean des Dardanelles* (IV, 1) Les Sorciers
Un monstre furieux désole ce rivage. L'objet que vous aimez peut éprouver sa rage. Courez, volez, allez combattre, et le dompter.	Des harengs affamés ravagent ces contrées. Allez, volez, prenez des herbes ensoufrées, Faites entrer leur âme en leur petit thorax.

– le traitement du personnel héroïque

Jean des Dardanelles relève encore de l'univers parodique par la dégradation du personnel héroïque proposée. Certaines transpositions entraînent un abaissement des héros : le prénom Jean des Dardanelles rappelle le nom de Jean de Nivelle utilisé « pour dire sot, innocent et niais » (Le Roux), les Phrygiennes sont, quant à elles, transformées en poissardes[1], le Phrygien en colporteur. S'ajoute l'altération des caractères héroïques qui naît de l'exagération ou de la perversion des données de l'opéra. Le parodiste fait par exemple du personnage de Barberousse, transposition du guerrier Anténor, un être plus intéressé par les « joyaux » de Canut que par Pernelle, plus beau-parleur que réel guerrier. Le dramaturge part de la situation déshonorante de l'opéra (Anténor est sauvé par son rival Dardanus) pour faire de Barberousse un poltron[2] : « BARBEROUSSE : Mais, d'un merlan je vois la face / Ah, Monseigneur poisson, épargnez-moi, de grâce ! » (IV, 3). L'objet de la reconnaissance, l'épée de Barberousse, est d'ailleurs comparée à une lame de boucher, ce qui ridiculise d'autant plus ce guerrier parodique qui « n'attaque personne » (IV, 4). L'auteur ne manque pas de souligner le penchant alcoolique de Barberousse qui s' « en va[…] boire » au lieu de se battre (I, 3) ou bien qui « à grands verres de vin, […] tousse[…] [s]a bile » (V, 2). Le rival de Jean est bien

[1] *Poissardes* : « Terme de mépris, qui se dit des femmes de la lie du peuple et de la halle » (*Académie*, 1762).
[2] Il s'agit là d'une transformation traditionnelle du héros d'opéra souvent due aux choix des *tipi fissi* comme Arlequin, Pierrot ou Polichinelle.

« la fable du public »[1], un « sot en trois lettres »[2] (IV, 5) qui réunit toutes les caractéristiques du héros ridiculisé.

Le couple héroïque n'échappe pas aux quolibets du parodiste : Pernelle est brocardée pour sa « babillardise », et son « bec » ; Jean apparaît, quant à lui, très soucieux de son apparence (son « beau nez ») et préférerait « montr[er] son derrière » (IV, 2) que d'aller combattre le monstre. À l'image de ce dernier exemple, la grivoiserie est de mise, surtout à travers les sous-entendus sexuels véhiculés par le calembour Dardanus / Dardanelles / le dard : « JEAN *s'éveille* : Où suis-je, quel sorcier m'a métamorphosé ? / Je suis sans liens et voilà mon épée. / M'a-t-on dédarnalisé ? » (IV, 2). La création burlesque « être dédarnalisé » désignerait la perte de l'essence héroïque, c'est-à-dire de la virilité. L'auteur transpose encore les valeurs amoureuses dans l'univers grivois : « JEAN [*à Machiavel*] : Pernelle doit venir, souffrez qu'en la voyant, / Je puisse contenter mon appétit gourmand » (II, 2).

b) Des transpositions incongrues à une relecture religieuse du livret de *Dardanus*

Jean des Dardanelles s'inscrit donc bien dans la démarche du genre de la parodie dramatique d'opéra, tout en se positionnant de manière originale. Cette originalité ne touche pas seulement la forme particulière de la pièce et l'absence de commentaires critiques, elle se développe au sein même du travestissement. L'auteur de *Jean des Dardanelles* introduit de l'incongruité dans les transpositions des personnages. Il les dote de noms voire de caractéristiques de personnages historiques. Le prince Anténor devient Barberousse dans *Jean des Dardanelles*. Si ce nom renvoie, d'une part, à Khayr ad-Din Barberousse, marin ottoman du XVI^{e} siècle et, d'autre part, à Frédéric I^{er} de Hohenstaufen dit Barbarossa, empereur germanique et duc de Souabe, c'est à ce dernier que le parodiste ferait référence. En effet, à la scène 2 de l'acte III, Barberousse dit à Pernelle : « Je n'ai point le cœur tendre, et vais le dire en souabe », un dialecte allemand parlé dans la région du même nom. La référence à la moustache du guerrier parodique ne serait-elle pas une allusion comique à la barbe rousse à l'origine du mythe créé autour de la figure de l'empereur[3] ? Barberousse se fond ainsi dans la peau du personnage historique dont il emprunte le pseudonyme. De même Canut, transposition de Teucer, renverrait non pas aux canuts, ouvriers de la soie lyonnais, mais à Canut (Knut), roi du Danemark et saint de l'Église. Le roi de Troie parodique, au lieu de « porter ses hommages au pied de l'autel de Neptune », y chante, en bon chrétien, les « sept

[1] *Être la fable du public* : en être la risée.
[2] *Sot en trois lettres* : « pour donner plus d'emphase à l'injure que sot seul ; car c'est comme si l'on disait très sot, archi sot » (Le Roux).
[3] Jean, sous la figure du magicien, à Barberousse : « Quel faquin oserait, malgré votre moustache, / Vous couper l'herbe sous les pieds ».

psaumes », rappelant le personnage du martyr danois (V, 1). C'est d'une manière un peu différente que la transposition du personnage d'Isménor en Machiavel fait sens[1]. Transformer en prêtre-magicien le penseur Italien serait une façon de railler le personnage historique et ses écrits peu appréciés au XVIII[e] siècle. À cette époque, la pensée de Machiavel suscitait la peur et la haine dans les milieux religieux, mais aussi le scepticisme du camp des philosophes[2]. Ainsi en 1740, avant son intronisation, Frédéric II de Prusse publie-t-il par l'entremise de Voltaire un *Anti-machiavel*. Pour le philosophe français, il s'agit d'un honneur puisque « le poison de Machiavel [étant] trop public, il fallait que l'antidote le fût aussi »[3].

Ces transpositions inattendues ont-elles une raison d'être autre que celle d'asseoir le comique de la pièce ? Existe-t-il un lien quelconque entre Barberousse (XII[e] siècle), Canut (XI[e] siècle) et Machiavel (XV[e]-XVI[e] siècles) qui expliquerait le choix de l'auteur ? Ces références à des personnages historiques semblent incongrues car elles relèvent de l'anachronisme. Un thème les unit pourtant, celui de la religion chrétienne : Nicolas Machiavel en fut un critique féroce, Canut était un saint et Frédéric Barberousse a participé aux croisades. Ces transpositions participent de l'effet de « bougé »[4] entretenu par le texte *Jean des Dardanelles* avec le livret de La Bruère : la pièce prend certes pour cible *Dardanus*, mais s'attaque en réalité moins à l'opéra qu'elle ne raille la religion.

Le parodiste se sert de la thématique religieuse pour interpréter la fable de *Dardanus* : il met en place un syncrétisme burlesque entre la mythologie païenne et la religion chrétienne et développe un anticléricalisme ludique. Le syncrétisme burlesque s'observe principalement au sein du prologue. Dans celui de *Dardanus*, Vénus, l'Amour et les Plaisirs sont troublés par La Jalousie et sa suite. Ils les enferment, mais les habitants de Cythère soudain s'assoupissent. Vénus et l'Amour libèrent la Jalousie, comprenant son utilité au sein du royaume de l'Amour. Dans *Jean des Dardanelles*, la Jalousie et sa suite ne sont plus « les tyrans des tendres cœurs » mais des « cagots », c'est-à-dire des bigots et des hypocrites qui font preuve d'une fausse dévotion à Vénus et Amour. Les Plaisirs deviennent les « chanoines de Cythère », « prébendiers de » la cour de l'Amour, et forment ainsi sa « confrérie ». La Jalousie est enfin

[1] Nous avons étudié la transposition d'Isménor en Machiavel dans notre article sur « L'envers parodique du magicien d'opéra au XVIII[e] siècle », *Les Scènes de l'enchantement. Arts du spectacle, théâtralité et contre merveilleux (XVII[e] - XIX[e] siècles)*, Martial Poirson et Jean-François Perrin, Paris, Desjonquères, 2011, p. 302-312.

[2] Voir l'ouvrage de Nizar Ben Saad, *Machiavel en France des Lumières à la Révolution*, préface de Michel Delon, Paris, L'Harmattan, 2007 ; « Les rapports du Siècle des Lumières avec Machiavel ne sont pas univoques. Ils ont même beaucoup à voir avec la *contradiction*, externe (selon la tradition des *Anti-Machiavel*) ou interne (souvent dans une réutilisation implicite de thèmes chéris du Florentin, par ailleurs vilipendé) », *ibid*., p. 41.

[3] Voltaire, préface de l'*Anti-Machiavel, ou Essai critique sur le* Prince *de Machiavel*, Amsterdam, chez Jacques la Caze, 1741, p. v.

[4] Nous empruntons ce terme à Gérard Genette, « Stendhal », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 156.

exhortée à lire le « bréviaire » de l'Amour. À l'acte V, Vénus invite son peuple à « chante[r] alléluia » en son honneur. Le royaume de Dieu se substitue au royaume de Cythère ; Vénus et Amour se substituent à Dieu le père et le fils.

Ce syncrétisme va jusqu'au blasphème lorsque Jean et Pernelle (V, 3) cèlent leur déclaration d'amour par le dernier vers du Gloire au père : *in saecula saeculorum*, remplaçant la glorification éternelle de la sainte trinité par la glorification éternelle de leur amour grivois[1]. Ils poursuivent dans une veine similaire en annonçant leur prochaine union charnelle sur le cantique à la vierge Marie : « Nous avons bien longtemps gardé le célibat ! / Allons pourtant nous mettre à table / En chantant le magnificat » (V, 3). Le champ lexical religieux est utilisé tout au long de la pièce pour décrire le sentiment amoureux. Barberousse accuse Pernelle d'être « dévot[e] à Jean » (III, 2), et cette dernière avoue que son cœur est le « martyr » du « bourreau d'Amour » qu'est le héros des Dardanelles (II, 5).

Le thème amoureux est propice au développement de cette fusion entre la mythologie païenne et la religion chrétienne ; le thème épique aussi. Dans le prologue, Jean est un « César », un « Nestor[2] des amours » dont il faut « récit[er] les chroniques » ; « c'est l'Hector » de la cour de l'Amour, « qui sut bien [s]es rubriques »[3]. Le Dardanus parodique n'est pas seulement associé à des héros guerriers antiques ; connaître les rubriques du dieu païen signifie, dans le contexte syncrétique du prologue, connaître les règles « pour enseigner la manière dont il faut dire ou faire l'office divin » (*Académie*, 1762). Jean des Dardanelles est présenté comme un héros chrétien burlesque, ce que corrobore la comparaison avec le martyr Saint-Barthélemy :

PERNELLE

Ah, si Jean de Nivelle était écorché vif,
Car, de ce noir projet on grave les affiches,
Ah, je ne voudrais pas, quoique notre ennemi,
Que l'on le fît Barthélemy. (III, 1)

Tel un saint chrétien, « [ses] os et [ses] reliques » seront « encens[és] » (IV, 1), pourvu qu'il vainque le peuple aquatique, qu' « un seul signe de croix / Va troubler […] » (IV, 1).

Cet arrière plan installé, l'auteur de *Jean des Dardanelles* déploie son anticléricalisme. Alors que dans l'opéra, Isménor, le magicien et prêtre de Jupiter, se considère comme « égal aux Dieux » par son art, le parodiste interprète ses paroles avec l'imagerie chrétienne. Machiavel se présente ainsi en disant : « J'ai la science d'Abraham / J'ai vu notre père Adam /

[1] Cette citation latine transpose le vers de Dardanus à la scène 3 de l'acte V de l'opéra : « Je vous aime pour toujours ».
[2] *Nestor* : référence au personnage de l'*Iliade*, « vieillard le plus âgé ou le plus respectable » (*Académie*, 1835).
[3] « L'AMOUR : Du Nestor des amours, récitons les chroniques. / Jean, vous le connaissez, c'est l'Hector de ma cour. / C'est un brave à trois poils qui sut bien mes rubriques. / Enfant gâté de Mars, enfant gâté d'Amour, / Sa légende est ici gravée en nos portiques. / C'est le César de ce séjour » (Prologue, scène 6).

Nul papelard[1] ne sait autant de sornettes » (II, 1), dévalorisant ainsi le savoir biblique. À la scène 3 de l'acte IV, le dramaturge parodie même un passage de la Cène. Les vers de Barberousse au peuple aquatique rappellent ceux du Christ à ses disciples :

Jean des Dardanelles (IV, 3)	*Évangile* selon Saint Mathieu (26/26)
J'irais moi, d'un œil sec, m'offrir à ces poissons, Et leur dirais d'un ardent zèle : Voilà mes os, broutez, mangez, chers compagnons !	Jésus prit du pain […] et le donna aux disciples en disant : Prenez, mangez, ceci est mon corps.

En accentuant et en réorientant certaines implications religieuses du livret, le parodiste apporte un éclairage intéressant sur l'opéra. La transposition d'Isménor en Machiavel représente bien plus qu'une simple raillerie à l'encontre du penseur italien, elle souligne la confusion qui règne entre l'emploi religieux et la fonction magique du personnage, et permet au parodiste le développement d'une satire anticléricale. Isménor est une figure lyrique particulière puisqu'il est à la fois enchanteur et prêtre. Sa magie prédicatrice est au service du roi Teucer, ennemi de Dardanus : Iphise, la princesse et Anténor vont consulter Ismenor, « ce mortel respectable », à l'acte II. Isménor se définit aussi en tant que prêtre de Jupiter en s'adressant à Dardanus : « À remplir vos vœux tout m'engage, / Le sang dont vous sortez, l'éclat de vos travaux. / C'est au dieu que je sers offrir un double hommage / Que secourir son fils et servir un héros » (II, 2). La Bruère n'a semble-t-il pas prêté attention à cette fonction équivoque d'Isménor car il lui fait dire à l'arrivée du héros (II, 2) : « Dans ces lieux ennemis, quel dessein vous amène ? / *Du barbare Teucer, tout suit ici les lois*[2] : / Fuyez. Pourquoi chercher une perte certaine ? ». Si, par ses actions, il est un adjuvant du héros (il lui donne le pouvoir d'apparaître sous ses traits, Dardanus découvre ainsi qu'il est aimé en retour par Iphise), il n'en reste pas moins un magicien religieux lié au pouvoir ennemi. La transposition en Machiavel révèle cette particularité, puisque ce patronyme convoque indubitablement la pensée du Florentin. Dans *Le Prince*, Nicolas Machiavel prône la séparation du politique et de la religion chrétienne, tout en précisant que le prince peut utiliser la religion pour asseoir son autorité ou conquérir le pouvoir. Isménor est un bon exemple de l'enchevêtrement du politique et du religieux ; sa fonction de magicien du roi semble distincte de son emploi de prêtre de Jupiter, pourtant ses prédispositions magiques lui viennent des dieux : « Mon art m'égale aux Dieux. / Cet art mystérieux / Est un rayon de leur toute-puissance » (II, 1). Le parodiste force alors le trait : Machiavel, tout en ayant les mêmes dispositions qu'Isménor, est un personnage beaucoup plus émancipé du pouvoir en place (il réduit le roi à « un méchant

[1] *Papelards* : « hypocrites, faux dévots » (*Académie*, 1694).
[2] Nous soulignons.

compère »[1]) comme de sa fonction religieuse : il n'est plus question d'« offrir un double hommage » « au dieu [qu'il] sert », Machiavel est « l'ami [du] cher papa [de Jean des Dardanelles] », et non pas un ministre de son culte. Il devient même un personnage intéressé qui se fait payer pour ses prédictions : « PERNELLE [Iphise dans l'opéra] à MACHIAVEL : Pour deux mailles / Vous commandez, dit-on, aux diables, aux lutins » (II, 5).

La commutation entre la mythologie païenne et la religion chrétienne touche la fonction duelle de Machiavel : il invoque en effet Agrippa (Henri Corneille), savant de la Renaissance qui avec son *De occulta philosophia* (1510) a montré comment la magie était une partie de la philosophie et s'accordait parfaitement avec le christianisme[2]. Machiavel est présenté comme un faux dévot (un « papelard ») versé dans la magie, un charlatan à la botte du pouvoir ; il rappelle en cela ceux qu'on nomme, particulièrement dans le théâtre élisabéthain, les « machiavels de théâtre », les personnages rusés. Le parodiste en fait même une sorte de montreur de curiosités : « Voulez-vous voir tout l'ordre diabolique ? / Voulez-vous voir Gripet ranger ses escadrons ? », dit-il à Jean (II, 2). À travers le personnage de Machiavel, le parodiste attaque ainsi l'hypocrisie des représentants religieux, critique qui renvoie à la pensée de Nicolas Machiavel. Dans son *Discours sur la première décade de Tite Live*, celui-ci écrit : « Les églises et les prêtres […] nous ont privés de religion et dotés de tous les vices »[3]. Sa correspondance est émaillée de commentaires sur la prospérité des escrocs religieux : « notre cité de Florence […] est un aimant pour tous les charlatans du monde, il se trouve actuellement un franciscain, à moitié ermite, et qui, pour donner plus de crédit à sa prédication, joue les prophètes » (lettre à François Vettori du 19 décembre 1513). Machiavel met encore en scène le frère Timoteo dans *La Mandragore* (pièce en 5 actes de 1518), prêtre hypocrite qui fait commerce du service religieux, et dit, par exemple, la messe des morts pour un florin[4].

De manière générale, on trouve des références religieuses là où le parodiste prend ponctuellement le contre-pied de l'intrigue de *Dardanus*. Ces allusions accompagnent des

[1] *Jean des Dardanelles* (II, 2). *Compère* : « un homme […] qui va à ses intérêts, et dont on doit se défier » (*Académie*, 1762).

[2] « Agrippa, qui s'est toujours déclaré croyant et fidèle membre de l'église de Rome, justifie son enthousiasme pour l'occulte par la conviction que Dieu se manifeste dans le monde créé. […] l'étude et la pratique de l'occulte n'ont rien de diabolique, mais constituent plutôt la plus haute forme de philosophie », M. van der Poel, « Agrippa de Nettesheim (Henri Corneille) (1486-1535) » dans *Centuria Latinae : cent figures humanistes de la Renaissance aux Lumières offertes à Jacques Chomarat*, sous la direction de Colette Nativel, Genève, Droz, 1997, p. 26-27.

[3] *Discours sur la première Décade de Tite-Live*, Paris, Flammarion, 1985, p. 416.

[4] Acte III, scène 3. Sur les liens entre les comédies de Machiavel et sa pensée politique, voir Jean-Claude Zancarini, « "Ridere delli errori degli uomini" : politique et comique chez Machiavel, de *La Mandragore* au *Prince* » dans *De qui, de quoi se moque-t-on ? : rire et dérision à la Renaissance*, Études réunies et présentées par Anna Fontes Baratto, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 19-40.

glissements de sens comiques mais elles se révèlent aussi critiques. L'exemple le plus significatif correspond au moment dans l'opéra où Anténor somme les guerriers d'aller préparer son mariage avec Iphise pendant qu'il va se battre victorieusement ; dans *Jean des Dardanelles*, tout est inversé. Barberousse envoie les guerriers se battre pendant qu'il va boire, et pour les forcer à croire en la victoire, il agrémente son discours de termes religieux : « Pour tout soldat défunt, chantez le *libera*, / Mais, goujats, si quelqu'un doutait de la victoire, / Qu'il fasse auparavant un bon *mea culpa* / Qu'il chante un *oremus*, pour moi je m'en vais boire ». Ici, le héros parodique utilise l'imagerie chrétienne pour convaincre ses soldats et leur imputer la responsabilité – *mea culpa* – d'une possible défaite pendant qu'il va se saouler. La religion devient l'outil comique de l'abus de pouvoir. Plus qu'une simple thématique parmi d'autres, la religion chrétienne se révèle être le socle de la réécriture dans *Jean des Dardanelles*. On ne saurait compter le nombre de références bibliques contenues dans cette pièce, ni même en saisir toutes les implications. L'importance du thème religieux invite à considérer l'intrigue de *Dardanus* comme une trame prétexte au développement d'une verve anticléricale.

c) Parodie ou pastiche ?

Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette distingue les termes de parodie et de pastiche de genre, faisant de la première catégorie un acte d'imitation et de transformation, et de la seconde, un acte d'imitation des traits d'écriture d'un genre. Pourtant *Jean des Dardanelles* échappe à ces critères rigides ainsi qu'à une définition générique satisfaisante. Si cette pièce imite et transforme les éléments de l'intrigue d'un hypotexte unique, la part critique envers la tragédie en musique s'avère faible. D'autre part, *Jean des Dardanelles* reproduit la forme des livrets d'opéra. Cette pièce est, en effet, constituée de cinq actes avec prologue, *id est*, d'un poème dramatique versifié chantable sur une musique d'opéra. Le manuscrit possède, en outre, la même présentation formelle que celle des livrets d'opéra publiés chez Ballard. Imprimeur privilégié des poèmes dramatiques, Ballard éditait les livrets d'opéra selon un ordre précis : acteurs du prologue / personnages dansants / prologue / acteurs de la tragédie / personnages dansants. Mise à part l'absence de « personnages dansants », le manuscrit suit scrupuleusement cette présentation, remplaçant uniquement le terme d' « acteurs » par celui de « personnages ». Comme le parodiste travaille avec le livret sous les yeux, ce changement lexical n'est pas anodin. Le terme de « personnages » est utilisé, au sein des livrets d'opéra, ainsi qu'au sein de pièces parlées. L'auteur brouille une nouvelle fois les pistes : la présentation formelle de *Jean des Dardanelles* se veut à l'imitation de celle du genre

dramatique et lyrique sérieux. De la même manière, le dramaturge récrit la totalité des vers du livret et indique même les reprises de couplets[1]. La notion de pastiche de genre, si elle n'est pas suffisante pour décrire cette pièce, apporte cependant un éclairage important sur le rapport mimétique du parodiste au texte cible. Elle aide aussi à mieux comprendre la faible part critique de *Jean des Dardanelles* envers *Dardanus* puisque « dans un bon pastiche, le pasticheur fait cause commune avec sa victime »[2].

Face à ce télescopage des définitions génériques, il est intéressant d'examiner le premier seuil de la pièce : son titre. La visée parodique apparaît clairement : dans *Jean des Dardanelles*, le titre de l'hypotexte est aisément reconnaissable. Nous pouvons encore examiner quel type de transformation le parodiste effectue : il y a une visée dégradante, burlesque et une volonté de pasticher le genre sérieux. La dégradation vient du calembour entre Jean des Dardanelles et un Jean de Nivelle, c'est-à-dire un lâche. La tonalité burlesque naît, quant à elle, de la réunion, en un même syntagme, de la région des Dardanelles, lieu autant réel que mythologique et d'un sobriquet populaire. Il s'agit, enfin, d'un titre pastiche puisque l'auteur reprend le principe sur lequel se fondent des titres d'opéras ou de tragédies : « prénom » + « origine géographique ». Voici trois exemples de titres d'opéra : *Amadis de Gaule* de Quinault et Lully (1684), *Amadis de Grèce*, tragédie en musique de Houdar de La Motte et Destouches (1699) ou encore *Créüse l'Athénienne* de P.-C. Roy et La Coste (1712). Les titres de tragédies fonctionnent aussi parfois sur ce principe : *Agésilan de Colchos* de Jean de Rotrou (1635) ou *Le Grand Timoléon de Corinthe* par de Saint-Germain (1641).

Ce pastiche du style noble se développe ensuite tout au long de la pièce sur le mode burlesque[3]. Le parodiste respecte la métrique du livret, ainsi que le contenu sémantique des répliques, mais opère des changements de niveau de langue significatif[4] :

Livret de *Dardanus*	*Jean des Dardanelles*
DARDANUS Peut-être que tes serments…	JEAN Ne te moques-tu pas ?
ANTÉNOR Non, soyez-en certain, Que votre crainte cesse ! Qu'exigez-vous ?	BARBEROUSSE Non, soyez-en certain. Me croyez-vous infidèle ? Qu'exigez-vous ?
DARDANUS	JEAN

[1] On remarque que le parodiste utilise l'indication « *etc*. » précisément aux mêmes endroits que dans le livret.
[2] Jacques Laurent, préface de *Dix perles de culture*, Paris, Stock, 1992, p. 11.
[3] Le registre burlesque se définit comme un sujet noble exprimé dans un style comique voire familier. On relève aussi ponctuellement l'utilisation de caractéristique du genre héroïcomique, *id est*, de personnages de basse condition s'exprimant dans un style noble comme à la scène 1 de l'acte V : un chœur de Poissardes : « Barberousse est un héros, / Au registre d'honneur votre nom aura place ».
[4] On relève deux vers de *Jean des Dardanelles* qui ne suivent pas la métrique du livret : ils font partie de ces cinquante et une fautes métriques que nous avons recensées.

Il faut laisser à la Princesse La liberté de refuser ta main. ANTÉNOR Ô Dieux ! Non, je ne puis, prenez plutôt ma vie. DARDANUS Tu l'as juré, l'amour t'entraîne en vain, Un nœud sacré te lie. (IV, 4)	Il faut accorder à Pernelle La liberté de cracher dans ta main. BARBEROUSSE Ah, plutôt que ton bras me casse la mâchoire. JEAN Tu l'as juré, c'était en bon latin, Si j'ai bonne mémoire (IV, 4)

Cette pièce rappelle ainsi les travestissements burlesques du XVII^e^ siècle (reprise de la forme, imitation burlesque des vers), mais les modifications effectuées par rapport à l'intrigue originale, les références implicites à la musique de Rameau et son sous-titre indiqueraient qu'il s'agit d'une parodie dramatique d'opéra. On pourrait qualifier cette œuvre unique de livret parodique de *Dardanus* ou d' « opéra burlesque parodie » pour reprendre une dénomination utilisée à la fin du XVIII^e^ siècle par certains parodistes[1]. Cette pièce partage plusieurs caractéristiques avec les tragédies « amphigouristiques » de Charles Collé, comme *Cocatrix* : il y pastiche le genre et le style tragique autant qu'il parodie certaines tragédies en particulier[2]. Toutefois, à l'inverse de ce membre du Caveau, l'auteur de *Jean des Dardanelles* ne fait pas de condensation parodique, et, en outre, écrit sa pièce « contre » la représentation. Ne serait-elle pas un « pastiche parodique »[3] de *Dardanus* ? L'auteur pasticherait le genre de la tragédie en musique en prenant pour exemple privilégié l'opéra *Dardanus*. Si aucun terme générique ne semble satisfaisant pour qualifier *Jean des Dardanelles*, c'est bien parce que l'entreprise de cet auteur est singulière. Entre un exercice de style et une inscription dans une tradition parodique, cette pièce s'affirme autant dans son autonomie que dans son lien paradoxal avec le livret de La Bruère.

Le repérage de caractéristiques stylistiques propres à l'auteur de *Jean des Dardanelles* est une opération complexe car au sein de la parodie le pastiche et la citation se mêlent[4]. Deux champs lexicaux dominent dans ce texte, celui de la religion et celui, plus particulier, du corps violenté. Aux trois occurrences des verbes « écorcher » et « pendre », il faut ajouter des expressions comme « casser la mâchoire », « couper les oreilles à M. Jean », « être roué en Grève », « embrocher », « ne casse[r] ni jambes ni bras », « amour éclopé », « être rongé tout vivant », « voilà mes os, broutez, mangez », et des mots comme « entrailles », « jugulaire »,

[1] Il s'agit du sous-titre de *Momie*, parodie d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck et du Roullet par Despréaux (Paris, Ballard, 1778) ; Bardou sous-titre sa parodie d'*Alceste* (du Roullet et Gluck) « opéra parodie burlesque » (Paris, Vente, 1784).

[2] Voir à ce propos : Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Le Théâtre de société : un autre théâtre ?*, Paris, Champion, 2003.

[3] Paul Aron, *Histoire du pastiche. Le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 79.

[4] On relève la récurrence de certains syntagmes : « sens disloqué » (I, 1 et IV, 1), ainsi que huit occurrences de l'expression « pour moi » (I, 3 ; III, 1 ; III, 2 ; V, 2 ; V, 3) et deux de « prendre la mouche » (prologue, 4 ; III, 3).

« perclus ». Ce thème de la violence des corps n'est pas anodin, il rappelle l'écriture épique telle qu'on peut l'observer dans la chanson de geste ou les épopées homériques ainsi que dans les récits hagiographiques ou bibliques. S'il ne fait aucun doute que l'auteur de *Jean des Dardanelles* fait preuve d'érudition, il semble être influencé par une littérature épique et burlesque du XVII^e^ siècle, dans la lignée de Scarron.

La culture du dramaturge se manifeste aussi par un art varié de la citation : autant complète, partielle que remaniée, de l'ordre du vers, de la rime, ou encore de l'expression. Parmi la reprise sporadique d'auteurs du XVII^e^ siècle comme Scarron[1], Molière[2], Corneille[3] ou Boileau[4], l'auteur pioche dans un répertoire qui lui serait plus contemporain avec une citation de J.-B. Rousseau[5] et pas moins de dix citations du poète Jean-Baptiste Gresset. La récurrence de ces allusions particulières (rimes peu usitées ou expressions non lexicalisées) nous a invité à voir en cet écrivain le possible auteur de *Jean des Dardanelles*.

Jean-Baptiste Gresset fait ses études chez les Jésuites ; l'art du pastiche et de l'imitation fait partie de son apprentissage. Paul Aron rappelle que « les Jésuites introduisent ainsi la pratique des "morceaux choisis" d'auteurs anciens ou modernes. Ceux-ci permettent aux élèves de se familiariser avec des auteurs païens, en sélectionnant soigneusement des passages d'œuvres parfois moins morales, mais dont les qualités stylistiques méritent d'être promues »[6]. Nombreux sont les premiers textes de Gresset, avant son entrée à l'Académie française (en 1748), qui usent du même humour anticlérical que le texte de *Jean des Dardanelles*. Reconnu dès les années 1734 avec son poème héroïcomique *Vert-Vert*, Gresset débute une carrière de dramaturge à partir de 1740 en écrivant une tragédie et deux comédies[7]. L'attribution de *Jean des Dardanelles* à Gresset permet aussi de comprendre l'absence de vaudevilles ainsi que l'innovation formelle et générique proposée par ce texte : le

[1] *Jean des Dardanelles* (III, 4) : « Il peut me faire entrer au sein d'une *baleine*, / J'irai me promener dans sa large *bedaine* » ; Scarron, *Virgile Travesti*, livre VIII : « Voulant empêcher la *baleine* / De les nicher dans sa *bedaine* ». Nous soulignons.

[2] *Jean des Dardanelles* (II, 2) : « Que diable venez-vous faire en cette galère ? » ; Molière, *Les Fourberies de Scapin* (II, 11) : « Que diable allait-il faire en cette galère ? ».

[3] *Jean des Dardanelles* (III, 5) : « Je ne sais si je vis, je ne sais si je pense » ; Corneille, *La Suite du Menteur* (III, 3) : « Je ne sais si je dors, je ne sais si je veille, / Je ne sais si je vis, et je sais toutefois / Que ma vie est trop peu pour ce que je vous dois ». *Jean des Dardanelles* (prologue, 3) : « Pleurez, pleurez, mes yeux, ma cour est confondue » ; Corneille, *Le Cid* (III, 3) : « Pleurez, pleurez, mes yeux, et fondez-en eau ».

[4] Voir *supra*, note 2, p. 229.

[5] *Jean des Dardanelles* (IV, 4) : « Faites rentrer leur âme en leur *petit thorax* / Et pour avoir Pernelle, attaquez ces grenouilles, / Qui pour nous étourdir, enflant comme citrouilles, / Chantent *Brekeke Koax Koax* » ; Jean-Baptiste Rousseau, *Le Rossignol et la Grenouille* : « Aussitôt la bête aquatique, / Du fond de son *petit thorax*, / Leur chanta, pour toute musique, / *Bre ke ke kex, koax, koax* ». Jean-Baptiste Rousseau reprend l'onomatopée grecque du coassement utilisée par Aristophane dans *Les Grenouilles*. Nous soulignons.

[6] Paul Aron, *op.cit.*, p. 25.

[7] *Édouard III*, tragédie représentée à la Comédie-Française en janvier 1740 ; *Sidney*, comédie créée en mai 1745 et enfin *Le Méchant*, comédie datant de 1747.

poète n'est ni un chansonnier, ni un dramaturge expérimenté. L'auteur de *La Chartreuse* « fut admis dans la société du Caveau, réunion de gens de mérite, où on se critiquait avec franchise, où l'on s'entr'aidait avec affection. Il y rencontra les deux Crébillon, […], Piron, Saurin, Bernard, Collé. Il put y entendre Lanoue lire son *Mahomet II* et La Bruère son *Dardanus* »[1]. Rameau était aussi un membre de cette société. C'est une hypothèse séduisante que d'imaginer Gresset rédigeant *Jean des Dardanelles* après avoir entendu le poème dramatique de La Bruère ou s'être procuré la première édition du livret : une sorte de premier essai dramatique pour ce poète badin. D'ailleurs, cette pièce se présenterait comme un pré-texte comique à la représentation de *Dardanus* puisque Jean affirme « qu'un bel esprit écrira [s]on histoire » (IV, 2). Un dernier élément pourrait appuyer l'hypothèse d'une attribution à Gresset : la curieuse transposition d'Isménor en Machiavel. Dans une ode rédigée par le poète à l'occasion du couronnement de Frédéric II de Prusse, il fait référence, en des termes élogieux, à *L'Anti-Machiavel* de ce prince : « Peuple heureux, quels beaux jours t'annonce un roi sensible, / Qui, marquant les devoirs des règnes bienfaisants, / Législateur des rois réfute l'art horrible / Du maître des tyrans ! »[2]. Réduisant Machiavel à un alchimiste magicien qui connaît toutes les « sornettes », qui « devine aussi bien l'almanach de Liège / [qu'il] est dans ces lieux médecin du bon sens », Gresset, si l'on postule qu'il est auteur de *Jean des Dardanelles*, resterait fidèle à son opinion sur le penseur Italien.

Bien que la question de l'attribution reste ouverte, nous avons pu, toutefois, cerner la figure d'un auteur à travers les particularités stylistiques, thématiques et génériques de *Jean des Dardanelles*. Cette pièce se déroule dans le lieu unique mais non moins symbolique du « *palais de Momus* ». Ce dieu de la raillerie, bouffon de l'Olympe possède une « double nature de rieur et de railleur, de dieu des fous et de fou des dieux »[3]. « Il traduit à la fois les aspirations hédoniste et le penchant pour la critique »[4] tout au long du XVIII[e] siècle. « Jouée » (ou plutôt écrite) dans le palais du « fou des dieux », censeur et amuseur, cette pièce est placée sous l'égide de la liberté créatrice : il s'agit d'une parodie dramatique d'opéra qui donne une place centrale au pastiche. *Jean des Dardanelles* annonce par sa forme et sa structure les opéras-burlesques parodies de la fin du XVIII[e] siècle, dont le parodiste Despréaux se fait une spécialité. On est frappé de voir que le livret de l'opéra sert de support pour ne pas dire de prétexte au développement de nouvelles thématiques.

[1] Albin de Berville, *Gresset, sa vie et ses ouvrages*, Amiens, Lenoel-Herouart, 1863, p. 25.
[2] *Ode* de Gresset dans *Essai historique sur la vie et les ouvrages de Gresset*, L. N. J. J. de Cayrol, 1844, p. 160.
[3] Dominique Quéro, *Momus philosophe, op. cit.*, p. 488.
[4] *Ibid*.

2 – « Une traduction parodiée » de l'opéra ou un « pastiche parodique » ? Le cas de *L'Heureuse Feinte*

L'Heureuse Feinte ou Daphnis et Alcimadure, pièce attribuée à Disson et éditée en 1756, a pour sous-titre « traduction parodiée » ; il renvoie à une pratique bien identifiable, celle de la parodie des intermèdes italiens, qui comme nous l'avons signalé à plusieurs reprises est une parodie musicale des airs de la cible et une traduction souvent adaptée du texte italien en français. Pourquoi avoir inséré cette pièce dans notre corpus et pourquoi étudier dans un propos consacré au pastiche ce qui semble être une traduction ? Débutons par une définition simple de la traduction ; cette pratique suppose deux opérations minimales : le passage d'une langue à l'autre par correspondance sémantique et, implicitement, surtout dans son sens moderne, le maintien de la forme originale du texte, soit par mimétisme, soit par adaptation (le cas de traduction en prose de poème étant le parangon de cette démarche). Qu'entend l'auteur par le terme de « traduction parodiée » ? L'adjectif renvoie à la parodie dans son sens musical ; autrement dit *L'Heureuse Feinte* serait une parodie musicale en langue française de l'opéra languedocien de Mondonville. Une analyse de la pièce montre qu'en réalité cette pièce est bien une parodie dramatique, et que son sous-titre « traduction » trahit en fait bien plus la place prépondérante du pastiche. Toute traduction propose un décentrement inévitable, alors que le pastiche suppose la participation du lecteur et la connaissance de l'œuvre source que la traduction cherche à masquer.

Fréron commente le texte de *L'Heureuse Feinte* dans l'*Année Littéraire* et met l'accent sur le paradoxe de cette pièce :

> Il y a environ un an que le célèbre M. Mondonville a enrichi notre théâtre lyrique d'une pastorale languedocienne sous le titre de *Daphnis et Alcimadure* : on en a beaucoup applaudi la musique qu'on a trouvée d'un genre neuf et très agréable. Mais nos oreilles n'étant point faites à cet idiome étranger, d'aussi jolis airs ne pouvaient être bien chantés que par des Languedociens : c'était assurément dommage de voir reléguée dans la province une musique digne d'amuser la capitale. *Il manquait donc à cette jolie production des paroles françaises*, et le public les désirait. C'est ce que l'on vient de nous procurer dans une petite pièce en un acte, intitulée : *L'Heureuse Feinte, ou Daphnis et Alcimadure*, traduction parodiée de la pastorale languedocienne. *L'auteur n'a pas suivi tout à fait le plan de M. Mondonville. Il l'a beaucoup élagué, en réduisant les trois actes à un seul. La parodie en question est un choix agréable de ce qu'il y a de plus saillant dans l'original. Le parodiste y a même beaucoup ajouté de son propre fonds, comme on le verra par le rôle de Janet, et par plusieurs madrigaux, dont deux entre autres m'ont paru assez ingénieux* […] Cette parodie se vend avec les ariettes notées à Paris chez Hochereau, Quai de Conti, et Duchesne, rue S[t] Jacques […] À Paris, ce 18 avril 1756[1].

Selon Fréron, *L'Heureuse Feinte* est une parodie car l'auteur condense l'intrigue originale et ménage des ajouts concernant le caractère d'un personnage et la musique. La dénomination de traduction serait alors une stratégie commerciale pour répondre à l'attente du public (au même titre que les parodies d'intermèdes italiens ; en cela ces « parodies-

[1] Élie Catherine Fréron, *L'Année littéraire ou suite des lettres sur quelques écrits de ce temps*, Paris, Michel Lambert, Paris, 1756, t. II, p. 166-168.

traductions » sont de parfaits exemples d'acculturation). D'un point de vue formel, l'opéra et sa « traduction parodiée » possèderaient un point commun si l'on en croit la page de titre : ils sont tous deux entièrement chantés sur les mêmes airs. Premier leurre : en fait l'auteur reprend uniquement vingt-trois airs de l'original, et ajoute deux ariettes italiennes parodiées (l'une de Pergolèse intitulée dans l'édition « Torbido in voto encro » ; il s'agit probablement d'une coquille pour l'air « Torbido in volto e nero » tiré d'*Adriano in Siria* ou de l'*Olympiade*[1], l'autre, « Va pur perfido », semble être tirée d'*Artaxerxès* de Metastasio) et deux vaudevilles (« Laisse-moi Tircis » et « Valet chez une fermière »[2]). De plus, les airs empruntés ne suivent pas leur ordre d'apparition dans l'opéra : l'auteur utilise par exemple un air tiré du « premier ballet du prologue » à la scène V de sa pièce. Notons d'ailleurs qu'il utilise un passage instrumental pour accompagner le chant. Les deux textes se différencient encore au niveau de la structure dramaturgique : l'opéra comporte un prologue et trois actes (qui forment dix-huit scènes) alors que *L'Heureuse Feinte* n'a pas de prologue et ne fait qu'un acte pour un total de onze scènes.

L'intrigue reste la même entre les deux pièces, la teneur du discours aussi ; mais comme le souligne Fréron, le parodiste a ajouté « de son propre fonds ». En effet, le personnage du frère d'Alcimadure dans l'opéra, Jeanet, prend le nom de Jeannot dans la parodie. Le parodiste ici ne modifie guère les noms des personnages, Alcimaduro devient Alcimadure et Jeanet devient Jeannot : l'auteur le suppose paysan et alors que dans l'opéra il emploie la même langue languedocienne que les héros, dans la parodie, il parle dans le patois paysan stylisé de comédie[3].

Daphnis et Alcimadure, I, 4	*L'Heureuse feinte ou Daphnis et Alcimadure*, sc. IV
ALCIMADURO Daquel amour me serio pla passado [De cet amour je me serais bien passée]	ALCIMADURE Cet amour-là m'inquiète et m'agite… De ce berger que je crains la poursuite !
JEANET Te trobi tout'embarassado, Souréto, qui por t'alarma ? [Je te trouve toute embarrassée, Petite sœur, qui peut t'alarmer ?]	*Ariette italienne Va pur perfido* Mais qu'il n'en espère rien. Je saurai bien Fuir un tendre lien. Mon cœur doit le haïr… […]

[1] Source : *Indice delle Arie e delle Opere*, dans *Dizionario dell'opera*, édité par Piero Gelli et Filippo Poletti, Baldini Castoldi Dalai editore, Milan, 2007, p. 1710.

[2] Il s'agit de deux vaudevilles liés aux œuvres de Charles-Simon Favart car « Laisse-moi Tircis » est employé dans *Les Indes dansantes*, parodie des *Indes galantes* créée en 1751 et dont l'entrée comportant cet air est reprise en janvier 1755. Quant à l'air « Valet chez une fermière », son titre est tiré de *Raton et Rosette*, parodie de *Titon et l'Aurore* par Favart créée en 1752 et rejouée tout au long de l'année 1755 et en 1756. À la scène I, Raton chante sur l'air « Ah que je me lasse d'être » (Vaudeville du *Chaos*, parodie de Le Grand et Dominique du ballet des *Éléments*) : « Valet chez une fermière / Moi, la fleur des beaux garçons, / J'ai longtemps gardé les moutons ».

[3] La traduction en français est celle qui se trouve dans l'édition Ballard, 1754 du livret.

ALCIMADURO Bous me bezéts pla couroussado, Daphnis s'abiso de m'ayma [Vous me voyez bien courroucée Daphnis s'avise de m'aimer]	JEANNOT Te v'là, ma sœur, comme dans eun'colère : Queu mouche te piqu'donc pour ainsi t'gendarmer ? ALCIMADURE Ce n'est pas sans raison, mon frère, Daphnis s'avise de m'aimer.

On observe comment le langage de Jeannot contraste avec celui de l'héroïne. Ce personnage rappelle par son niveau de langue la langue incompréhensible de l'opéra de Mondonville pour les spectateurs parisiens. Le parodiste en prenant soin de redonner le contenu de la réplique pastiche, par le patois, les choix stylistiques de Mondonville.

Au dénouement cette pratique tend à la parodie ; dans la pastorale lyrique, Daphnis fait croire à Alcimadure qu'il est mort, et met Jeanet dans la confidence. Le croyant décédé, l'héroïne avoue son amour et cherche à se tuer. Dans la parodie, l'auteur évacue la portée tragique en ajoutant deux éléments : Alcimadure ne veut pas se tuer mais s'évanouit et le rôle de Jeannot dans l'intrigue est mis en avant plus clairement par deux interventions. Pour plus de clarté, nous donnons la version française du livret.

Daphnis et Alcimadure, III, 5 et 6 (avant-dernière scène)	*L'Heureuse Feinte ou Daphnis et Alcimadure*, sc. XI (dernière scène)
Scène 5 […] ALCIMADURE Daphnis, mon cher Daphnis, pour terminer mon sort Quelle rage te guidait ? Ma rigueur te donne la mort, Et mon amour ne peut te rendre la vie […] Au nom de Dieu, mon frère, Allons trouver Daphnis, je veux le voir encore. JEANET Tu n'y penses donc pas, que veux-tu faire près de lui ? ALCIMADURE De son poignard je veux me percer le cœur. JEANET Grand Dieu ! ALCIMADURE Pour finir mon martyre Je fuis la rage qu'il m'inspire.	ALCIMADURE AIR : *Daphnis, mon cher Daphnis* Pardonne, cher Daphnis, de ton malheureux sort Je suis la première punie. Sans le vouloir je t'ai causé la mort, Que ne ferais-je pas pour te rendre la vie ! JEANOT Oh dam'voilà c'que c'est aussi Que de tant barguigner, de tant fair' la revêche. N'est-c'pas qu'ça t'a bian réussi ? ALCIMADURE Ah ! Soutiens-moi Jeanot, je me meurs. (*Elle s'évanouit.*) JEANNOT Ah bon voici (*Il appelle Daphnis.*) Où j'l'attendais…Allons, dépêche. DAPHNIS Que vois-je ?

	JEANNOT All’s’est ma foi laissé prendre à l’ham’çon, Pour la fair’ revenir, chant’l’y vite eun’chanson.
	DAPHNIS, à ALCIMADURE AIR : *D’al loup cruél* [tiré de l’opéra, II, 5] Reconnaissez la voix qui vous appelle, Votre amant vit encore, il est à vos genoux. Oui, c’est Daphnis, toujours tendre et fidèle, Qui jure de n’aimer que vous.
Scène 6	ALCIMADURE, *sans voir Daphnis* *Même air* À la clarté, quelle voix me rappelle ? Celle de mon amant n’a point d’accents plus doux. (*en reconnaissant Daphnis*) Ah ! C’est Daphnis, toujours tendre et fidèle Que je retrouve à mes genoux. […]
ALCIMADURE Daphnis n’est pas mort ?	
DAPHNIS Bergère, mon amour !	
	ALCIMADURE Et quel dieu bienfaisant a pris soin de vos jours ?
ALCMIADURE Quel dieu vous a rendu à ma tendresse ?	
DAPHNIS Jeanet m’a prêté son secours.	DAPHNIS Touché de mon ardeur sincère Jeannot m’a prêté son secours.
ALCIMADURE, *à Jeannet* Ah ! vous m’avez trompé	ALCIMADURE, *à Jeannot* Vous m’avez donc trompée ?
JEANET Oublie ta tristesse, Pour éprouver ton cœur, j’ai voulu t’alarmer Pardonne ma finesse	JEANNOT Oh ! non, j’t’avons suivie. J’avions bian vu que ste mauvaise himeur N’était qu’eun’feinte et que tu s’rais ravie, Sans qu’il t’en coutit rian, si j’te tirions d’erreur… Qu’en pense maint’nant ton p’tit cœur ?
ALCIMADURE à DAPHNIS J’ai fait trop voir ma faiblesse Pour la vouloir dissimuler.	ALCIMADURE J’ai trop laissé voir ma faiblesse, Pour retenir encor l’aveu de ma tendresse.

Cet extrait montre comment le parodiste parodie la musique de l’opéra, traduit certaines des paroles, pastiche comiquement la langue du Languedoc en lui substituant le patois de Jeannot, et parodie l’intrigue de l’opéra.

Jean des Dardanelles et *L’Heureuse Feinte* appartiennent à une catégorie de parodie dramatique d’opéra particulière : la part de pastiche est omniprésente et constitue le cœur de la pièce. Ces pastiches parodiques entretiennent une relation privilégiée avec le livret d’opéra en se présentant comme des substituts. Ces deux expériences dramatiques redonnent paradoxalement une place au poème lyrique et illustrent mieux que tout autre exemple la cible privilégiée par les parodistes à savoir le livret. *Jean des Dardanelles* et *L’Heureuse Feinte* possèdent une dernière caractéristique commune, elles n’ont pas été composées pour la

représentation : elles incarnent le plaisir du texte comique sous les yeux et de la musique noble à l'esprit.

Les écrits théoriques sur la parodie dramatique centrent leur attention sur la visée du genre et cherchent tantôt à l'inclure dans la hiérarchie des genres dramatiques tantôt à l'en exclure. Les détracteurs et les défenseurs s'intéressent moins à la pratique de la parodie dramatique qu'à sa mode, ce que les réflexions dramaturgiques des opposants à la parodie révèlent d'une manière particulièrement fine : on ne peut penser la scène dramatique française sans le secours d'un genre comique critique, encore faut-il selon eux le réinventer. À l'inverse, L. Riccoboni et Nougaret réfléchissent au genre de la parodie dramatique d'opéra en observant la pratique ; souvent biaisés par le contexte d'écriture, ces écrits circonscrivent le genre à des catégories bien précises. L'étude morphologique et structurelle du genre a montré comment au-delà d'un type dominant (forme en opéra-comique en un acte), la parodie dramatique d'opéra s'est adaptée et révélée aux contacts de formes variées. *In fine*, seuls les praticiens allient la théorie à la dramaturgie : en justifiant leur propre écriture, ils mettent en évidence les disparités du corpus de la parodie dramatique d'opéra en fonction de leur cible.

TROISIÈME PARTIE
UN GENRE ET SES CIBLES

Chapitre I : La catégorisation des parodies dramatiques d'opéra selon les historiens du théâtre au XVIII[e] siècle

Au siècle de la théâtromanie, la presse, les critiques et les historiens du théâtre s'intéressent à la plupart des spectacles donnés sur les scènes parisiennes. Il faut pourtant séparer les comptes rendus, parus dans les différents journaux, des travaux d'historiens ou de chroniqueurs : ces auteurs construisent majoritairement leurs ouvrages sur le modèle du dictionnaire ou de la critique journalistique, offrant une entrée par pièce comprenant sa description et souvent une critique, mais il s'agit d'un travail plus vaste et non d'appréciations ponctuelles. Si la presse permet d'approcher la réception immédiate de l'œuvre et de délimiter un horizon d'attente littéraire et social spécifique, les écrits de l'historien du théâtre, parce qu'ils répondent à une exigence historique ou simplement diachronique, supposent une typologie explicite ou implicite de sorte que le jugement ne semble pas être fondé sur une simple évaluation sensible qui pourrait nuire à l'unité du travail. À partir de l'analyse de ces travaux, il s'agit bien de réfléchir à la réception du spectacle parodique dans une perspective théorique et non esthétique : autrement dit, ces comptes rendus ne seront pas utilisés pour évaluer le goût de l'époque ou le succès d'une pièce. Nous l'avons vu, la forme de la parodie dramatique d'opéra est rarement considérée par les théoriciens de l'époque qui s'attardent sur la visée, le mode et l'objet du genre. Encore faut-il remarquer que la parodie dramatique de tragédie en musique est presque la seule à faire l'objet des exemples : cette catégorie de pièces diffère pourtant des parodies de ballet et de pastorale, ne serait-ce que par la nature de sa cible. Comment expliquer alors que les théoriciens ne se soient jamais focalisés sur l'étude des différentes parodies dramatiques d'opéra ? Cette absence est due, d'une part, à la mésestime pour le genre (c'est le cas de François Riccoboni) et, d'autre part, à leur volonté généralisatrice. Or, le travail de l'historien du théâtre, relevant d'une activité critique *a priori* objective et non exclusive, suppose l'usage d'une grille de lecture interprétative qui s'adapte à toutes les variations proposées par un même genre. On peut ainsi partir du présupposé que ces auteurs amateurs ou avertis ont intégré, inconsciemment ou non, des catégories leur permettant de classer les différences inhérentes aux parodies dramatiques d'opéra qu'une analyse dramaturgique atteste. Le terme opéra renvoie au XVIII[e] siècle à la pluralité de genres

lyriques représentés sur la scène de l'Académie royale de musique, preuve en est, le titre du *Recueil général des opéras* édité par Ballard qui contient l'ensemble de la production de l'Académie royale de musique, *id est* des tragédies en musique, aux ballets en passant par les pastorales lyriques. Or, ce terme « opéra » se confond, dans l'emploi qui en est fait, avec la tragédie en musique qui est l'opéra français[1]. Cet amalgame ne pose aucun problème lorsqu'il s'agit d'étudier le genre de la tragédie en musique, mais quand on s'intéresse à la parodie d'opéra, les distinctions doivent réapparaître. Si la parodie de tragédie en musique, celle de ballet et celle de pastorale lyrique partagent des points communs, la distinction morphologique, thématique et évolutive induit une différence entre leurs parodies.

A – La typologie du marquis d'Argenson ou l'évacuation de la critique

Le marquis d'Argenson, né en 1694 et mort en 1757, livre dans les *Notices sur les œuvres de théâtre* ses critiques sur tous les genres dramatiques de l'époque, y compris sur les parodies. Le critique donne sa définition de la bonne parodie : « J'aime qu'on en bannisse la critique et qu'on s'en tienne au travesti, au burlesque et surtout à la gaieté »[2]. Le travesti correspond chez le marquis à l'imitation de l'intrigue avec transposition des noms voire des rangs des personnages et des lieux de l'action. Il faudrait ajouter à cette définition la notion récurrente du « suivi ». Lorsque le marquis compare, par exemple, *Les Amours de Mathurine* de La Combe, parodie donnée à la Comédie-Italienne, et *Raton et Rosette* de Favart, créée au même endroit trois ans auparavant, en 1753, c'est le « suivi », c'est-à-dire la reprise des grandes lignes de l'intrigue, qui permet d'établir une hiérarchie : « Il y a déjà à ce théâtre une autre parodie de l'opéra gascon [*Daphnis et Alcimadure*, pastorale lyrique de Mondonville], intitulée *Raton et Rosette*, et qui a plus réussi que celle-ci ; [l'opéra] est plus suivi et plus varié »[3]. Ce terme ne décrit pas une imitation continue[4] : en atteste la notice d'*Achille et Déidamie*, parodie de Romagnesi et Riccoboni fils donnée en 1735 à la Comédie-Italienne, prenant pour cible la tragédie en musique du même nom composée par Danchet et Campra :

[1] « L'opéra est une tragédie irrégulière à la vérité, mais dont l'irrégularité merveilleuse ne la rend pas moins belle et moins touchante », Antoine-Louis Le Brun, *Théâtre lyrique, avec une préface où l'on traite du poème de l'opéra et une réponse à une épître satirique contre ce spectacle*, Paris, Ribou, 1712, p. 20.
[2] *NOT*, t. II, p. 747, à propos des *Oracles*, parodie de la pastorale d'*Issé* (La Motte et Destouches), par Romagnesi donnée à la Comédie-Italienne en 1741.
[3] *Ibid*., t. II, p. 725-726.
[4] Les frères Parfaict et Godin d'Abguerbe emploient ce terme dans une acception similaire : « Tout le sujet de l'opéra d'*Hippolyte* est suivi comiquement » (*DTP*, t. III, p. 92).

> Cette parodie est très jolie, les airs très bien choisis. On critique ce qu'ils font sans dénigrement. Le public a été content quoiqu'il n'y eût rien de bien saillant. Non seulement c'est une parodie, mais c'est un extrait fort bien suivi de l'opéra[1].

La notion d' « extrait » mise en corrélation avec celle de « suivi » explique bien ce dernier terme. L'expression est encore employée dans le commentaire sur *Castor et Pollux* de Romagnesi et Riccoboni fils (1727) : « en cette parodie-ci, on n'a rien changé aux acteurs ni au sujet ; ce n'en est que l'extrait »[2]. Ce terme rappelle ceux de « provision » ou de « serdeau » utilisés par Piron et Fuzelier pour expliquer l'opération parodique première qu'est celle du choix des passages à parodier[3]. Une analyse minutieuse des cinquante-neuf notices sur la parodie dramatique d'opéra écrites par le marquis permet de voir que toute parodie est ainsi évaluée selon plusieurs critères : le « suivi » (englobant la notion d'extrait), le travesti, le naïf [*id est* la simplicité] ; il s'intéresse ensuite à l'emploi des vaudevilles, à la gaieté, et aux jeux des acteurs. Si le marquis attend d'une parodie qu'elle ne comporte aucune attaque envers sa cible, il n'omet pas de signaler les éléments critiques lorsque les pièces, selon lui, en comportent. On peut tout d'abord noter que seules les notices portant sur des parodies de tragédie en musique évoquent leur dimension critique[4]. D'Argenson ne différencie pas les parodies en fonction de leur lieu de création ni du genre de leur cible. Un classement des notices suivant ces deux critères fait clairement apparaître comment chaque sous-genre engendre une variation typologique dans la grille de lecture. Implicitement, le critique ne considère pas les parodies de ballet et de pastorale de la même façon que les parodies de tragédie en musique. Pour résumer, selon lui, ces dernières ajoutent au « suivi » la critique ; en revanche, les parodies de pastorale et de ballet se fondent sur le travestissement, les danses et la gaieté.

Loin d'être anodin, un tel examen explique bien pourquoi le marquis considère par exemple *Tircis et Doristée*, parodie de la pastorale *Acis et Galatée*, comme une « similitude plutôt qu'une parodie »[5]. *Les Bergers de qualité*, parodie de *Daphnis et Chloé*, pastorale de Laujon et Boismortier, permet aux spectateurs de voir « l'opéra en raccourci »[6]. Les parodies de pastorale ont donc un statut particulier : d'Argenson emploie même d'autres types d'intitulé générique pour les décrire ; *Jérôme et Fanchonnette ou Anacréon à la Grenouillère*, parodie de *Daphnis et Alcimadure* de Mondonville, est un « opéra-comique » avant d'être

[1] *NOT*, t. II, p. 723.
[2] *Ibid*., p. 747 (correspond au f° 89 v.).
[3] Voir *supra*, p. 175-1795.
[4] Seules deux notices concernant des parodies de ballet mentionnent une part critique : il s'agit de deux parodies de Vadé, *Il était temps* et *L'Enfant gâté ou Folette et Roger Bontemps*.
[5] *Ibid*., t. II, p. 755.
[6] *Ibid*., t. II, p. 732.

nommé parodie, et *Les Amours de Mathurine* est une « comédie en opéra-comique […] parodie de *Daphnis et Alcimadure* ». C'est dans deux notices concernant les parodies de ballet que le marquis d'Argenson précise que ces types de pièces ne font « aucun tort aux sujets que l'on parodie »[1] ; il utilise même le terme de « similitude » pour la parodie du ballet des *Éléments*, *Il était temps*, par Vadé[2]. Alors que d'Argenson considère comme une bonne parodie une pièce qui n'emploie pas ou peu la critique explicite[3], il décrit les pièces répondant à son attente moins comme des parodies que comme des pièces ayant une certaine autonomie : des similitudes, des comédies, des opéras-comiques qui réussissent par le divertissement.

Un dernier élément corrobore l'hypothèse selon laquelle le critique traite différemment les parodies selon leur cible : le jugement moral. Hormis *Il était temps* de Vadé, dont le marquis considère le sujet « choquant », sept parodies de tragédie en musique, sur les trente et une qui ont fait l'objet de notices, donnent lieu à des commentaires négatifs d'ordre moral : le marquis parle des « obscénités » d'un « genre médiocre » qui « abaiss[e], humili[e] » et est un « corrupteur du cœur et des mœurs », ne faisant preuve d'aucune invention[4]. Il loue toutes les parodies de pastorales dont il rend compte et n'attaque que deux parodies de ballet. Les parodies de tragédie en musique qu'il apprécie sont, et ce n'est pas un hasard, celles qui travestissent la totalité de l'opéra (des noms des personnages aux décors), comme *Fanfale* de Favart : « cette muse baladine et grotesque n'en est devenue que meilleure par le repos, ce que ses partisans attribueront sérieusement aux réflexions. Le sujet y est fort naturel, rien de forcé ni qui sente le dessein commandé de travestir ; les airs nouveaux rafraîchissent le ton et les agréments de ce théâtre »[5]. La grille de lecture du marquis peut être ainsi synthétisée : la critique est ce qui différencierait la bonne de la mauvaise parodie mais en même temps serait un critère de l'autonomie du genre. *De facto*, plus la critique est absente d'une parodie, meilleure est cette pièce, et plus celle-ci accède à un rang important dans la hiérarchie des genres dramatiques, en marge des genres privilégiés que sont la comédie et la tragédie, voire la tragédie en musique. L'analyse des notices du marquis d'Argenson permet d'observer une typologie bien rodée : pour qu'il y ait parodie, il faut imiter les grandes lignes de l'intrigue

[1] *Ibid*., t. II, p. 725 (à propos des *Amours champêtres*) et t. II, p. 734 (à propos du *Chaos*).
[2] *Ibid*., t. I, p. 570.
[3] Ce qui n'exclut pas la critique qui pourrait naître du travestissement des personnages ou de l'intrigue.
[4] Ces termes renvoient respectivement aux notices de *La Bonne Femme*, parodie d'*Hypermnestre* (La Font et Gervais) par Dominique et Romagnesi (t. II, p. 733), d'*Hippolyte et Aricie* de Romagnesi et Riccoboni parodie de l'opéra du même nom de Pellegrin et Rameau (t. II, p. 726), d'*Arlequin Roland* de Pannard et Sticotti, parodie du *Roland* de Lully (t. II, p. 750) et enfin d'*Arlequin Tancrède* parodie de Dominique et Romagnesi (t. II, p. 730) de *Tancrède* (Danchet et Campra).
[5] *NOT*, t. II, p. 737.

(un concentré, un « extrait »), la critique n'étant pas consubstantielle à la pratique parodique ou s'il elle l'est, c'est uniquement pour les parodies de tragédies en musique.

B – Les frères Parfaict, Desboulmiers et d'Origny : refus de l'imitation au profit de la critique et de l'innovation

Il existe quatre autres ouvrages majeurs en ce qui concerne la réception du spectacle parodique ; tous ont été publiés à la même époque : *Dictionnaire des théâtres de Paris* des frères Parfaict et Godin d'Abguerbe (réédition en 1767), *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre-Italien* (1768) et l'*Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique* (1769) de Jean-Auguste Julien Desboulmiers. À la fin du siècle, une chronique importante est publiée par d'Origny : les *Annales du Théâtre-Italien* (1788). D'autres ouvrages, de type dictionnaire, comportent des éléments sur les parodies dramatiques, mais ils couvrent bien souvent de trop courtes périodes et donnent peu de place à la description détaillée des parodies (les dictionnaires de Maupoint et de Léris contiennent moins de propos critiques). Une étude systématique de toutes les entrées concernant les parodies dramatiques d'opéra de notre corpus nous a permis de mettre en place des catégories d'évaluation du genre en fonction de plusieurs critères.

Les frères Parfaict et Godin d'Abguerbe prêtent uniformément attention à la créativité mise en œuvre dans les parodies d'opéra ; il semble que ce soit leur premier critère d'évaluation. *Harmonide* de Favart, parodie du ballet *Zaïde* de La Marre et Royer, renferme une « idée […] des plus simples et très neuve »[1] ; ils notent à propos de l'*Atys travesti* de Carolet qu'« après toutes les parodies d'*Atys*, dont celle-ci n'est qu'une ridicule imitation, on n'en peut remarquer que le dénouement »[2]. C'est bien le manque de créativité qui est relevé ; on remarquera l'usage récurrent, dans les articles rendant compte de parodies, des tournures restrictives et du verbe « se contenter » qui traduit le regret des critiques et les attentes qu'ils peuvent avoir pour le genre. L'auteur de l'*Astrologue de village*, parodie d'une entrée du ballet des *Caractères et de la Folie*, « *s'est contenté* de faire paraître la principale actrice qui vient consulter l'astrologue, ainsi que plusieurs personnages, qui s'adressent à lui dans le même dessein »[3]. Le parodiste anonyme d'*Alceste* en 1739 « n'a rien mis de *singulier* et n'a pas osé s'écarter du sujet qu'il a prétendu parodier »[4]. Même constat pour l'*Ambigu de la Folie*, parodie des *Indes galantes* par Favart : les frères Parfaict ne joignent pas d'extrait car

[1] *DTP*, t. III, p. 61.
[2] *Ibid*., t. IV, p. 166.
[3] *Ibid*., t. I, p. 320 (nous soulignons). Cette pièce a été composée par Favart et Pannard.
[4] *Ibid*., t. I, p. 39 (nous soulignons).

cette pièce « n'est qu'une répétition du ballet des *Indes galantes* : l'auteur n'ayant pas même voulu changer les noms des personnages »[1]. Une remarque similaire est formulée dans l'entrée consacrée à *Hyppolite et Aricie*, parodie de Riccoboni fils et Romagnesi (1733) : « Comme l'auteur de cette parodie n'a rien changé au sujet ni aux caractères des acteurs, on *se contentera* de marquer que cette pièce ouvre par l'acte second de la tragédie lyrique »[2]. On lit encore dans le commentaire sur *Les Amours des Indes* de Carolet : « On n'a pas cru devoir donner l'extrait d'une parodie, où l'auteur *s'est contenté* de rendre en vaudevilles, et le plus comiquement qu'il lui a été possible, les sujets qu'il critiquait. Il n'a travesti que le titre des entrées »[3]. Le commentaire relevé dans l'article consacré à *Amadis* de Riccoboni fils est des plus laconiques : « cette parodie n'a rien de particulier »[4]. Autant dire que la nouveauté est le critère absolu et rarement satisfait pour juger de la qualité d'une parodie. Tous les sous-genres de la parodie dramatique d'opéra sont ainsi égaux face à ce critère. La question porte peu sur la critique, comme si les frères Parfaict et Godin d'Abguerbe la supposaient consubstantielle au genre parodique.

Mais leur grille de lecture n'en est pas pour autant uniforme : ce sont sur les appellations génériques qu'ils construisent leur catégorisation implicite[5]. Ils distinguent ce qu'on pourrait appeler la *parodie simple* de la *parodie inventive* : la *parodie simple* est celle qui ne fait usage que du travestissement suivi, la parodie que nous nommons *inventive* est celle qui cherche à innover tout en critiquant. À propos de la parodie *À Fourbe, fourbe et demi*, ils notent : « comme cette pièce ne contient qu'une *parodie fort simple* de l'opéra d'*Isis*, dont l'auteur a conservé l'intrigue, et les noms des personnages, on ne croit pas qu'il soit nécessaire d'en donner un extrait »[6]. Ce qui s'oppose à cette *parodie simple*, ce n'est pas uniquement une parodie innovante (seule *Harmonide* remplit leurs critères), mais peut-être aussi ce qu'ils nomment « espèce de parodie » ou les « parodies-pastorales ». La première expression est utilisée, entre autres, pour deux parodies de ballet, *L'Essai des talents ou les Talents comiques* de Pannard[7] et *La Rupture du Carnaval et de la Folie* de Fuzelier[8]. Notons que le syntagme « espèce de parodie » n'est pas propre aux rédacteurs du *Dictionnaire des*

[1] *Ibid*., t. I, p. 97-99.
[2] *Ibid*., t. III, p. 92-93 (nous soulignons).
[3] *Ibid*., t. 1 p. 135 (nous soulignons).
[4] *Ibid*., t. I, p. 57
[5] Pour une approche plus générale voir Herbert Schneider, « Problème de la terminologie dramatique chez les frères Parfaict », dans *La Scène bâtarde*, *op. cit*., p. 115-130.
[6] *DTP*, t. I, p. 20 (nous soulignons).
[7] « opéra-comique en un acte [...] c'est une espèce de parodie du ballet des *Fêtes d'Hébé* », *ibid*., t. II, p. 451.
[8] « comédie française et espèce de parodie du ballet lyrique du *Carnaval et de la Folie*, en prose [faux] et en un acte, suivie d'un divertissement au Théâtre-Italien, par M. Fuzelier, représentée pour la première fois le jeudi six juillet 1719 », *ibid*., t. IV, p. 539.

théâtres de Paris ; il est employé par les parodistes eux-mêmes[1], souvent pour décrire ce que nous appellerions aujourd'hui des comédies critiques. Il atteste donc d'un flottement générique. La seconde expression « parodie-pastorale » est accolée à trois parodies de pastorales : *Les Bergers de qualité, Les Couronnes ou le Berger timide* et *Tircis et Doristée*[2]. Même si les critères d'évaluation des frères Parfaict semblent être appliqués également aux différentes parodies, ils utilisent des termes spécifiques pour décrire certaines pièces qui appartiennent au genre de la parodie dramatique de pastorale lyrique et de ballet. On retrouve là le traitement particularisant concernant les pièces de ces deux corpus par rapport à celui de la parodie de tragédie en musique.

L'Histoire de l'Opéra-Comique et l'*Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre-Italien* de Desboulmiers s'apparentent à des dictionnaires dans leur traitement des œuvres données sur ces théâtres : le genre est évoqué, le résumé de l'intrigue est détaillé, tout comme l'auteur et le(s) date(s) de représentation. Rares sont les commentaires de l'auteur qui ne relèvent pas de l'appréciation succincte purement factuelle (telle pièce a réussi, telle pièce est bonne, telle pièce est mauvaise). Notons, à la suite de Victor Barberet, qu'un

> très grand nombre de ces analyses [dans l'*Histoire de l'Opéra-Comique*] sont textuellement empruntées au *Dictionnaire* des frères Parfaict, à l'Année littéraire, *etc*… Il est bien entendu que le lecteur n'est jamais averti de ces emprunts […] à ces emprunts Desboulmiers en ajoute d'autres, des jugements par exemple, qu'il donne pour siens et qu'il a transcrits littéralement[3].

Comme pour les frères Parfaict et Godin d'Abguerbe, l'inventivité et la qualité d'écriture sont des critères importants. *Hippolyte et Aricie* de Favart et Parmentier, parodie de l'opéra du même nom de Rameau et *Les Amants inquiets* du même auteur prenant pour cible *Thétis et Pélée* sont d' « ingénieuse[s] parodie [s] »[4]. Or, ces deux pièces ne font pas le même traitement de leur cible, l'une conserve les noms, les rangs et les lieux de l'action de l'opéra (*Hippolyte et Aricie*) alors que l'autre les transpose et les travestit (*Les Amants inquiets*). Desboulmiers ne prête pas attention à ces différences et considère la parodie dans sa visée plus que dans sa dramaturgie. *Harmonide* répond aussi à ce critère : « L'idée de cette allégorie, qui est très juste, est de M. Favart »[5]. À l'inverse, le critique déplore les parodies qui selon lui sont « sans goût et sans conduite »[6] ou « du plus mauvais goût »[1]. Desboulmiers,

[1] La page de titre du manuscrit de *La Rencontre des Opéras* de Fuzelier, comédie critique traitant entre autres du ballet des *Fêtes grecques et romaines*, porte cette note : « c'est aussi une *espèce de parodie* du prologue du ballet des *Fêtes grecques et romaines* », ms. BnF, fr. 9333.
[2] Respectivement dans *DTP*, t. VII, p. 394, t.V, p. 464, t. V, p. 465.
[3] Victor Barberet, *Lesage et le théâtre de la Foire*, Nancy, Paul Sordoillet, 1887, p. 13.
[4] Respectivement *HTI*, t. V, p. 93 et 520.
[5] *HOC*, t. II, p. 360.
[6] *Ibid*, t. II, p. 535, à propos de *La Vache Io*, autrement intitulée *Les Amours de Jupiter et d'Io*, parodie d'*Isis* de Quinault et Lully.

s'il n'emploie pas l'expression de *parodie simple*, déplore comme les frères Parfaict les pièces qui ne font qu'imiter : *Les Amours de Psyché* est « une *imitation* du dernier acte des *Fêtes de Paphos*, qui fut d'abord donnée en quatre actes, depuis en deux, et enfin à rien, parce que le public veut avec raison, qu'une parodie soit gaie et plaisante »[2]. De même pour *Anacréon* de Sedaine : « ce n'est qu'une simple imitation de l'original, d'un ton moins noble et moins agréable »[3]. Si imitation ne veut pas dire travestissement (qui prend, contrairement à chez d'Origny, le sens de transposition), Desboulmiers souligne tout de même la médiocrité d'une telle approche dans la notice consacrée à *Pétrine*, parodie de *Proserpine* : « toute la plaisanterie de cette pièce est dans le travestissement, [elle] est une des plus médiocres qui soit sortie de la plume de [Favart] »[4]. La critique n'est pas au centre de ses préoccupations à l'instar du marquis d'Argenson, il accorde de l'intérêt à la gaieté : *L'Ambigu de la Folie* « est une parodie ou plutôt un travestissement de la pièce intitulée les *Indes galantes*. Cette plaisanterie, qui eut quelque succès est de M. Favart »[5] ; *Le Mariage en l'air* est une « parodie assez plaisante de la tragédie lyrique de *Persée* par Carolet »[6]. La qualité d'écriture est aussi soulignée, par exemple, dans l'article consacré aux *Amours de Mathurine* : « Cette petite pièce est généralement bien écrite »[7]. Il s'accorde enfin avec les quatre autres chroniqueurs sur les spécificités des parodies de pastorales lyriques ou d'entrées de ballets à sujet pastoraux : *Les Bergers de qualité*, *Les Couronnes ou le Berger timide* sont intitulées « parodies pastorales » dans l'*Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre-Italien* ; *Tircis et Doristée* de Favart prend l'appellation de « pastorale agréable »[8]. De même pour les parodies de ballets, il reprend les remarques des frères Parfaict : *La Fille mal gardée* est « une sorte de parodie », *La Rupture du Carnaval et de la Folie* est une « comédie et parodie »[9], *Le Chaos* est décrit comme étant une pièce composée de « quatre petits divertissements »[10] et

[1] *Ibid*., t. II, p. 355, à propos de *La Grenouillère galante* de Carolet, parodie des *Indes galantes* de Fuzelier et Rameau.
[2] *HTI*, catalogue raisonné, t. VII, p. 235.
[3] *HTI*, t. VII, p. 238-239. À propos de *La Fille mal gardée*, « cette pièce est *une sorte de parodie* de l'acte de la *Provençale*. Mme Favart en a fait les paroles, et M. Duni la musique. Elle eut beaucoup de succès, et la preuve qu'elle le méritait, c'est qu'elle a été remise très souvent et toujours vue avec plaisir » (*HTI*, t. VII, p. 335, nous soulignons).
[4] *Ibid*., p. 399.
[5] *HOC*, t. II, p. 150.
[6] *HOC*, t. II, p. 402.
[7] « Cette petite pièce est généralement bien écrite, les ariettes ont le mérite d'être analogues à la musique de la pastorale languedocienne sur laquelle elles ont presque toutes été parodiées. Cet ouvrage agréable est de M. de La Combe avocat, il a été bien reçu du public et a eu dix représentations », *HTI*, t. VI, p. 253.
[8] *Ibid*., t. VI, p. 65-66.
[9] *Ibid*., t. I, p. 360.
[10] *Ibid*., t. II, p. 408.

généralement, comme l'illustre les extraits précédemment cités, la parodie de ballet se confond avec une imitation.

Les *Annales du Théâtre-Italien* de d'Origny témoignent, selon leur auteur, de « cette variété [qui] n'est nulle part aussi grande qu'au Théâtre-Italien. Tout concourt pour la produire ; les auteurs par leur multitude, les comédiens par leur zèle, et les ouvrages par leur genre »[1]. Pour le chroniqueur :

> […] plusieurs écrivains en ont commencé l'histoire[2], mais ce qu'ils en ont publié, quoique très volumineux, est incomplet, et laisse encore à d'autres égards beaucoup à désirer. *Les Annales du Théâtre-Italien* ont été rédigées sur un autre plan ; on les a conduites jusqu'à Pâques de l'année 1787, et tous les ans, à la même époque, on en donnera la suite. Il a paru inutile d'analyser des pièces qu'on ne jouera plus ; mais on a fait des extraits fidèles de celles qui ont été représentées depuis la suppression du genre italien [en 1779]. Ces extraits sont précédés, tantôt d'observations relatives à l'art, tantôt de réflexions ou de vers analogues au sujet, et ils sont terminés par le jugement qu'en ont porté les critiques les plus judicieux[3].

D'Origny ne se contente donc pas de livrer une chronique des spectacles créés sur la scène italienne, il offre bien une histoire raisonnée. La préface illustre sa recherche de la plus grande objectivité tout en mettant l'accent sur la part personnelle du jugement puisqu'il prend la liberté de donner quelques observations artistiques. La particularité de cet ouvrage est de couvrir la quasi-totalité de notre période d'étude. Selon l'auteur, « une bonne parodie semble devoir produire l'effet de ces miroirs dans lesquels les images qu'ils présentent, sont renversées et grotesques »[4]. Il s'agit toutefois d'une définition générale portant sur l'effet parodique et non sur la constitution du genre. La grille de lecture employée par d'Origny est donc bien différente de cette définition globale. S'il se distingue du marquis d'Argenson, des frères Parfaict et Godin d'Abguerbe et de Desboulmiers par l'attention qu'il porte à la critique, nous verrons que, comme eux, les catégories qu'il pose ne s'appliquent pas uniformément à toutes les parodies dramatiques d'opéra.

Alors que d'Argenson loue « l'extrait fort bien suivi » de l'opéra *Achille et Déidamie* de Danchet et Campra dans la parodie du même nom de Romagnesi et Riccoboni fils, d'Origny livre pour tout commentaire une appréciation générale sur la dramaturgie de la parodie :

> Quand une parodie n'est qu'une *imitation servile* de l'ouvrage sur lequel on a voulu exercer *sa critique*, quand elle offre précisément *la même action et la même coupe de scènes*, elle n'a pas dû coûter de grands efforts de génie, et de quelques plaisanteries qu'elle soit assaisonnée, comme elle procure peu de plaisir au public, elle rapporte peu de gloire à l'auteur[5].

---

[1] *ATI*, t. I, préface, p. iv.
[2] D'Origny fait référence à Desboulmiers qu'il paraphrase et cite, sans références, à de nombreuses reprises. On peut penser qu'il lui reproche le peu d'attention portée aux comédiens comme aux auteurs.
[3] *Ibid*.
[4] *Ibid*., t. II, p 1.
[5] *Ibid*., t. I, p. 140 (nous soulignons).

Il écrit à propos des *Gémeaux* de Gondot, parodie de *Castor et Pollux* qu'une

> parodie, pour obtenir l'applaudissement général, ne doit pas *être un simple travestissement* général des personnages de la pièce originale ; d'ailleurs il faut que le style en soit correct, les plaisanteries fines et décentes, les airs bien choisis et les paroles habilement coupées[1].

Le marquis d'Argenson différencie le « suivi » et l' « extrait » du « travesti » (synonyme de transposition spatiale, temporelle et onomastique) ; pour d'Origny le terme de travestissement devient synonyme d'imitation et décrit des pièces qui conservent les lieux, les noms et les rangs des personnages comme celles qui les transposent. Ces opérations ne constitueraient pas une parodie en bonne et due forme.

Cette remarque ne touche pas uniquement les parodies de tragédies en musique puisque le chroniqueur déplore les parodies de pastorales qui ne font « que travestir »[2], qui sont de « misérable[s] travestissement[s] »[3]. Le poème dramatique de la pastorale lyrique de Mondonville, *Daphnis et Alcimadure*, est, selon lui, « plutôt imité que parodié » dans *Les Amours de Mathurine* de La Combe (1756). Lorsqu'il loue les parodies de pastorale, il note, à l'instar du marquis d'Argenson, leur propension à l'indépendance vis-à-vis de leur cible : *Tircis et Doristée*, parodie d'*Acis et Galatée*, pastorale lyrique de Lully, par Favart est à « regarder moins comme une parodie que comme une jolie pastorale »[4] ; lors de la mention de sa reprise, elle perd même son intitulé « parodie » et est appelée uniquement « pastorale »[5]. Dans les *Bergers de qualité*, parodie de la pastorale de Laujon *Daphnis et Chloé*, d'Origny vante les « scènes vraiment intéressantes et théâtrales »[6]. On comprend assez vite que si le travestissement suivi de l'intrigue (« imitation servile » avec ou sans transposition) n'est pas consubstantiel au genre parodique et que parodier n'est pas imiter, comme chez d'Argenson, la parodie de pastorale tient toutefois une place à part. Elle relève souvent plus de l'imitation, plus ou moins bonne ; les meilleures dépassent le rapport mimétique à la cible. On retrouve cette distinction à propos de certaines parodies de ballet : à propos de l'*Anacréon* de Sedaine, d'Origny écrit « qu'on [l']envisage moins comme la parodie d'un des actes du ballet des *Surprises de l'amour*, que comme une imitation de cet ouvrage »[7]. *Les Amours de Psyché* (1758), prenant pour cible un acte du ballet des *Fêtes de Paphos* est selon lui « une imitation maussade » plutôt qu'une « parodie »[8].

[1] *Ibid*., t. II, p. 111 (nous soulignons).
[2] *Ibid*., t. I, p. 181 (à propos de la parodie *Les Oracles* de Romagnesi).
[3] *Ibid*., t. I, p. 58 (à propos de la parodie *Les Amours de Vincennes* de Dominique).
[4] *Ibid*., t. I, p. 241-242.
[5] *Ibid*., t. I, p. 244.
[6] *Ibid*., t. I, p. 240.
[7] *Ibid*., t. I, p. 286.
[8] *Ibid*., t. I, p. 284.

Lorsque d'Origny considère qu'une parodie est réussie, il en loue le « travesti »[1], la « gaieté »[2], la « musique »[3] et les ballets[4]. Dans aucun commentaire sur les parodies de ballets et de pastorales d'Origny ne mentionne la critique : cela conforte l'idée selon laquelle celle-ci n'est pas, dans l'esprit des chroniqueurs (d'Origny et d'Argenson), ce qui fait la substance des parodies de ces genres lyriques. Ces dernières se démarquent ainsi de la définition qu'il donne de la bonne parodie, celle qui imite le moins et qui place les traits de critiques au bon endroit ; elles s'éloignent aussi du genre parodique strict tel que le décrit d'Origny, qui recoupe, en fait, uniquement les parodies de tragédie en musique. Outre la critique et le travestissement suivi (avec ou sans transposition), c'est la créativité qui semble pour le chroniqueur faire la différence dans ce type de parodies. Il utilise les termes d' « ingénieux », de « judicieux », d' « adroitement » pour commenter certaines de ces pièces prenant pour cible des tragédies en musique[5]. Ce qui n'est que ponctuel chez d'Origny était beaucoup plus développé dans le *Dictionnaire des théâtres de Paris* des frères Parfaict et d'Abguerbe qui mettent en avant la notion d'innovation.

Trois concepts sont récurrents dans les discours cités : l'imitation (concept déclinable selon plusieurs modalités comme le travestissement et la transposition, le suivi ou l'extrait), la critique et l'innovation. Chacun d'eux entre dans la définition de la bonne parodie dramatique, et parfois de la bonne parodie dramatique d'opéra. En fonction de cette grille de lecture prédominante, l'historien du théâtre analyse des pièces variées, créées sur différents théâtres à différentes périodes, par différents auteurs, et prenant pour cible des opéras appartenant à différents genres. En examinant les présupposés de leur discours, nous avons pu remarquer comment les parodies dramatiques d'opéra sont inégalement perçues. La définition de la

[1] *Ibid*., t. I, p. 278 : « Le 30 juin [1757] on vit *La Petite Maison*, parodie de l'acte d'*Anacréon*, troisième entrée des *Surprises de l'amour*. Le titre en fut trouvé heureux, et la première scène bien travestie. C'est dommage que MM. de Marcouville et Chevrier n'aient pas mis plus d'agréments et de gaieté dans le reste de l'ouvrage ».

[2] *Ibid*., t. I, p. 143 : « le même auteur [Romagnesi] se joignit à Riccoboni pour donner les *Indes chantantes* [1735], parodie des *Indes galantes*, dont la gaieté fait l'unique prix ».

[3] *Ibid*., t. I, p. 300-301 : « *La Fortune au village* [1760], parodie amusante de l'acte d'*Églé* par madame Favart, précédée d'un prologue et suivie de la *Veillée cauchoise*, joli ballet de M. Billioni. M. Gibert, à qui on est redevable de la musique de *La Fortune au village*, a partagé avec l'auteur les suffrages de l'assemblée. On y a distingué des morceaux remplis de goût, et d'un chant facile, gracieux et noble ».

[4] *Ibid*., t. I, p. 248 : « Le 4 juillet [1753] les Comédiens donnèrent la première représentation des *Fêtes des environs de Paris*, par M. Gondot : c'est une parodie amusante des *Fêtes grecques et romaines*. Le spectacle fut terminé par *Les Masques de Bezons* ».

[5] *Ibid*., t. I, p. 67 : « Macharti a fait une parodie fort *ingénieuse* de l'opéra de *Phaéton*. On y remarque d'excellents traits de critique » ; t. I, p. 189 : « M. Favart mit au jour *Hyppolite et Aricie*, parodie de l'opéra de ce nom. Il appartenait à l'auteur de *La Chercheuse d'esprit* de présenter avec autant de goût et de finesse tous les défauts de l'ouvrage de Pellegrin, et de renfermer dans chaque couplet un trait de critique également *judicieux* » ; t. I, p. 253 : « M. Guérin de Frémicourt fit jouer le 9 mars une parodie de l'opéra de *Castor et Pollux* intitulée *Les Jumeaux*. Les défauts du poème y sont *adroitement* saisis » ; t. I, p. 254 : *Atys* de Riccoboni et Romagnesi est une « parodie *ingénieuse* » (nous soulignons).

bonne parodie par le marquis d'Argenson l'invite à déprécier généralement les parodies de tragédie en musique, qu'on suppose plus critiques à la lecture de ses notices, au profit des parodies de ballet et de pastorale. La parodie dramatique doit être pour lui une sorte d'hommage, une variation burlesque à visée divertissante des œuvres lyriques. La position inverse s'observe chez d'Origny, qui considère la parodie dans sa fonction critique : une imitation « servile » ne permet pas la critique de l'opéra-cible. Les frères Parfaict, Godin d'Abguerbe et Desboulmiers traitent le genre d'une manière similaire aux comédies et aux opéras-comiques : l'innovation doit primer. Ce sont souvent les parodies de pastorales et de ballet qui remplissent leurs critères. À travers les typologies mises en place, ces historiens présupposent les différences génériques et évolutives entre les différentes parodies d'opéra. Il ne s'agit pas de savoir lequel de ces auteurs détiendrait une vérité sur le genre ou le décrirait le mieux ; cet examen des discours doit aider à prêter attention à deux éléments : tout d'abord, il est crucial d'avoir en mémoire la conception générale de ces auteurs sur le genre lorsque l'on s'intéresse à une pièce particulière. Dans son édition de *Médée et Jason* (1727), parodie de l'opéra du même nom de Pellegrin et Salomon, Isabelle Degauque remarque, après avoir cité la notice du marquis d'Argenson consacrée à cette pièce, qu'en « réalité, le discrédit porte moins sur la parodie de *Médée et Jason* que sur l'ensemble des parodies dramatiques que le marquis d'Argenson ne prise guère »[1]. Or, nous espérons l'avoir montré, ce que l'auteur des *Notices* n'apprécie pas c'est, en général, les parodies de tragédies en musique parce qu'elles critiquent sans réussir à faire preuve d'inventivité et de gaieté « naïve ».

Deuxième apport d'un tel examen : la différenciation qui doit être faite entre les parodies selon le genre de leur cible. Il est en effet difficile de comprendre le genre de la parodie dramatique dans son évolution sans prendre en compte ces distinctions. Lorsque Susan Harvey ou encore Judith Le Blanc remarquent, dans la seconde moitié du XVIII^{e} siècle, la propension des parodies d'opéra à l'adaptation comique de leur cible ou encore les ressemblances qu'elles entretiennent avec leur cible, elles omettent de préciser qu'il s'agit uniquement de parodie de ballet et de pastorales. Nous l'avons vu, ces pièces bénéficient d'un traitement particulier chez les historiens de la première comme de la seconde moitié du siècle et les appréciations sur ces parodies précises ne peuvent pas s'appliquer aux parodies ciblant les tragédies en musique ou les tragédies lyriques.

[1] *Médée, un monstre sur scène*, éd. cit., p. 245.

On le comprend donc, « l'inscription générique est plus qu'un problème de forme, c'est un problème de réception »[1]. Chaque parodiste s'inscrit dans une situation théorique telle que Catherine Kintzler l'a définie :

> Par situation théorique, ou moment intellectuel, nous voulons dire que le système poétique ne fonctionne pas simplement comme représentation tabulaire d'une réalité (coexistence et articulations entre des formes littéraires existant à un moment donné de la chronologie) ; il fonctionne surtout comme un outil intellectuel en désignant ce que les auteurs et ce que les spectateurs ont en tête. En effet, l'auteur travaille installé dans un système poétique qui quadrille le terrain et rend sa tâche claire à ses propres yeux[2].

Une analyse dramaturgique des parodies d'opéra selon le genre de leur cible s'impose : nous avons choisi de traiter d'abord les pièces parodiant les tragédies en musique, genre dominant de la scène lyrique, puis nous nous intéresserons aux parodies des genres légers avant d'analyser les pièces prenant pour cible les opéras sérieux du dernier tiers du XVIII^{e} siècle. Nous retrouverons au fil de notre examen les trois concepts-clés mis en place par les historiens du théâtre : la critique, l'imitation et l'innovation.

[1] Pierre Frantz, « Drame et opéra-comique : une affaire de promiscuité », art. cit., p. 257.
[2] Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français*, *op. cit.*, p. 205.

Chapitre II : La parodie de tragédie en musique : le « vrai genre » ?

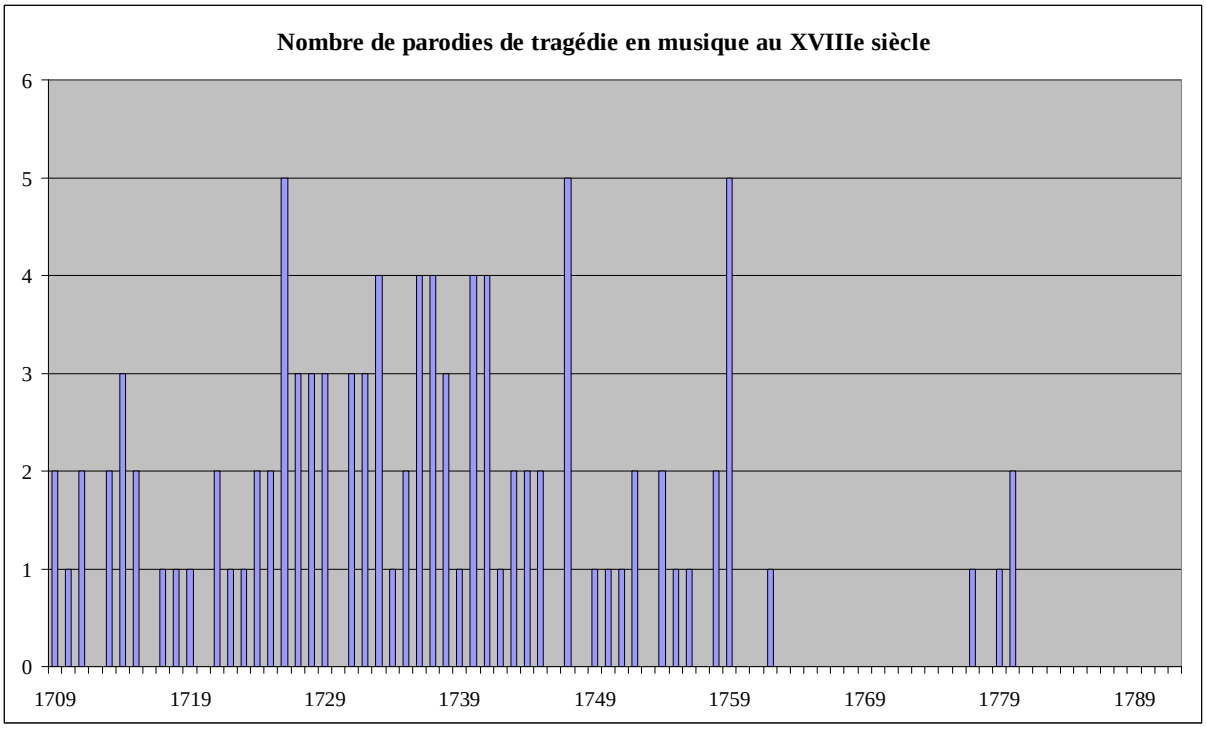
Nous étudierons d'abord la parodie dramatique de tragédie en musique dans une perspective de réception historique : nous verrons qu'elle est perçue comme un genre réglé et comme le « vrai genre »[1] parmi les parodies dramatiques d'opéra. L'uniformité dramaturgique de ce corpus, observée par les historiens de l'époque, ne doit pas masquer les autres tendances auxquelles les parodistes peuvent choisir de se raccorder. La parodie de tragédie en musique n'est pas un genre monolithique et évolue au cours du siècle, notamment sous l'influence d'autres catégories parodiques (parodie de tragédie ou de ballet), de la teneur de sa cible (tragédie en musique à couleur pastorale) et des *media* employés pour le spectacle (marionnettes, pantomimes). Nous ne nous concentrerons pas particulièrement ici sur les procédés burlesques de concrétisation, de « trivialisation »[2] ou de dégradation qui se retrouvent dans toutes les parodies d'opéra. Quant à l'emploi du vaudeville et à la critique des « lieux communs »[3] du livret ainsi que des éléments de la représentation, caractéristiques importantes du comique parodique, nous les traiterons plus loin en prenant en compte l'ensemble du corpus des parodies d'opéra[4]. Notre propos sera ici centré sur les deux opérations les plus saillantes au sein de la parodie de tragédie en musique : la condensation et le déplacement de l'intérêt de l'intrigue. Par ce biais, nous aborderons les questions du comique et de la critique, en notant qu'elles sont liées aux techniques de composition dramaturgique[5].

A – La création d'un genre dominant : histoire et modèle

La singularité de la parodie de tragédie en musique est liée à des facteurs internes et externes. Ce corpus se démarque des autres parodies dramatiques d'opéra par sa cible, l'opéra français ou tragédie en musique, genre qui domine la scène de l'Académie royale de musique

[1] François-Antoine Chevrier, *Observations sur le théâtre*, *op. cit*., p. 51.
[2] Expression employée par Françoise Rubellin, « Lesage parodiste », *Lesage, écrivain (1695-1735)*, art. cit., p. 122.
[3] Prologue de *Pyrame et Thisbé* et d'*Arlequin Dardanus* composé par Favart, édité dans *Pyrame et Thisbé*, éd. cit., p. 84-185.
[4] Voir *infra*, 4e partie : Un spectacle « gai, varié et même magnifique ».
[5] Judith Le Blanc propose dans sa thèse un « essai de modélisation des différentes opérations de la parodie et des effets dramaturgiques inclus » (th. cit., p. 388-392) ; son tableau ne différencie pas les sous-catégories de parodies d'opéra et ne replace pas les différentes opérations dans une perspective historique.

jusque dans les années 1750. La tragédie en musique, dont le modèle a été créé par Quinault et Lully, possédant ses propres caractéristiques thématiques et structurelles, la parodier suppose le développement d'une technique particulière. Catherine Kintzler considère la tragédie en musique comme le genre dominant au sein de la poétique opératique, eu égard à sa morphologie (« le théoricien peut en effet aisément se donner les règles de construction de la tragédie lyrique de façon formaliste »[1]) et à sa domination immédiate du répertoire opératique (« la tragédie lyrique domine le théâtre lyrique dès son apparition »[2]). Premier corollaire : la parodie de tragédie en musique forme le plus important corpus des parodies dramatiques d'opéra : on en dénombre cent cinq de 1709 à 1791. Ces pièces se concentrent sur la première moitié du siècle : *Armide* de Laujon termine le cycle des parodies d'opéra lullistes en 1762 à la Comédie-Italienne, puis à la fin du siècle, les reprises de la tragédie en musique *Castor et Pollux* de Rameau (en 1777 et en 1780) susciteront les quatre dernières réécritures parodiques du genre.



Au cours du siècle, les historiens et les critiques de théâtre construisent une histoire de la parodie de tragédie en musique en la dotant de modèles. Luigi Riccoboni retrace la genèse de la parodie d'opéra : « en 1691, les Comédiens Italiens donnèrent à l'Hôtel de Bourgogne *Ulysse et Circé*, et en 1692, *Arlequin Phaéton* : ce sont là, je crois, les premières parodies modernes et celles-ci ont été suivies de toutes les parodies qui ont paru sur les différents

[1] Catherine Kintzler, *op. cit*., p. 198.
[2] *Ibid.*

théâtres de la Foire »[1]. Or, ces deux pièces ne sont pas des parodies dramatiques. *Ulysse et Circé* contient une parodie de la chaconne d'*Armide* (Quinault et Lully), et *Arlequin Phaéton* « ne suit pas le canevas de Quinault […même si] la scène dernière de l'acte II est très clairement parodique des dernières scènes de l'opéra »[2]. Cet extrait est toutefois riche d'enseignements : Riccoboni père présente comme premières « parodies d'opéra » des pièces ciblant ponctuellement des tragédies en musique. À sa suite, d'Argenson, les frères Parfaict et Godin d'Abguerbe vont proposer une généalogie de la parodie dramatique d'opéra :

> [la parodie de *Télémaque* par Le Sage fut] la première parodie de ce théâtre, ainsi que de semblables pièces qui se donnèrent depuis au Théâtre-Italien ; elle fut la première et la meilleure, comme l'*Iliade* d'Homère nous paraît parmi les poèmes épiques. […] On ne saurait trop louer l'auteur de son naturel ; il n'employait que des vaudevilles communs et en petit nombre, tout coulait de source et allait à merveille à ce théâtre neuf et original ; on l'a gâté depuis[3].

Ils notent bien que « sans prétendre rien ôter au mérite de l'auteur, on peut dire que cette parodie, quoique assez bien faite, est cependant inférieure à beaucoup d'autres qui ont paru depuis et n'ont pas été autant applaudies : mais il faut ajouter que ce genre de pièce était alors dans sa *nouveauté* »[4]. Notre but n'est pas de relever leur erreur (*Arlequin Roland furieux* de l'abbé Bordelon, composée en 1694, est la première parodie dramatique d'opéra au XVII^{e} siècle et *Persée le cadet*, créée en 1709, est la première parodie dramatique d'opéra représentée au XVIII^{e} siècle), mais de comprendre pourquoi ces historiens choisissent de fixer la date de naissance du genre à la parodie de Le Sage. Les frères Parfaict et Godin d'Abguerbe ont connaissance des parodies dramatiques d'opéra antérieures tout comme le marquis d'Argenson (ils commentent, par exemple, *Arlequin Thétis*, parodie de *Thétis et Pélée* par Le Sage donnée en 1713). Ce choix est donc lourd de sens et peut s'expliquer de deux manières : la parodie de *Télémaque* est en un acte et en vaudevilles, elle inaugure ainsi la forme dominante des parodies données aux Italiens et à la Foire jusque dans les années 1760, comme le souligne d'Argenson. De plus, il s'agit de la première œuvre, et plus particulièrement de la première parodie d'opéra, donnée sur le théâtre nouvellement nommé Opéra-Comique. On comprend alors comment les historiens de l'époque ont construit l'histoire du genre de la parodie dramatique d'opéra en lien avec celle de l'Opéra-Comique et en regard de l'évolution du genre de la parodie dramatique de tragédie en musique dans les années 1720-1740. La parodie de Le Sage est en effet reprise en 1725 et en 1730 : elle s'impose alors comme modèle.

---

[1] Luigi Riccoboni, *Observations sur la comédie*, *op. cit.*, p. 287-288.
[2] Judith Le Blanc, th. cit., p. 132-135.
[3] *NOT*, t. I, p. 308.
[4] *DTP*, t. V, p. 372 (nous soulignons).

Est-ce un hasard si l'autre parodie de tragédie en musique la plus souvent reprise, *Hippolyte et Aricie* de Favart et Parmentier (Comédie-Italienne, 1742), prend la place de modèle après que celle de Le Sage quitte les planches ? François-Antoine Chevrier, co-auteur d'une parodie d'acte d'opéra-ballet avec Marcouville, publie en 1755 un ouvrage intitulé *Observations sur le théâtre*. Il s'intéresse au retour de la parodie sur la scène parisienne dans les années 1750. Chevrier s'en prend à la vogue des parodies de pastorale et de ballet.

> Je connais plusieurs de ces petites pièces où il n'y a pas l'ombre d'un trait contre l'original, mais comme elles sont montées sur un ton de langueur exprimée avec naïveté, elles sont toujours sûres de plaire. Il est vrai que le public peut revenir un jour à la *vérité*, c'est en attendant ce moment encore éloigné que j'exhorte les parodistes à saisir mieux *l'esprit de ce genre*, je ne puis leur donner de *meilleur modèle* que la parodie d'*Hyppolite et Aricie* […] : faites des parodies dans le *vrai genre* […][1].

La parodie dramatique de tragédie en musique a donc ses modèles et elle devient même, on le lit chez Chevrier, le parangon de la parodie dramatique d'opéra : elle est le « vrai genre ». L'existence de modèles suppose l'existence de règles tacites ou explicites de composition ; il n'est pas anodin que la parodie de *Télémaque* comme celle d'*Hippolyte et Aricie* répondent à la dramaturgie construite par Luigi Riccoboni, que nous rappelons :

- 1° conservation du titre de la cible, des noms et des rangs des personnages.
- 2° imitation dégradée de la fable (« tourner en ridicule »), c'est-à-dire des actions principales, de l'intrigue, *etc*.
- 3° condensation des cinq actes du modèle en un.
- 4° copier le spectacle lyrique dans sa totalité : ballet comique, singularité et inventivité pour transposer le spectaculaire.
- 5° usage des airs-vaudevilles.
- 6° usage de la critique sous forme de commentaires.
- 7° Arlequin prend la figure du héros principal.

Ce septième point est à prendre avec précaution puisque, nous l'avons l'écrit, Riccoboni père fonde ses observations sur le corpus de la Comédie-Italienne : à la Foire, et la parodie de Télémaque par Le Sage l'illustre bien, le héros principal pouvait prendre la figure de Pierrot ou de Polichinelle aux marionnettes. À côté des pièces correspondant rigoureusement à ce modèle, de nombreuses pièces comportent des variations. Certaines ne conservent pas les titres originaux[2] (quarante-quatre, soit ≈ 42%), d'autres ne conservent pas les noms originaux des personnages, entièrement ou en partie, certaines font plus d'un acte

[1] Antoine-François Chevrier, *op. cit*., p. 49-51 (nous soulignons).
[2] À titre indicatif, on dénombre vingt-sept parodies de tragédies en musique qui ont un titre différent de celui de leur cible (≈ 26%), et vingt-sept qui ont un titre proche (c'est-à-dire qui comporte le titre de l'œuvre comme par exemple *Arlequin Persée*, *Polichinelle Amadis* ou *Castor le cadet*).

(trente-trois, ≈ 31%). C'est dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle que se développent des parodies de tragédie en musique ne répondant à presque aucun des préceptes dramaturgiques précédemment définis. La proportion de pièces en un acte est plus faible que dans la première moitié du siècle. Sur les vingt pièces de ce genre à partir de 1750, 55% sont en un acte contre 45% en plus d'un acte alors que dans la première moitié du siècle, sur les quatre-vingt-cinq parodies de tragédie en musique recensées, environ 72 % sont en un acte[1]. Ces pièces de la seconde moitié du siècle sont, en outre, généralement basées sur la transposition et le travestissement des personnages et de leur action (treize sur les dix-neuf). Peut-on poser l'hypothèse selon laquelle les modèles s'effriteraient ? Est-ce la vogue des parodies de ballet et de pastorale qui conditionnerait les parodies de tragédie en musique des années 1750-1760 ? Lorsqu'on observe le corpus de plus près, on remarque que dès les années 1730, des parodies de tragédie en musique s'éloignent de la dramaturgie fixée par Luigi Riccoboni et attestée par les modèles du genre. Loin d'être des cas isolés, ces parodies de tragédie en musique sont classables en trois catégories : celles qui emploient un medium singulier (pièces pour marionnettes et parodies-pantomimes), celles composées par Denis Carolet (qui recoupent une grande partie de la production pour marionnettes) et enfin celles prenant pour cible des tragédies en musique à coloration pastorale.

B – Caricature d'opéra : le répertoire des marionnettes

Les parodies d'opéra pour marionnettes ont donné lieu à deux études, celle de Frank Whiteman Lindsay et celle de Jean-Luc Impe[2]. Ils recensent les pièces de ce répertoire, en livrent des résumés critiques, rappellent l'histoire houleuse de ces théâtres pour comédiens de bois et en soulignent les caractéristiques comme la grivoiserie, la scatologie ou un vocabulaire concret et trivial. À leur suite, Judith Le Blanc note que

> les spécificités du comique parodique propre aux marionnettes sont donc essentiellement liées au lexique, à la prédilection des marionnettes pour l'univers scatologique et au mimétisme de l'être humain par la poupée de bois […] Les parodies de Polichinelle révèlent un opéra mécanique dont les chanteurs sont réduits à des pantins articulés […] L'esthétique propre aux parodies pour marionnettes est une

[1] Voici le détail du calcul : de 1709 à 1750, sur les quatre-vingt-cinq pièces recensées, soixante et une sont en un acte ; de 1751 à 1791 sur les vingt pièces recensées, onze sont en un acte.

[2] Frank Whiteman Lindsay, *Dramatic Parody by Marionettes in Eighteenth-Century Paris*, New York, King's Crown Press, 1946 ; Jean-Luc Impe, *Opéra baroque et marionnettes : dix lustres de répertoire musical au siècle des Lumières*, Charleville-Mézières, éditions de l'Institut international de la marionnette, 1994.

> esthétique du coq à l'âne, qui abonde en proverbes, en expressions figées plus ou moins familières, en expressions poissardes[1].

Une autre particularité importante de ce répertoire est que ses cibles sont plus volontiers des tragédies en musique que des ballets ou des pastorales lyriques. Sur les vingt pièces pour marionnettes recensées, quatorze prennent pour cible des tragédies en musique (1726-1756), quatre des ballets et deux des pastorales. Le choix du répertoire des comédiens de bois est d'abord perçu comme une contrainte ; lorsque l'on interdit aux Forains l'usage de la parole ou qu'une parodie est déjà prévue à l'Opéra-Comique, des auteurs comme Fuzelier, Le Sage et d'Orneval se tournent vers un autre medium. C'est l'origine de la composition pour le répertoire des marionnettes de plusieurs pièces : *La Grand-Mère amoureuse*, parodie d'*Atys* (1726), *Les Stratagèmes de l'amour*, parodie du ballet du même nom (1726), *À Fourbe, fourbe et demi ou le Trompeur trompé* (1733) ou *Polichinelle Gros-Jean*[2]. Si l'on exclut ces quatre pièces et deux anonymes, il reste huit parodies de tragédie en musique pour marionnettes : six sont de la plume de Carolet, deux de Valois d'Orville.

Dès sa première parodie pour marionnettes, Carolet met en place une dramaturgie qui n'a rien à voir avec celle des autres parodies de tragédie en musique. Nous ne souscrivons pas à l'affirmation de Judith Le Blanc selon laquelle « les principes dramaturgiques des pièces pour acteurs de chair ou pour acteurs de bois restent les mêmes »[3] ; en réalité, les parodies de tragédie en musique pour marionnettes possèdent leur propre poétique. En 1731, Carolet parodie en trois actes *Phaéton* de Quinault et Lully sous le titre *Le Cocher maladroit ou Polichinelle Phaéton*. Cet intitulé, formé sur deux syntagmes, illustre à lui seul la tradition dans laquelle le parodiste tente d'entrer et la nouveauté qu'il apporte : à l'instar des parodies données à la Comédie-Italienne, il remplace le héros de l'opéra par un type fixe, en l'occurrence Polichinelle. Mais Carolet ne donne pas à voir « Persée ou Phaéton avec le masque »[4] de Polichinelle au lieu de celui d'Arlequin ou de Pierrot, il présente l'équivalent de l'action de l'opéra dans le monde trivial de Polichinelle : selon la typologie de Luigi Riccoboni père, il s'agit d'une « parodie littérale » telle que les parodistes de tragédie

[1] Judith Le Blanc, th. cit., p. 402-404.
[2] Cette pièce anonyme pourrait être de Fuzelier selon Anastasia Sakhnovskaia : « Nous ne connaissons pas de reprises de *Pierrot furieux* après 1718. Néanmoins elles auraient pu se produire. Soit l'auteur anonyme de *Polichinelle Gros Jean* a vu la parodie de Fuzelier à l'occasion d'une reprise, soit il s'est souvenu de cette parodie vingt-six ans après, en écrivant sa propre parodie. Soit encore, l'auteur avait entre les mains le manuscrit de *Pierrot furieux*. Soit c'est Fuzelier lui-même, car il écrit plusieurs pièces pour marionnettes entre 1740 et 1744 », « Le pantin railleur : Polichinelle sans les parodies d'opéras représentées par les marionnettes de Nicolas I Bienfait », communication lors de la journée d'études sur la parodie d'opéra sous l'Ancien Régime, organisée par Judith Le Blanc à l'INHA (25 janvier 2008), inédite.
[3] *Ibid.*
[4] Luigi Riccoboni, *op. cit.*, p. 289.

l'emploient[1]. À l'orgueil de Phaéton est substitué la maladresse du cocher Polichinelle. Le double titre suggère en fait que la parodie de Carolet est une réécriture burlesque du mythe à travers le traitement qu'en a fait l'opéra.

Phaéton *Le théâtre représente un jardin sur le devant, une grotte dans le milieu et la mer dans l'éloignement.*	*Le Cocher maladroit ou Polichinelle Phaéton* *La scène est à Paris, aux Halles.*
Libye, fille de Mérops, roi d'Égypte	Gaudon, ravaudeuse, fille de M. Savouret
Théone, fille de Protée	Babet, blanchisseuse, fille de M. Brochet
Phaéton, fils du Soleil et de Climène	Polichinelle, apprenti savetier
Protée, dieu marin	M. Brochet, marchand de marée
Triton, dieu marin, frère de Climène	Ø
Epaphus, fils de Jupiter et d'Isis	Forte Échine, fort de la Halle, fils du gros Thomas
Le Soleil, père de Phaéton	Bride-en-main, fiacre, père de Polichinelle
Mérops, roi d'Égypte, qui a épousé Climène après la mort d'une première épouse	M. Savouret, maître savetier

La pièce ne comporte aucune critique topique sur les divertissements ou les duos : Carolet ne reprend ni les uns ni les autres. La relocalisation de l'opéra aux Halles permet l'exploitation comique de la chute de Phaéton (Polichinelle tombe d'un fiacre) et l'emploi d'un vocabulaire imagé, familier, voire vulgaire. Polichinelle traite Babet de « guenon » et de « salope » (I, 2), le Protée parodique, M. Brochet, veut aller « étrangler une chopine » (I, 5) et lorsque Polichinelle tombe, il chante « J'ai l'pied dans le margouillis » (III, 5). Dans une optique similaire, la transposition de l'intrigue d'Atys à Auteuil, dans *Atys travesti*, est le prétexte au développement de métaphores grivoises sur le jardinage. Aussi en trois actes, cette parodie de la tragédie en musique de Quinault et Lully propose une version purement grivoise du mythe : se retrouvant dans le village jouxtant le bois de Boulogne, Cybèle se mettra en quête d'un jardinier et non plus d'un prêtre sacrificateur. Cybèle, probablement jouée par la marionnette de Dame Gigogne, grosse femme représentée par un homme travesti, est traitée de « guenon » et de « vieille carogne » : elle est une vieille femme libidineuse à la recherche du plaisir avec un jeune jardinier.

Avec *Polichinelle Amadis*, en 1732, Carolet livre une parodie en trois actes, qui cette fois-ci s'accorde avec la dramaturgie de la parodie de tragédie en musique traditionnelle des théâtres forains et de la Comédie-Italienne. Les personnages gardent leurs noms et les lieux de l'action sont plutôt similaires quoique la scène soit « *en bien des endroits* »[2]. Une seule transposition est à noter : à la place d'une troupe de démons, sous la figure de nymphes

[1] En prenant l'exemple d'*Inès de Castro*, parodie d'*Agnès de Chaillot*, il écrit à propos de la deuxième espèce de parodie : « Il en est de même à proportion d'*Inès de Castro*, dont *Agnès de Chaillot* est une parodie littérale. En effet, l'action d'un fils qui dans cette parodie épouse à l'insu de ses parents une servante de la maison et qui en a des enfants clandestins, est entièrement conforme à l'action de la tragédie », *ibid*., p. 293-294.
[2] Ms. BnF, fr. 9312.

agréables, de bergers et de bergères, appelée par Arcalaus pour tromper Amadis, Carolet substitue une troupe de « filles de joie » :

AIR : *Monsieur le Prévôt des marchands*
Démons, sous d'aimables minois,
Cachez vos visages sournois,
Amadis s'y laissera prendre.
Je le connais pour un gaillard
Qui de son naturel est tendre,
Et mène la fille à l'écart.

Le parodiste refuse peut-être la réécriture par le travestissement pour rivaliser avec la parodie des Italiens, *Arlequin Amadis*, donnée en novembre 1731. Comme le remarque Isabelle Degauque, « dans le troisième couplet du vaudeville final, Carolet règle ses comptes avec ses concurrents italiens par l'intermédiaire de Polichinelle »[1] :

Autrefois, j'avais seul le droit
D'amuser par des rapsodies
Et d'assembler Paris chez moi
Avec de minces parodies.
Mais, hélas, messieurs, qui l'eût cru ?
Aujourd'hui, sur moi l'on empiète,
Tourelourirette,
Amadis a déjà paru.

Avec *Polichinelle Alcide* (1733, parodie d'*Omphale* de La Motte et Destouches), et *La Noce interrompue* (1734, parodie de *Pirithoüs* de La Serre et Mouret), Carolet livre deux parodies dont les manuscrits apportent d'intéressantes informations sur les moyens et le but du spectacle parodique pour marionnettes. Ces deux pièces se présentent comme de courts textes alternant des scènes de pantomime et des couplets. L'acte IV de *Pirithoüs* se déroule dans un antre magique : la magicienne Hermilis, amoureuse du héros qui lui aime Hippodamie, finit par se laisser emporter par la vengeance. Elle propose à Eurite, son frère, amoureux de l'amante de Pirithoüs, de déchaîner les Furies sur Hippodamie. La Discorde apparaît et assure Hermilis de son aide. Voici comment Carolet parodie ces scènes dans *La Noce interrompue* :

ACTE TROISIÈME

SCÈNE I

HERMILIS, EURITE
Ruine et masures

Hermilis fait ses conjurations après avoir demandé à son frère s'il n'a pas peur du diable.

SCÈNE II
LES PRÉCÉDENTS, DÉMONS
UN DÉMON
AIR *De Nécessité* [*nécessitante*]
Je vais t'envoyer la Discorde,
Il n'est rien qu'ici je ne t'accorde.

[1] Isabelle Degauque, « *Amadis* ou le tournant du merveilleux : étude de la réception parodique de la tragédie en musique de Lully et Quinault », dans *Ris, masques et tréteaux, op. cit.*, p. 76.

Elle ne cherche que plaie et bosse,
Elle fera tapage à la noce.

SCÈNE III
LES PRÉCÉDENTS, LA DISCORDE

La Discorde promet à Hermilis de se répandre parmi les convives.

Les manuscrits de *La Noce interrompue* et de *Polichinelle Alcide* permettent de voir la part importante laissée à l'improvisation. Les couplets sont indiqués pour permettre aux musiciens de savoir ce qu'ils doivent exécuter, mais les passages pantomimes sont probablement improvisés et tournent autour de la grivoiserie. L'existence de ces pièces-canevas nous convainc d'une particularité poétique : les parodies pour marionnettes fonctionnent moins sur la critique métaleptique, autrement dit sur des commentaires, que sur la caricature de l'opéra.

Une parodie dramatique d'opéra de Fuzelier permet d'entrer dans les coulisses de la parodie pour marionnettes. Dans *L'Ami à la mode*, parodie d'*Alcyone* (La Motte et Campra), Fuzelier transporte l'action dans la province parisienne, à Charenton. Les personnages gardent leur nom, mais leur statut social et professionnel est dégradé : Céyx devient hôtelier, Alcyone une laitière, Pélée un soldat de milice et Phorbas un « joueur de marionnettes ». Cette dernière attribution est remarquable à divers degrés : elle renvoie à un contexte théâtral particulier mais relève aussi d'une réflexion dramaturgique intéressante. Fuzelier écrit *L'Ami à la mode* suite à la reprise de l'opéra à l'Académie royale le 17 avril 1719. Selon la page de titre manuscrite, cette parodie n'a pas été représentée ; on peut supposer qu'elle était destinée à la Foire Saint-Laurent de 1719, Louis Fuzelier étant l'un des plus grands fournisseurs des théâtres forains. La guerre des théâtres bat son plein à cette période : après de multiples interdictions (de chants, d'acteurs, de paroles), l'Opéra et la Comédie-Française obtiennent la fermeture de ces théâtres à la fin de l'été 1718. Privé des scènes foraines, le futur librettiste des *Indes galantes* donne alors sa première parodie d'opéra à la Comédie-Italienne en juin 1719[1]. Pourtant à la Foire Saint-Germain 1719, alors que l'interdiction perdure, Alexandre Bertrand, directeur d'un théâtre de marionnettes, fait jouer quelques pièces comme en atteste un procès verbal daté du 17 février 1719[2]. On peut penser qu'au travers du marionnettiste Phorbas, Fuzelier fait explicitement référence à ce spectacle de marionnettes dissident lorsque

[1] *La Rupture du Carnaval et de la Folie*, parodie du *Carnaval de la Folie*, comédie-ballet de la Motte et Destouches, est créée le 6 juin 1719 au Théâtre-Italien.

[2] « Ils [les comédiens ordinaires du Roi, la Thorillière, Paul Poisson, d'Angeveille et Pierre Duchemin] ont appris que le sieur Alexandre Bertrand, entrepreneur d'un jeu de marionnettes, faisait jouer et représenter publiquement et journellement sur un théâtre public qu'il a fait élever à cet effet dans l'enceinte de la Foire Saint-Germain, des comédies complètes dans lesquelles plusieurs acteurs et actrices parlent, ce qui est contraire auxdites lettres patentes, arrêts, etc. Ledit Bertrand, ne devant se renfermer que dans ce qui concerne le jeu de marionnettes, ils requièrent que nous nous transportions heure présente en la loge dudit Bertrand, à l'effet de dresser procès-verbal des contraventions, *etc*. », Campardon, t. I, p. 133.

Phorbas dit à Céyx : « j'ai primé à la Foire Saint-Germain dernière ; je vous réponds qu'on n'y a pas regretté l'Opéra-Comique […] »[1]. Louis Fuzelier est lui-même auteur pour marionnettes et ce depuis le début du siècle pour pallier les interdictions d'acteurs ; il donne par exemple *Thésée ou la Défaite des Amazones*, pièce en trois actes, avec trois intermèdes composés des *Amours de Tremblotin et de Marinette* représentée au jeu des marionnettes de Bertrand, à la Foire Saint-Laurent 1701[2].

Dès l'exposition, une analogie se crée chez le lecteur entre le parodiste et Phorbas, sorte de double de l'auteur, de porte-parole critique. En ces temps difficiles pour les théâtres forains, ce dernier s'est fait joueur de marionnettes « pour éviter l'oisiveté » parce que selon lui rien ne « marque plus l'étendue de l'esprit humain que la profession d'un joueur de marionnettes, il faut qu'il soit décorateur, acteur, auteur et moucheur de chandelles » (scène I). Une telle description, placée à la première scène, possède en outre une valeur programmatrice : contrairement à son homologue lyrique, le Phorbas parodique se présente comme un véritable démiurge[3]. Il paraît dans toutes les scènes à l'exception des trois dites italiennes qui ne sont que des sortes d'intermèdes mettant en scène les lazzi d'Arlequin. Phorbas est le seul personnage surhumain trouvant un homologue dans la parodie : plus d'Ismène, de Phosphore, de Songes, de Sommeil, de Morphée ou même de Neptune. Fuzelier se concentre sur le moment le plus célèbre de la tragédie en musique, le songe d'Alcyone et sa tempête, pour mettre en avant son personnage de marionnettiste-magicien, alors que Phorbas n'apparaît pas dans ces scènes de l'opéra. Jean-Philippe Grosperrin a étudié dans le détail la dramaturgie de ce songe, moment privilégié du merveilleux lyrique. Il a bien montré comment « la représentation du naufrage se confond avec un phénomène singulier de théâtre dans le théâtre, dont le spectateur fictif est une endormie »[4] et l'un des principaux acteurs, Morphée jouant le rôle de Céyx. Le Sommeil appelé par Junon arrive à la fin de la scène 3 de l'acte IV, Alcyone s'endort. Le Sommeil invite alors les Songes à lui faire « voir l'orage / Qui dans ces mêmes instants lui ravit son époux ». « *Les Songes volent aux deux côtés du théâtre, dont le fond se change en une mer orageuse, où un vaisseau fait naufrage ; les Songes prennent la*

[1] *L'Ami à la mode*, scène II, ms. BnF, fr. 9333, f° 41 v.
[2] *DTP*, t. V, p. 420-421.
[3] Fuzelier glisse toutefois dans le portrait de Phorbas une note ironique : on apprend grâce à Pélée que Phorbas était « rat de cave » (scène I), autrement dit, un commis (des contributions) qui visitait les caves à vin pour prévenir des fraudes. Pour une analyse plus précise du personnage de marionnettiste Phorbas, nous nous permettons de renvoyer à notre article « L'envers parodique du magicien d'opéra », dans *Les Scènes de l'enchantement. Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e^-XIX^e^ siècles)*, *op. cit.*, p. 302-315.
[4] Jean-Philippe Grosperrin, « Le songe et le moment. Sur la dramaturgie du songeur dans la tragédie lyrique », dans *Songes et Songeurs (XIII^e^-XVIII^e^ siècle)*, sous la direction de Nathalie Dauvois et J.-P. Grosperrin, collection de la République des lettres, Presses Université Laval, 2003, p. 200.

forme de matelots qui périssent, ou qui, pour se sauver, s'attachent à des débris ou à des rochers. Morphée paraît avec eux sous la forme de Céyx » (IV, 4). Morphée et le chœur des Songes en matelots jouent la scène du naufrage, dont voici les deux derniers vers : « MORPHÉE : Ah, je vous perds, chère Alcyone ! / LE CHŒUR : Malheureux ! Nous périssons tous ! ». Alcyone s'éveille ensuite en sursaut : « Où suis-je ? Et qu'ai-je vu ? Je perds ce que j'adore ! / Tous les vents à mes yeux ont soulevé les mers ; / Céyx est englouti sous les flots entr'ouverts / Je l'ai vu, je le vois encore ! ».

Fuzelier va substituer à l'illusion surnaturelle de l'opéra ce qu'on pourrait appeler une illusion naturelle : à Charenton, point de Junon, de Sommeil et de Songes, le théâtre de marionnettes prend le relais des enchantements divins :

SCÈNE X

ALCYONE, *évanouie*, PÉLÉE, *caché* PHORBAS

*On lève un rideau et on voit paraître un théâtre de marionnettes qui représente la Seine agitée et le coche d'Auxerre chargé de voyageurs, de tonneaux, de sacs et de paniers de volailles. On joue la tempête d'*Alcyone.

CHŒUR DE MARIONNETTES

Sur l'air Adieu paniers vendanges sont faites, transposé et accommodé sur les ritournelles du chœur d'Alcyone.

Le coche vogue par courbettes
Rien ne peut plus nous secourir
Malheureux nous allons périr
Adieu paniers vendanges sont faites.

On répète deux ou trois fois ce dernier vers entrecoupé de symphonie.

ALCYONE, *revenant à elle, elle aperçoit une marionnette vêtue comme Céyx qui se noie*

Quel carillon ! que vois-je ? où suis-je ? ah !
Mon cher Céyx se noie au secours ! au secours !

PHORBAS, *à la cantonade*

Qu'on baisse le rideau…

Fuzelier offre une scène de théâtre dans le théâtre et, pour être plus précise, de parodie pour marionnettes dans la parodie en opéra-comique. La scène entière fonctionne comme une caricature de la scène des Songes d'Alcyone, sans prétention critique : l'intrigue, la musique et les ballets de l'opéra deviennent le prétexte au spectacle comique des marionnettes.

C – Transposition et travestissement : influence ou confluence des pratiques ?

Les parodies de tragédie en musique pour marionnettes élargissent la dramaturgie fixe énoncée par Luigi Riccoboni et suivie par la majorité des parodistes. Le medium employé, les

marionnettes, leur confère une dimension caricaturale nouvelle parfois accentuée par une intrigue fondée sur la transposition et le travestissement. Elles partagent ces caractéristiques avec les parodies-pantomimes de tragédies en musique : le parodiste privé du secours de la parole et du chant simplifie à l'extrême l'intrigue de l'opéra par le secours du travestissement et place le spectacle sous le signe de l'hyperbole et moins de la critique. Le fait de travestir l'action, les personnages et les lieux ne rentre pas dans les caractéristiques dramaturgiques premières de la parodie dramatique de tragédie en musique. Selon Riccoboni père ce procédé concerne particulièrement les parodies de tragédie[1] :

Parodie de la première espèce « originaux parodiés en entier » : parodie de tragédie en musique	Parodie de la seconde espèce « originaux parodiés dans la plus grande partie » : parodie de tragédie
conservation et imitation	changement et travestissement « on conserve l'action de l'original, et quelques parties du dialogue ; mais en changeant avec le titre de la fable, les noms et le rang des personnages […] actions héroïques travesties »[2]
condensation	Ø

À l'instar des critiques et des historiens de l'époque dont nous avons analysé les propos, nous n'entendons pas le terme de travestissement en tant que genre mais bien en tant que mode privilégié de traitement parodique prenant, selon les commentateurs et les théoriciens, différentes acceptions[3]. Le travestissement décrit le déguisement en « un autre sexe ou [en] une autre condition », mais il s'emploie figurément pour parler d'un homme qui « change de caractère » (*Académie*, 1694). Or dans toute parodie dramatique, les personnages changent de caractère et sont ridiculisés : à propos d'*Arlequin Persée*, le marquis d'Argenson précise dans ses *Notices* que « les personnages principaux sont conservés dans leurs noms, quoique leurs caractères soient dérangés et travestis »[4]. Pour différencier les deux types de travestissement, nous parlerons d'une part de transposition-travestissement, c'est-à-dire des œuvres qui transposent l'action en d'autres lieux et qui travestissent l'action, les noms et les conditions des personnages ; d'autre part, le travestissement simple qui veut que les personnages de la parodie, s'ils gardent leur nom et leur rang subissent un changement dans leur caractère.

[1] La dramaturgie des parodies de tragédie développée par Riccoboni s'applique au corpus des parodies de tragédies de Voltaire étudié par Isabelle Degauque (*Les Tragédies de Voltaire au miroir de leur parodie*, *op. cit.*).
[2] Luigi Riccoboni, *op. cit.*, p. 292-295.
[3] « Il s'agit donc d'un genre au sens le plus étroit du terme dans ses limites historiques (1633-1657), mais pour l'essentiel et en France 1648-1652) […] qui] récrit donc un texte noble en conservant son "action", c'est-à-dire à la fois son contenu fondamental et son mouvement », Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 80.
[4] *NOT*, t. II, p. 729.

Le fait que les parodies de tragédie en musique des années 1750 se construisent sur la transposition et le travestissement apparaîtrait comme une confluence des pratiques. Nous l'avons vu dans notre périodisation, entre 1745 et 1750 la mode de la pantomime et du ballet gagne les théâtres de la Foire et la Comédie-Italienne, instillant chez le public un goût pour le divertissement et pour la représentation du monde villageois ou champêtre. Les parodies de ballet et de pastorale traditionnellement construites sur la transposition et le travestissement envahissent les théâtres où sont représentées les parodies : 1752-1762 est la décennie des genres légers. Mais comment expliquer l'existence de parodies de tragédie en musique formées sur le même traitement dans la première moitié du XVIII[e] siècle ? S'agit-il d'une influence des parodies de tragédie ? Voici la liste des pièces construites sur le modèle du travestissement des parodies de tragédie (nous excluons les parodies dramatiques enchâssées dans des comédies telles qu'elles sont données à la Foire au début du XVIII[e] siècle). Nous signalons entre crochets les parodies dans lesquelles la transformation ne porte pas sur l'ensemble de la pièce :

Avant 1750

- [*L'Ami à la mode*, parodie d'*Alcyone* (La Motte et Campra) par Fuzelier, non représentée, 1719 : l'action est transposée à Charenton mais les personnages principaux gardent leur nom].
- [*Pyrame et Thisbé*, parodie de l'opéra du même nom de La Serre, Rebel et Francœur, par Romagnesi et Riccoboni fils, Comédie-Italienne, 1726 : le rang et les lieux sont transposés, mais pas les noms des personnages].
- [*Atys*, parodie de l'opéra du même nom de Quinault et Lully par Piron, Opéra-Comique, 1726 : le rang et les lieux sont transposés mais pas les noms des personnages].
- [*Arlequin Roland*, parodie de *Roland* (Quinault et Lully) par Dominique et Romagnesi, 1727 : le rang et les lieux sont transposés ainsi que certains noms, mais les protagonistes gardent les leur].
- *Le Mariage d'Arlequin et de Silvia*, ou *Thétis et Pélée déguisés*, parodie de *Thétis et Pélée* (Fontenelle et Colasse) par Dominique, Comédie-Italienne, 1724.
- *Le Cocher maladroit ou Polichinelle Phaéton*, parodie de *Phaéton* (Quinault et Lully) par Carolet, Foire, marionnettes, 1731.
- *Le Racoleur ou Samsonet et Bellamie*, parodie d'*Achille et Déidamie* (Danchet et Campra) par Carolet, Foire, 1735.
- *La Belle Écaillère*, parodie de *Thétis et Pélée* par Carolet, Foire, 1736.
- *Atys travesti*, parodie d'*Atys* (Quinault et Lully), par Carolet, Foire, marionnettes, 1736.
- *Farinette*, parodie de *Proserpine* (Quinault et Lully) par Favart, Foire, 1741.
- *Le Messager du Mans*, parodie anonyme de *Phaéton*, Foire, 1743.
- *Polichinelle Gros Jean*, parodie anonyme de *Roland* (Quinault et Lully), Foire, marionnettes, 1744.
- Les parodies pantomimes (*La Bohémienne* et *La Femme jalouse* par Valois d'Orville).
- *Jean des Dardanelles*, que nous attribuons à J.-B. Gresset, parodie de *Dardanus* (La Bruère, Rameau), 1739.

Après 1750

- *Les Amants inquiets*, parodie de *Thétis et Pélée* par Favart, Comédie-Italienne, 1751.
- *Fanfale* parodie d'*Omphale* (La Motte et Destouches) par Favart, Comédie-Italienne, 1752.
- *La Fileuse*, parodie du même opéra par Vadé, Foire, 1752.
- *Les Jumeaux*, parodie de *Castor et Pollux* (Bernard et Rameau) par Guérin de Frémicourt, Comédie-Italienne, 1754.
- *Bolan ou le Médecin amoureux*, parodie de *Roland*, Comédie-Italienne, 1755.
- *Nostradamus*, parodie de *Zoroastre* (Cahusac et Rameau) par Taconet, Foire, marionnettes, 1756.
- *La Noce interrompue*, parodie d'*Alceste* (Quinault et Lully) par Favart, Comédie-Italienne, 1758.

- *Cadichon et Babet*, parodie de *Pyrame et Thisbé* (La Serre, Rebel et Francœur) par Taconet, Foire, 1759.
- *Pétrine*, parodie de *Proserpine* par Favart (raccommodage de son ancienne pièce), Comédie-Italienne, 1759.
- *Le Bon Frère*, parodie de *Castor et Pollux* par Nougaret, non représentée, éditée en 1779.
- *Castor le cadet*, parodie du même opéra et du même auteur, Ambigu-Comique, 1780.
- *Christophe et Pierre-Luc*, parodie du même opéra par Despréaux, Trianon, 1780.

Les dix parodies appartenant à cette catégorie avant 1750 (nous excluons celles mises entre crochets et *Jean des Dardanelles*, non représentée) partagent des caractéristiques précises :

- Carolet semble s'être fait une spécialité de ce traitement, que Favart privilégiera ensuite.
- On trouve trois pièces pour marionnettes et les parodies-pantomimes.
- Elles sont presque toutes créées à la Foire : on peut donc facilement imaginer que l'émulation entre les deux lieux (les théâtres de la Foire et la Comédie-Italienne) conduit à une différenciation des pratiques notables déjà par l'emploi des marionnettes, ou encore par la présence de Pierrot à la place d'Arlequin, et enfin par l'existence de pièces construites sur le travestissement burlesque complet.

Deux prennent pour cible *Phaéton*, deux *Thétis et Pélée*, l'une *Proserpine* et l'une *Achille et Déidamie.* Si ces quatre œuvres sont des tragédies en musique, elles comportent chacune un élément qui pourrait expliquer le choix des parodistes. Voici l'argument de l'opéra *Achille et Déidamie* de Danchet et Campra : Thétis a caché son fils Achille parmi des bergers sous le nom de Polémon, dans le royaume de son frère Lycomède, roi de Scyros. Elle espère que son fils échappera ainsi à son destin glorieux mais bref lors de la guerre de Troie. Le héros est amoureux de Déidamie, et finira par l'abandonner pour obéir à son destin après qu'Ulysse est venu le chercher et lui a révélé son identité et sa destinée. Catherine Kintzler conclut après l'analyse de cette œuvre aux personnages et aux décors champêtres : « *Achille et Déidamie* semble donc être à la tragédie lyrique ce que *Bérénice* est à la tragédie dramatique. Pièce inclassable, tragique par la constante distorsion qu'elle fait subir aux thèmes pastoraux »[1]. Or, les pastorales, par la mise en scène de bergers, se prêtent à la transposition dans le monde villageois et c'est le choix que fait Carolet dans sa parodie de l'opéra de Campra.

Achille et Déidamie *La scène est dans l'île de Scyros*	*Le Racoleur ou Samsonet et Bellamie* *La scène est à Asnières*
Achille, fils de Thétis, roi de Thessalie, encore caché dans l'île de Scyros, parmi des bergers, sous le nom de Polémon, amant de Déidamie	Samsonet, fils de Madame Têtue [caché à Asnières en magister d'école et qui « se croit fils de feu Jean Renaud notre carillonneur » sc. I]

[1] Catherine Kintzler, *op. cit.*, p. 317.

Déidamie, fille de Lycomède, roi de Scyros, amante d'Achille	Bellamie, fille du procureur fiscal d'Asnières
Thétis, déesse de la mer, sœur de Lycomède, et mère d'Achille	Mme Têtue, maîtresse du bac d'Asnières [sœur du père Sirot[1]]
Lycomède, roi de Scyros, père de Déidamie	Père Sirot, procureur fiscal d'Asnières
Ulysse, roi d'Ithaque, envoyé par les princes de la Grèce pour chercher Achille	La Malice, sergent de milice
Arcas, guerrier de la suite d'Ulysse	Lucas, milicien, ami de la Malice
Dircé et Carite, suivantes de Déidamie	Catau, cousine de Bellamie
Sirènes	Fileuses
Thessaliens, bergers	Garçons de milice et paysannes

Thétis et Pélée est aussi une tragédie en musique remarquable : Fontenelle met en scène une triple relation amoureuse ; Neptune aime Thétis, tout comme Jupiter et Pélée, mais Thétis n'aime que Pélée. L'obstacle à l'amour des amants est donc divin mais sera réglé par le Devin sous la figure des ministres. La violence, pourtant caractéristique de la tragédie en musique selon Catherine Kintzler, tient peu de place dans l'œuvre de Fontenelle. On remarque une humanisation des dieux d'autant plus forte qu'elle concerne deux des divinités les plus importantes de l'Olympe ; or, une caractéristique de la pastorale est qu'en son sein « les dieux s'humanisent et veulent être aimés pour eux-mêmes »[2]. Il est ainsi intéressant de remarquer que trois des quatre parodies de cet opéra font le choix d'un village, de la province parisienne, voire des halles pour transposer l'intrigue[3].

Thétis et Pélée	*Le Mariage d'Arlequin et de Silvia, ou, Thétis et Pélée déguisés* Dominique	*La Belle Écaillère* Carolet	*Les Amants inquiets* Favart
Jupiter	Brisefer, directeur de la Vallée	Bras de fer, capitaine de bombardiers, frère de La Rancune	Brettifer, seigneur de village
Neptune	La Rancune, vendeur de la Vallée	La Rancune, capitaine de vaisseau	La Dune, entrepreneur des coches d'eau
Mercure	Un commis de la Vallée	La Verdure, valet de Bras de fer	La Couture, valet de chambre de Brettifer
Protée	Un commis de La Rancune	L'Entêté, valet de La Rancune	Un valet de La Dune
Pélée, roi de Thessalie	Arlequin, petit commis, amant de Silvia	M. de la Vallée	Colin, berger
Thétis, déesse de la mer	Silvia	Tonton, fameuse écaillère	Tonton, batelière
Doris, nymphe de la mer	Spinette, cousine de Silvia	Catau, cousine de Tonton	Marine, batelière

[1] « Et d'ailleurs Madame Têtue, votre fils, Samsonet, qui est mon neveu » (scène I).
[2] Catherine Kintzler, *op. cit*., p. 307.
[3] Françoise Rubellin conclut de son étude des quatre parodies de *Thétis et Pélée* « que les parodies du Théâtre-Italien dégradent presque toujours la condition des dieux et des héros, en les transformant en bourgeois de village, tandis que les parodies foraines, en particulier celle de Lesage, conservent le cadre et le rang originel » (« Séduction et parodies dramatiques », art. cit., p. 697). Nous pensons que c'est la teneur même de l'opéra et, dans le cas de la parodie de Favart, la mode des pièces champêtres et villageoises qui influencent le choix des parodistes.

Cydippe, nymphe de la mer	Ø	Margot, cousine de Tonton	Nanette, batelière
Sirènes	Poissonnières dansantes	Musiciennes	Actrices d'opéra
Triton et Fleuves de la suite de Neptune	Écaillers dansants	Ø	Bateliers
Troupe de Grecs, de Perses, d'Éthiopiens et de Scythes	Rôtisseurs	Troupe de soldats	Meuniers et Meunières, Gardes-chasse, Bergers et Bergères, Bûcherons et Bûcheronnes
Ministres du Destin	Destin	La grande Catin, bohémienne	Arlequin Bohémienne, aveugles des Quinze-Vingts en robe
Trois Euménides et Les Vents	Sorciers et sorcières	Un Sergent et trois Fusiliers	Gardes-chasse

Quant à *Phaéton* et *Proserpine*, les parodistes se sont focalisés sur des éléments centraux du mythe présent dans le livret : le char de Phaéton (qui devient un fiacre ou un coche dans les parodies) et la mère de Proserpine, la déesse de l'agriculture et des moissons, Cérès (boulangère dans *Farinette*). C'est l'opéra cible qui dicte en quelque sorte la transposition et le travestissement. Ainsi lorsque Bailly parodie *Roland* de Quinault et Lully, sous le titre de *Bolan ou le Médecin amoureux*, le rédacteur du *Mercure de France* souligne que le travestissement n'est pas fondé :

> Les Comédiens Italiens n'ont donné que quatre représentations de *Bolan* […] le choix du travestissement n'est pas heureux. Quel rapport, quelle allusion y a-t-il d'un médecin avec un guerrier, un paladin, tel que Roland : cette étrange mascarade a fait dire le premier jour à un homme d'esprit que la pièce était un malade que le médecin tuerait[1].

L'évolution de la parodie dramatique de tragédie en musique s'explique donc par une confluence des pratiques de genre (parodie de ballet, parodie de pastorale, parodie de tragédie), d'auteurs (Carolet et Favart) et par la teneur particulière de certains opéras. Avant 1750, l'Opéra-Comique et les théâtres pour marionnettes se démarquent de la dramaturgie proposée au Théâtre-Italien en transposant et en travestissant leur cible ; Favart transporte cette mode sur la scène italienne au début des années 1750.

D – Comment « cuisine-t-on » la tragédie en musique ?

Les prologues des parodies de tragédie en musique mettent en avant l'artisanat de la création parodique : il faut faire ses « provisions » (Piron et sa « capilotade », Fuzelier et son « serdeau »), disséquer ou amputer une œuvre (Fuzelier). Les termes de condensation ou de réduction parodique résument ainsi une entreprise dont les contours ne sont pas clairs et

[1] *Mercure de France*, janvier 1756, p. 209-210.

laissés à l'appréciation de chacun. Comment réduire en un ou en trois actes (les structures les plus courantes de parodies de tragédie en musique) un opéra de cinq actes ?

Dans ces mêmes prologues, on retrouve les présupposés des historiens du théâtre : la parodie se doit de critiquer en amusant et est un rabaissement systématique des valeurs, de la langue et des personnages de la tragédie en musique. On pourrait dresser une liste des critiques adressées à la tragédie en musique en partant des études de Jean-Noël Laurenti ou de Camille Guyon Lecoq puis chercher de manière systématique dans les parodies l'envers de la morale chrétienne et de l'expression des passions[1]. Une telle analyse supposerait de considérer la parodie dans l'optique de la réception de l'opéra français[2] : Herbert Schneider a effectué, en partie, ce travail dans son ouvrage sur la réception de l'œuvre de Lully ; d'autres études ponctuelles ont été faites sur les versions parodiques de telle ou telle œuvre. Le rapport de la parodie à sa cible ne saurait se réduire au relevé des critiques ou des railleries envers l'opéra parodié car la parodie « d'un ouvrage n'en est pas le supplément » [3], autrement dit le rôle de la parodie n'est pas de suppléer à une insuffisance ou à un manque en ajoutant des éléments ou en en critiquant d'autres. Elle est avant tout un travail de reconstruction comique dont les modalités dépendent de sa cible. Nous nous concentrerons sur les deux opérations minimales de la parodie de tragédie en musique, la condensation et le déplacement de l'intérêt de l'intrigue.

1 – Les modalités de la condensation

Praticiens, historiens et théoriciens de la parodie dramatique s'accordent sur l'opération parodique minimale. À la notion d'extrait développée par le marquis d'Argenson correspond celle, plus précise, des praticiens, construite à partir d'une métaphore culinaire. Le choix des « bons morceaux » et des judicieuses « provisions » va de pair avec les « rejets » dont parle Bailly dans le prologue d'*Armide* (parodie de 1725) et avec les « amputations » évoquées par Fuzelier dans *Les Malades du Parnasse*. Tous ces termes décrivent la même

[1] Jean-Noël Laurenti, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie royale de musique (1669-1737)*, Genève, Droz, 2002 ; Camille Guyon-Lecoq, *La Vertu des passions : l'esthétique et la morale au miroir de la tragédie lyrique (1673-1733)*, Paris, Champion, 2002.

[2] La parodie peut former un corpus intéressant pour l'étude de procédés esthétiques propres à l'art dramatique au XVIII[e] siècle. Les parodies de tragédies en musique participent du « refus du pathos » selon l'expression d'Anne Coudreuse. Dans son ouvrage, elle reprend les exemples cités par G. Lanson (« La parodie dramatique… », art. cit.) et inclut rapidement la parodie dramatique d'opéra (p. 192-193) à une réflexion plus large sur « la parodie du pathos [qui] pointe la discordance entre un dispositif littéraire très performant – ou du moins suffisamment performant pour rester identifiable malgré la déformation parodique – et le système de valeurs sur lequel il se fonde implicitement », *Le Refus du pathos au XVIII[e] siècle*, Paris, Champion, 2001, p. 191.

[3] *Mercure de France*, juillet 1784, p. 214. Marmontel développe la même idée : « les sots prennent une parodie pour une critique ; mais la parodie peut être plaisante et la critique très mauvaise » *Éléments de littérature*, éd.cit., p. 170.

opération : la condensation. Ce procédé est bien entendu saillant dans les parodies en un acte, mais se retrouvent dans la majorité des parodies en trois et cinq actes. Quelles sont les modalités de cette réduction parodique ? À quel niveau s'observe la condensation ?

Soixante-douze parodies de tragédie en musique sur les cent cinq recensées se composent d'un acte, et seules cinq font cinq actes. D'un point de vue macroscopique, la parodie réduirait considérablement l'ampleur de l'opéra. Une telle remarque ne suffit pas à comprendre le phénomène de la condensation parodique. En effet, la notion d'acte dans la parodie dramatique n'est pas la même que dans la tragédie en musique : alors que dans la dramaturgie classique, qui reste la référence pour les librettistes, la fonction première de l'acte est de marquer un changement de lieu ; dans la dramaturgie parodique, l'unité qui préside aux changements de lieu est la scène. S'intéresser à la réduction parodique uniquement à travers le prisme de l'acte peut conduire à une vision erronée. À propos d'une parodie d'*Œdipe*, tragédie de Voltaire, le rédacteur du *Mercure de France* écrit :

> Les personnages y changent de condition, pour passer du tragique au comique. Il est vrai que la parodie n'a qu'un acte, au lieu que la tragédie en a cinq ; mais un seul acte de trente scènes en vaut bien cinq, de six scènes chacun. Le lecteur n'a qu'à revoir l'extrait que nous avons donné d'*Œdipe* le mois passé, pour être au fait du plan [de la parodie][1].

Si cette observation concerne une parodie de tragédie, elle permet d'approcher la parodie de tragédie en musique d'une nouvelle manière. En effet, de nombreuses parodies de tragédie en musique ont un nombre de scènes avoisinant celui de leur cible voire presque identique. À titre d'exemple, voici le corpus des parodies de tragédie en musique de Rameau ; nous avons mis en gris les parodies en un acte pour plus de lisibilité.

Titre, auteur, lieu et année de création de la parodie	Nombres d'actes et de scènes dans la parodie	Nombres d'actes et de scènes dans la tragédie en musique	Titre, librettiste, année de création de la cible
Hippolyte et Aricie Romagnesi et Riccoboni fils 1733, Comédie-Italienne	1 acte 21 scènes	5 actes 35 scènes	*Hippolyte et Aricie* Pellegrin 1733
Hippolyte et Aricie Favart et Parmentier 1742, Comédie-Italienne	1 acte 21 scènes	5 actes 32 scènes	*Idem* Version de 1741
Castor et Pollux Romagnesi et Riccoboni fils 1737, Comédie-Italienne	1 acte 17 scènes	5 actes 26 scènes	*Castor et Pollux* Bernard 1737
Les Jumeaux Guérin de Frémicourt 1754, Comédie-Italienne	3 actes 23 scènes	5 actes 26 scènes	*Castor et Pollux* Bernard 1737
Castor et Pollux Gondot 1754, édition	3 actes 24 scènes	5 actes 26 scènes	*Castor et Pollux* Bernard 1737
Les Gémeaux Gondot 1777, Comédie-Italienne	3 actes 22 scènes	5 actes 26 scènes	*Castor et Pollux* Bernard 1737

[1] *Mercure de France*, avril 1726, p. 1230.

Le Bon Frère Nougaret, 1779 édition	1 acte 20 scènes	5 actes 26 scènes	*Castor et Pollux* Bernard 1737
Castor le Cadet Nougaret, 1780, Ambigu-Comique	1 acte 19 scènes	5 actes 26 scènes	*Castor et Pollux* Bernard 1737
Christophe et Pierre-Luc Jean-Etienne Despréaux 1780, Versaille, Trianon	5 actes 25 scènes	5 actes 26 scènes	*Castor et Pollux* Bernard 1737
Arlequin Dardanus Favart, Pannard et Parmentier 1740, Comédie-Italienne	1 acte 19 scènes	5 actes 20 scènes	*Dardanus* La Bruère 1739
Jean des Dardanelles, J.-B. Gresset 1739-1744, NR	5 actes 21 scènes	5 actes 20 scènes	*Dardanus* La Bruère 1739
Nostradamus Taconet 1756, FSG, Bienfait	1 acte 16 scènes	5 actes 37 scènes	*Zoroastre* Cahusac 1749

C'est donc à l'échelle du nombre de scènes qu'on peut observer les opérations de condensation. Ce tableau permet aussi de comprendre la technicité de la réduction parodique ; en effet, comment expliquer sinon que le nombre de scènes des parodies appartenant à une même série soit si proche ? L'exemple d'*Arlequin Dardanus* et de *Jean des Dardanelles* est probant : la parodie de Favart, Pannard et Parmentier et celle de Gresset ont à peu près le même nombre de scènes (une d'écart) alors qu'elles sont respectivement en un et en cinq actes. Le nombre d'actes est une donnée pertinente à un niveau pratique (durée du spectacle, place dans la programmation) ou lorsqu'il s'agit de parodies d'opéra-ballet (œuvres composées de plusieurs entrées indépendantes). Comme l'explique Jacques Scherer,

> après le nombre d'actes, il faut considérer celui des scènes. Le nombre de scènes dans un acte aidera à définir la structure de l'acte. […] Ce nombre définit en effet, à un certain point de vue, la rapidité de la pièce. Si les scènes sont nombreuses, c'est que les allées et venues des personnages sont fréquentes, et que les apparitions des personnages sont assez courtes, puisque la durée de la pièce est à peu près constante : si au contraire le nombre de scènes est peu élevé, ces scènes seront longues et le mouvement des personnages sera lent[1].

La condensation se joue généralement à un autre niveau. Les parodistes reprennent les points centraux de l'architecture dramatique du livret : l'exposition, le nœud et le dénouement. À partir de là, ils observent des coupes de deux ordres : les unes touchent la dramaturgie générale (suppression ou raccourcissement de scènes, suppression ou minimisation de personnages et de leur temps de parole), les autres sont plus ciblées et concernent tels ou tels dialogues, monologues, récits ou airs. Il s'agit d'un art de la recomposition qui dépend de chaque parodiste et de chaque cible : *toute parodie de tragédie en musique est en même temps une parodie du genre de la tragédie en musique du point de*

[1] Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1959, p. 197-198.

vue des critiques adressées et non de la composition[1]. Par exemple, les parodistes de *Roland* de Quinault et Lully délaissent l'acte V de la tragédie en musique, puisque le climax de l'opéra, son « dénouement », arrive dès l'acte IV avec la folie du héros[2]. Comme l'explique Laura Naudeix, Quinault atteint avec *Armide* et *Roland* « une très grande simplicité, quitte à devoir ruser pour former les péripéties nécessaires à l'action de cinq actes […] Les spectateurs ne manquent d'ailleurs pas de le lui reprocher, en suggérant de couper purement et simplement le quatrième acte d'*Armide* et le dernier acte de *Roland* »[3]. Pannard et Sticotti résument bien cette situation dans leur *Arlequin Roland* (1744) : « Jusqu'à la fin de l'acte quatrième, / Le public aime l'opéra, / Mais dès qu'il voit commencer le cinquième, / Et gai, gai, gai, comme il s'en va ! » (scène XVI).

Si la reconstruction ou la suppression d'une unité dramatique sont communes à l'ensemble des parodies d'une même cible, elles diffèrent parfois. La série des parodies de *Pyrame et Thisbé* est à ce titre intéressante. Chaque parodiste réécrit de manière privilégiée le dénouement qui « permet les derniers rebondissements avec, après le monologue de Thisbé, le retour du monstre, le combat avec Pyrame, sa méprise, son suicide, puis le suicide de Thisbé et le désespoir de Ninus »[4]. Favart, les Italiens et l'anonyme donnent une place importante à la réécriture en reprenant chacun des éléments cités : la parodie pour marionnettes, qui suivait en revanche de près les premiers actes, synthétise le dénouement en en changeant la teneur. On peut aussi observer l'ajout dans deux parodies d'un divertissement final : dans l'opéra, un chœur seul (version de 1726 et 1740) clôt la fin tragique de l'intrigue.

ACTE V					
Scène 1 : Thisbé Monologue	Scène XIV : *idem*	Scène VII : *idem*	Scène IV : *idem*	Scène XVI : Pyrame, Thisbé, un médecin, un chirurgien, un apothicaire	Scène XVIII : *idem*
Scène 2 : Pyrame Combat avec le monstre ; Monologue	Scène XV : *idem*	Scène VIII : *idem*	Scène V : *idem*	Scène XVII et dernière : Pyrame, Thisbé	Scène XIX : *idem*
Scène 3 : Thisbé, Pyrame « mourant »	Scène XVI : idem	Scène IX : idem	Ø	Ø	Scène XX : idem

[1] Nous pastichons et complétons ici la règle posée par Judith Le Blanc : « *toute parodie dramatique est en même temps une parodie générique, mais appliquée à un cas* », th. cit., p. 448.

[2] Ce motif a été étudié par Julianne Coignard dans son article « De la folie à la rage : Roland sur la scène parodique de 1694 à 1755 », *La Folie : création ou destruction ?*, Cécile Brochard et Esther Pinon (dir.), coll. Interférences, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 53-73.

[3] Laura Naudeix, *op. cit.*, p. 411. Nous avons montré comment les parodistes supprimaient l'acte IV voire l'acte III d'*Armide*, *supra*, p. 90 *et sq.*

[4] Benjamin Pintiaux, « Comment lire le livret de Pyrame et Thisbé », *Pyrame et Thisbé*, éd. cit., p. 40.

Scène 4 : Ninus, Thisbé, gardes	Scène XVII : Thisbé, Pyrame, Ninus	Scène X : Ninus, Thisbé	Scène VI : Thisbé, Pyrame	Ø	Scène XXI : Pyrame, Thisbé, Ninus
Scène 5 et dernière : Zoroastre « dans les airs », Ninus, chœur	Scène XVIII : Zoroastre Ninus, Thisbé, Pyrame	Ø	Scène VII : Thisbé, Pyrame, l'Amour	Ø	Scène XXII : Zoroastre, Zoraïde, Thisbé, Pyrame, Ninus
Ø	Scène XIX : Zoroastre Thisbé, Pyrame. Parodie du divertis-sement 1	Ø	Ø	Divertissement, Vaudeville	Ø

Un tel tableau rappelle celui que nous avons fait à propos de la série des parodies d'*Armide*. On pouvait y observer comment chacune des parodies prenait pour cible le dernier acte alors que deux d'entre elles (*Les Amours militaires* et *L'Opéra de province*) supprimaient le troisième acte.

Les opéras de Quinault et Lully fournissent un champ d'exploration intéressant pour comprendre les opérations de condensation au niveau des scènes. En effet,

> dans un premier temps, Quinault exploite […] un système de double intrigue, précisément emprunté aux opéras italiens, dans *Cadmus et Hermione*, *Alceste*, *Thésée*, *Isis*, *Proserpine*, et *Amadis*. Ainsi, il met en scène deux « nœuds » amoureux traités parallèlement, c'est-à-dire sans que les amants soient impliqués dans la même chaîne amoureuse[1].

La deuxième intrigue parallèle, qui concerne les amours des personnages subalternes, est tantôt traitée par les parodistes, tantôt supprimée. Si Valois d'Orville parodie les scènes consacrées aux amours secondaires de Cléone et d'Arcas dans sa parodie de *Thésée*, Favart, Laujon et Parvi les évacuent sans aucun commentaire. Dominique et Romagnesi reprennent eux certains passages de l'intrigue entre Céphise et Strabon d'*Alceste* dans leur parodie (*Alceste*, 1728) mais ne manquent pas d'y ajouter une critique :

> [CÉPHISE]
> AIR : *Routes du monde*
> Mais laissons-là cet entretien.
>
> STRATON
> Un duo pourtant viendrait bien.
> La scène en serait plus exacte.
>
> CÉPHISE
> Non, non, nos comiques amours
> Ne sont que pour allonger l'acte,
> De l'intrigue ils rompent les cours. (Scène III)

Favart emploie le même procédé dans *Pétrine*, parodie de *Proserpine*, créée au Théâtre-Italien en 1759. L'acte I du livret de Quinault met en scène les préparatifs du départ de Cérès appelée en Phrygie : elle confie sa fille Proserpine à la nymphe Aréthuse. Cette dernière se désole :

[1] Laura Naudeix, *op. cit.*, p. 410-411.

elle veut fuir la Sicile par peur de montrer sa faiblesse à Alphée, amoureux d'elle, qui la poursuit. Dans la parodie, Cérès devient Madame Painfrais, Aréthuse, Mlle L'Écluse et Alphée, Canichon. La scène de dialogue entre la déesse et la nymphe (I, 3) est reprise par Favart (scène II) : alors que Mlle L'Écluse conte ses aventures, Mme Painfrais réplique : « Je vous conseille de ne le voir qu'en particulier [Alphée, alias Canichon dans la parodie], il n'est pas nécessaire qu'il endorme aussi le public ». Le parodiste annonce dès le début de la pièce le mode de traitement des amours secondaires : elles seront reprises mais condensées. Ainsi à la scène IV de *Pétrine*, Canichon et Mlle L'Écluse sont réunis (I, 5, de l'opéra) et terminent leur entretien par un duo des plus comiques :

MLLE L'ÉCLUSE ET CANICHON
DUO
AIR : *Ah ! si t'en tat', si t'en gout', si t'en as*
Ne cherchons plus *d'inutiles détours*,
Nous ferions bien *d'abréger* nos amours ;
Nous ennuierions par de plus *longs discours* :
Pour être heureux, les amants de nos jours
Prennent toujours les chemins les *plus courts*[1].

Les parodistes abordent les amours secondaires mais y consacrent moins d'espace que dans l'opéra ciblé : la reprise s'accompagne de commentaires critiques.

À l'inverse, Carolet dans *Pierrot Cadmus* (1737) parodie chaque scène des amours d'Arcas, confident de Cadmus en proie aux avances de la Nourrice et amoureux de Charite. Une note dans l'édition de *Pierrot Cadmus* chez la Veuve Valleyre en 1737 précise d'ailleurs que « l'auteur de cette petite pièce aurait cru manquer au respect qu'on doit aux paroles originales de *Cadmus*, composées par l'illustre M. Quinault, s'il les avait parodiées conformément aux changements qu'on en a fait à l'Opéra ». De fait, Carolet prend pour cible le livret original (1673), imprégné de comique, et non la version « mélancolique », purgée des répliques du valet bouffon Arbas et de ses amours comiques de 1737. « La stratégie critique de Carolet consiste paradoxalement, dans ce cas précis, d'une part à mettre le doigt sur les traits familiers ou comiques présents dans l'œuvre originale, d'autre part à regretter le processus d'assagissement du *Cadmus* nouvellement remis sur la scène de l'Académie royale de musique »[2].

Le traitement des personnages subalternes, qu'ils participent à une intrigue secondaire ou non, est variable. Dans *Arlequin Bellérophon* de Dominique et Romagnesi, le personnage d'Argine, confidente de Sténobée est supprimé, à l'inverse de Mélisse, suivante de Cybèle dans la parodie de Pontau *Arlequin Atys* (1726). Son emploi n'empêche pas le parodiste de

[1] Nous soulignons.
[2] Judith Le Blanc, th. cit., p. 283.

critiquer le peu d'utilité dramatique du personnage ; Cybèle dit en s'adressant à Mélisse : « je te fais la confidente de mes amours seulement pour l'intelligence du sujet, car je ne compte tirer aucun service de toi par la suite » (scène X).

Les opérations de condensation portent, explicitement ou implicitement des critiques et servent à faire avancer l'action : contrairement au livret d'opéra, la parodie dramatique n'a pas à ménager des espaces d'expression poétique pour la musique (« le musicien d'opéra traite la musique comme étant susceptible de produire un effet littéraire, en l'occurrence dramatique »[1]). C'est l'origine des nombreuses coupes d'airs, de duos ou de monologues. Ainsi Lyncée dit dans *La Bonne Femme* parodie d'*Hypermnestre* (Dominique et Romagnesi, 1728) : « Cessons d'inutiles discours, / Nous n'avancerons jamais si nous chantons toujours » (scène VI). Un même procédé est utilisé par Valois d'Orville dans sa parodie de *Thésée* : à la scène XVIII, il supprime le dénouement pour accélérer l'action (« ÉGLÉ, AIR : *Je suis un précepteur d'amour* : Madame, un divertissement / Ici me semble nécessaire. MÉDÉE : Je le transporte au dénouement, / J'ai des réflexions à faire »). Les critiques visant la cible sont ainsi souvent comme des chevilles dramaturgiques permettant aux parodistes de précipiter l'action afin de servir le comique de la pièce ; à l'inverse, des passages accélérés ne sont pas toujours des critiques directes de la cible mais peuvent naître d'une réinterprétation du livret. Ainsi à la scène 3 de l'acte IV de *Persée*, Idas, courtisan du roi Céphée, vient annoncer qu'un monstre a attaqué Andromède. Dans *Polichinelle Persée*, Carolet reprend cette scène et l'écourte :

IDAS

AIR : *Pleurez, peuple français*

Pleurez, pleurez, pleurez,
Dans un instant vous verrez
Très piteuse aventure :
D'un monstre furieux,
Andromède en ces lieux,
Doit être la pâture.

Permettez que je me retire, la douleur me suffoque et je ne puis vous faire un plus long récit.

Le point commun de toutes les parodies de tragédie en musique est moins la simplification de l'intrigue de l'opéra que son accélération et son décentrement.

2 – Du tragique au comique : le déplacement de l'intérêt de l'intrigue

Ne trouverait-on pas les particularités de la parodie de tragédie en musique en mettant à jour la particularité du genre de la tragédie en musique ? L'opéra français se démarque des autres genres lyriques représentés à l'Académie royale de musique parce qu'au-delà de

[1] Catherine Kintzler, *op. cit.*, p. 18.

l'usage des machines, de la musique, des divertissements dansés, de l'importance de la thématique amoureuse, il a des « ambitions tragiques »[1]. Comme l'a montré Catherine Kintzler, la tragédie en musique se définit par la violence qu'elle met en scène, violence contrainte et adoucie par les danses, la poétique musicale et *in fine*, par un dénouement souvent heureux. Les thématiques et leur mise en œuvre sont ainsi différentes de celles des pastorales héroïques ou encore des ballets. La tragédie en musique n'hésite pas à traiter de la violence alors que l'univers de la pastorale est « fondamentalement heureux, et l'introduction du désordre, du malheur, ne constituent que des contrariétés à l'échelle du monde réel »[2]. Approcher les caractéristiques de la parodie de tragédie en musique reviendrait donc à étudier le traitement de cette violence et de ces ambitions tragiques au sein des réécritures burlesques. Toutes les parodies de ce corpus procèdent de manière identique : la violence est évacuée tout comme le tragique par le traitement burlesque des personnages. Transportés sur le Théâtre-Italien, de l'Opéra-Comique ou des marionnettes, les dieux, les rois, les magiciens maléfiques, en somme tout personnage d'opposant aux héros amoureux est dégradé : qu'il s'agisse de l'inefficacité de la magie ou du ridicule plaqué sur les figures du pouvoir. Ninus dans la parodie de *Pyrame et Thisbé* donnée aux Italiens en 1726 est un chef des flibustiers, homme autoritaire : sa condition de pirate légitime certaines conduites comme le manque de logique de ses décisions qui le font passer pour un idiot (ce n'est pas « à un pirate de faire semblables réflexions », scène VI). La mort est souvent évacuée de la parodie : dans *Cybèle amoureuse*, parodie d'*Atys* (Quinault et Lully) Sticotti supprime l'épisode du meurtre de Sangaride par son amant, elle est désormais forcée d'épouser un métromane. Lorsque la mort est effective, elle est dédramatisée. Dans *Le Cheveu*, l'unique parodie de *Scylla* de Duché et di Gatti, Fuzelier conserve le suicide de l'héroïne mais le rend ridicule par un lazzi du personnage interprétant Minos, témoin de ce suicide :

SCYLLA
Ce n'est donc qu'un cheveu qui fait mourir Scylla
Ce n'est donc qu'un cheveu qui lie un opéra.

MINOS
Cependant ma princesse, vous avez bien des reproches à me faire.
AIR : *Bonsoir la compagnie*
Je vous dois des cris, des transports
Car votre tragédie,
En vous comptant, a quatre morts.
Lazzi de se poignarder.
Joignons la compagnie !
Comiquement il se ravise.
Non, non bonsoir la compagnie.
Il sort. (Scène XX)

[1] Laura Naudeix, *op. cit.*, p. 39.
[2] *Ibid*., p. 104.

Minos était probablement interprété par Arlequin : l'incarnation des héros par les types est au cœur de la réécriture.

Le but des héros diffère de la tragédie à la tragédie en musique ; à l'opéra, ils n'aspirent « comme de la pastorale […] qu'à être réunis pour vivre un amour indéfiniment stable »[1]. La violence et le tragique sont évacués de l'intrigue originale (soit directement soit par le biais du ridicule) et laissent place au développement de l'intrigue amoureuse. Mais l'amour dans les parodies et sur la scène lyrique n'est pas traité de la même manière, d'abord car les héros d'opéra, en passant sur la scène foraine ou italienne, endossent l'habit des types. Le plus utilisé est Arlequin : ses caractéristiques morales sapent l'héroïsme guerrier et galant des protagonistes de tragédie en musique. Sa poltronnerie, qu'il partage avec Pierrot et Polichinelle, est à l'origine de scènes comiques, particulièrement lors des combats contre les monstres. Les héros de l'opéra deviennent des polissons : Fuzelier parle ainsi de « Persée le polisson » dans les Malades du Parnasse et Carolet de « Cadmus le polisson » dans Pierrot Cadmus. Cet adjectif met l'accent sur l'espièglerie, le manque de sens moral et le côté enfantin des héros parodiques. À ce titre, *Arlequin Bellérophon* illustre bien la lâcheté des protagonistes burlesques :

> SCÈNE XIII
>
> BELLÉROPHON, *en fuyant*
>
> Ah ! Nous sommes perdus ! Le monstre s'avance, quelle fumée ! S'il me rencontre, je suis gobé…mais cependant laisserai-je périr la princesse ? Cela ne serait pas honnête…Allons, Bellérophon, *animo*, courage…courage ? C'est bien dit, mais tout franc, je n'en ai guère…Il faut pourtant faire comme si j'en avais, car c'est ici le plus intéressant de la pièce.

Dans *La Méprise de l'amour ou Pierrot Tancrède* (1729), Fuzelier, Pontau et Pannard utilisent aussi la couardise de Pierrot, dès la première scène dans laquelle il apparaît (scène V) :

> AIR du *Camp de Porcher-Fontaine*
>
> Tantôt il fallait m'écouter,
> Je m'écriais héroïquement :
> Plus le péril est redoutable,
> Plus il m'est doux de le tenter[2].
> En partant je faisais le diable :
> *Fièrement*
> Patapatapan pata pan pan pan
> *Timidement*
> En arrivant, je fais l'enfant.
> *Des fantômes blancs traversent le théâtre.*
> Ventrebille, ce n'est plus sans sujet que je tremble.

[1] Jean-Noël Laurenti, *op. cit.*, p. 161.

[2] Il s'agit d'un pastiche des deux fameux vers d'*Atys* (Quinault et Lully) : « Quand le péril est agréable / Le moyen de s'en alarmer » (I, 3). Pontau a parodié cet opéra en 1726 pour la Comédie-Italienne.

Ces caractéristiques morales sont accentuées par les jeux de scène comiques, les lazzi, qui émaillent les parodies dramatiques. À la fin de la scène précédemment citée, Pierrot fait « *le lazzi de peur* », une des spécialités du *zani* Arlequin. Dans *Médée et Jason*, Riccoboni fils et Romagnesi emploient à plusieurs reprises le lazzi des pleurs, que le talent comique de Thomassin devait mettre en valeur. Arlequin Jason pleure à la scène VII tant il craint pour Créüse, sa nouvelle amante depuis qu'il a abandonné Médée :

> Ah ! que je crains pour ma chère princesse ! Il n'en faut point douter, cette diablesse de Médée va se venger sur elle de ma perfidie. Un mari est bien malheureux quand il a une femme qui commande à baguette, et qui peut perdre sa rivale.

Ce lazzi était impressionnant comme le rappelle Gustave Attinger, il s'agissait d'« une sorte de mugissement qui, répété de temps en temps au milieu des sanglots, fait toujours rire, puisqu'on dirait qu'il a le cœur bien serré, et tout d'un coup on 'entend hurler de toutes ses forces »[1].

Le goût des *tipi fissi* pour les éléments les plus triviaux de la vie terrestre (le vin, l'argent, la nourriture et les plaisirs de la chair) participe au décentrement de l'intrigue. Piron exploite par exemple à l'extrême l'alcoolisme de Pierrot et d'Arlequin dans les deux seules parodies de tragédie en musique qui nous sont restées de lui[2]. En 1723, dans *Philomèle*, Piron offre à l'acteur Thomassin de la Comédie-Italienne le rôle de Térée, époux de la sœur de Philomèle mais amoureux de cette dernière. Le dénouement marque l'apothéose comique de la parodie : Térée après la fuite des deux sœurs, ayant assassiné son fils décide de se saouler à mort au lieu de se poignarder :

[TÉRÉE]
AIR du *Roi de Cocagne*
Qui des deux à présent dois-je en croire,
De mon ventre ou de mon bras ?
Me tuerai-je ? ou me crevant de boire
Chercherai-je un doux trépas ?
Au dernier, je trouve que l'on gagne ;
Eh Lonlanla,
Ne mourons pas,
Comme à l'Opéra ;
Mourons en roi de Cocagne. (III, 9)

[1] Gustave Attinger, *L'Esprit de la commedia dell'arte*, Neuchâtel, La Baconnières, 1950, p. 380. Voir aussi Françoise Rubellin, « L'écriture des lazzi dans le théâtre forain au XVIII[e] siècle », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2010, 1-2, p. 173-183.

[2] Piron compose une parodie de *Télégone*, tragédie en musique de Pellegrin et La Coste, malheureusement perdue. Elle a été censurée à cause du prologue dans lequel Scaramouche « devait être en petit collet, et, par son allure, le comédien aurait désigné l'abbé. Pour tromper la religion du lieutenant général et de l'examinateur, dit le plaignant [l'abbé Pellegrin], aucune indication n'était mise sur le manuscrit. Pellegrin, de plus, faisait valoir l'inconvenance qu'il pouvait y avoir à laisser ainsi prostituer le costume ecclésiastique sur la scène. On aurait pu lui demander à qui en revenait la faute. D'Havrancourt voulut bien solliciter pour l'abbé, et il obtint gain de cause. La parodie ne fut pas jouée », Victor Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, Dentu, 1862, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 56.

Comme l'écrit Françoise Rubellin, dès la première scène de sa parodie d'*Atys* (1726, Opéra-Comique), Piron « veut surprendre […] : Atys apparaît ivre, se fait traiter de "sac à vin" par Sangaride (il le sera au dénouement par Cybèle) »[1]. Le choix de l'ivrognerie permet des jeux de scène comiques, Pierrot-Atys « *fait un hoquet* » ou « *des esses* ». Le premier divertissement de la parodie d'*Hésione* (1729) illustre bien cette dégradation parodique. Sur l'air « Laissons-nous charmer du plaisir d'aimer » tiré de *Pyrame et Thisbé* de Rebel et Francœur, Dominique et Romagnesi exposent une morale applicable à de nombreuses pièces du corpus[2] :

Pyrame et Thisbé (II, 4)	*Hésione* (scène III)
DEUX PERSONNES DE LA FÊTE	DEUX PRÊTRESSES
Laissons-nous charmer	Laissons-nous charmer
Du plaisir d'aimer,	Du plaisir de boire,
Le printemps de nos jours	Du bonheur d'aimer
Est pour les amours.	À leur doux mélange
Les biens les plus doux	Que chacun se range
Ne sont faits que pour nous,	Suivons en ce jour
Nous comptions nos plaisirs	Leurs lois tour à tour
[…]	[…]

L'emploi des types, qu'il s'agisse de Polichinelle, Pierrot ou Arlequin, préside à la dédramatisation et à la dégradation. C'est une des raisons pour lesquelles le marquis d'Argenson et les détracteurs du genre parodique attaquent la moralité douteuse des parodies de tragédie en musique.

Au-delà de leur caractère, le vocabulaire employé par ces *tipi fissi* contraste avec la langue de la tragédie en musique. Polichinelle, le Compère et Dame Gigogne emploient tout particulièrement des proverbes et des expressions imagées, dont voici quelques exemples : la « bonne bête qui fait l'amour comme un moineau » (*Atys travesti*, I, 3), « je grille dans ma peau » (*Polichinelle Gros-Jean*, scène V), « monstre […] tu seras mis en friture » (*Polichinelle Persée*, III, 9). La langue héroïque est constamment travestie en langue familière et concrète hormis dans les citations exactes ou pastichées du livret cible. Les parodistes emploient avec prédilection le vocabulaire lié au badinage amoureux. Les héroïnes sont appelées « Mamour », « Mignonne », « Bouchonne » « Poulette », « Friponne » ; le cœur d'Arlequin fait « tic tac » ; les travestissements de sexe sont pléthores : Eucharis, dans la parodie de *Télémaque* par Le Sage, est jouée par Arlequin. Au Théâtre-Italien, Pierre Thévéneau, le chanteur, interprète souvent des rôles de femme dans les parodies de tragédie en musique : il joue Cybèle, la déesse dans la parodie d'*Atys* de Pontau (1726), Thisbé dans

[1] Françoise Rubellin, *Atys burlesque*, éd. cit., p.154.
[2] Le non respect de l'hexasyllabe (6v) de l'air « Laissons-nous charmer » est attesté dans d'autres pièces comme dans *Le Quiproquo ou Polichinelle Pyrame* (parodie) et dans *Orphée et Eurydice* (opéra-comique) de Valois d'Orville. Pour plus de détails voir notre édition du *Quiproquo* dans *Pyrame et Thisbé*, éd. cit., p. 206, n. 5.

Pyrame et Thisbé (Riccoboni fils et Romagnesi, 1726), il endosse le rôle de Médée (*Médée et Jason* de Dominique, Riccoboni fils et Romagnesi, 1727), ou encore celui de Sténobée dans *Arlequin Bellérophon* (Dominique et Romagnesi, 1728).

L'intrigue de l'opéra est ainsi centrée sur la mise en scène des héros dégradés et l'histoire de leur amour grivois. À ce titre *Hippolyte et Aricie* de Riccoboni fils (1733), parodie d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau et Pellegrin est intéressante. Les parodistes se concentrent sur l'intrigue amoureuse :

DIANE

[…]

Mais voulez-vous savoir comment Hippolyte n'est point mort, comment Neptune a pu manquer à son serment, ce que sont devenus Phèdre et Thésée ?

HIPPOLYTE

AIR : *Réveillez-vous* [*belle endormie*]

Non, la fin de notre martyre
Est le sujet intéressant.
Tout ce que vous pourriez nous dire
Nous serait fort indifférent. (Scène XXI)

L'humanisation des dieux trouve aussi sa source dans l'évacuation de la violence et le recentrement sur l'intrigue amoureuse ; la Diane parodique d'*Hippolyte et Aricie* de Favart et Parmentier (1742) l'expose bien :

DIANE

Comme croissant, je préside au ménage,
Et comme lune à l'Opéra. (Scène XXI)

Le comble de la grivoiserie est atteint avec deux parodies, l'une dramatique (prenant pour cible *Atys*), l'autre narrative (prenant pour cible *Castor et Pollux*) composées sur l'air de « La béquille ». Si la parodie de l'opéra de Rameau n'est pas une parodie dramatique car elle ne répond pas aux exigences formelles du genre, elle utilise à l'instar des autres parodies, la condensation. Cette chanson est éditée dans les *Mémoires de Mademoiselle de Bonneval*, mémoires licencieuses composées par un avocat du parlement de Paris spécialisé dans ce genre d'ouvrage, Jean-Charles Gervaise de Latouche[1]. L'autre parodie sur l'air de « La béquille » est anonyme. Ces deux pièces sont composées durant les années 1737-1738 en pleine vogue de cet air :

> Il y avait plus de cinquante ans que l'on chantait parmi le peuple la chanson de La béquille du père Barnabas, faite à l'occasion d'un capucin qui avait été chez des filles et y avait laissé sa béquille, lorsqu'elle se répandit parmi les gens du monde et devint à la mode. Ce fut vers le mois d'octobre 1737 qu'un nommé Charpentier, musicien de l'Opéra, en fit connaître l'air qu'il avait appris d'une chanteuse dans les rues, à qui il paya à boire pour qu'elle le lui chantât[2].

[1] Jean-Charles Gervaise de Latouche, *Mémoires de Mademoiselle de Bonneval écrits par M****, Ganneur, 1738, p. 144-148.
[2] *Mélanges historiques, satiriques et anecdotiques de M. de B… Jourdain*, Chèvre et Chanson imprimeurs, 1807, t. III, p. 37, cité par Françoise Rubellin dans *Atys burlesque*, éd. cit., p. 342.

En composant une parodie dramatique d'*Atys* sur un seul air grivois, le parodiste recentre l'intrigue autour d'une métaphore sexuelle :

> Sangaride à qui le roi offre sa béquille trouve qu'Atys doit en avoir une belle, même s'il n'en fait pas l'usage ; Cybèle de son côté cherche un sacrificateur avec une béquille digne d'elle ; le Sommeil menace Atys de perdre sa béquille s'il n'aime pas la déesse. Après la découverte de la trahison, Cybèle fait paraître Alecton pour mettre dans la béquille d'Atys « tout le feu des enfers ». Celui-ci ayant tué Sangaride se castre et meurt : Cybèle plante alors dans son jardin sa béquille, qui devra rester toujours « droite comme un pin »[1].

La parodie de *Castor et Pollux* se présente comme le récit d'une parodie dramatique ou plus précisément comme le récit d'un « nouvel opéra / Sur l'air de la béquille / Du père Barnabas »[2]. Cette chanson composée de quinze couplets condense et recentre l'intrigue de l'opéra sur la béquille de Castor, de Pollux, voire de Jupiter. Apprenant la mort de Castor, Télaïre « Regrette son trépas / Et surtout la béquille / Du père Barnabas ». Voici deux couplets parodiant le début de l'acte IV et le début de l'acte V :

[Relatif à l'acte IV]
Aux champs élyséens
Le beau Castor soupire,
Il goûte peu de biens
Offerts sans Elaïre
De ce qu'il ne peut pas
Exercer la béquille
Du père Barnabas.
[…]
[Relatif à l'acte V]
Castor en un moment,
Va trouver sa maîtresse :
Est-ce vous, cher amant ?
S'écria la princesse ;
Déjà mon cœur pétille,
De prendre nos ébats,
Avez-vous la béquille
Du père Barnabas ?

Aux amours grivoises les parodistes préfèreront parfois les déboires comiques de la vie conjugale (cocuage, femme babillarde, *etc*.). Le commentaire du rédacteur du *Mercure de France* sur la parodie d'*Amadis de Grèce* (La Motte et Destouches) par Fuzelier, *Amadis le cadet* est intéressant :

> toute la différence qu'il y a entre l'opéra et la parodie, pour le fond de l'action, c'est que dans l'opéra Mélisse tue, pour ne pas survivre au bonheur de sa rivale ; au lieu que dans la parodie, elle ne croit pouvoir mieux se venger, qu'en mariant Amadis avec Nicquée ; ce qui donne lieu au vaudeville qui roule sur les désagréments du mariage[3].

[1] *Atys burlesque*, éd. cit., p. 339.
[2] Il s'agit d'un extrait du premier couplet de cette chanson qui tient en quelque sorte la place d'un prologue. Nous donnons cette chanson en annexe.
[3] *Mercure de France*, avril 1724, p. 735-736.

La parodie de tragédie en musique est présentée comme un genre réglé, et de nombreux parodistes suivent une dramaturgie attestée par des modèles et des discours théoriques. *A priori* unifié, ce corpus évolue ; ce n'est pas à travers l'étude des critiques adressées à la cible opératique que l'on peut saisir les mutations du genre mais à travers l'étude dramaturgique. La transposition et le travestissement des lieux, de l'action et des personnages de l'intrigue deviennent peu à peu la règle tacite du genre : elle ne concerne d'abord que certaines pièces de Carolet, des parodies d'œuvres à coloration pastorale, certaines parodies pour marionnettes et les parodies-pantomimes. Cette technique rapproche les genres de la parodie de tragédie, de ballet et de pastorale de celle de tragédie en musique. La particularité du corpus des parodies de tragédie en musique réside dans le travail de condensation et de reconstruction comique de l'intrigue par l'évacuation du tragique et de la violence. La parodie de tragédie en musique n'a aucune prétention générique : elle se construit sur deux opérations minimales auxquelles parfois s'ajoute la transposition et obligatoirement des critiques dramaturgiques. Les parodies de ballet, de pastorale et d'opéra sérieux de la fin du XVIII^{e} siècle ont quant à elles des prétentions génériques fortes que laissaient entendre les propos des historiens de l'époque : des ballets comiques à l'« opéra burlesque » en passant par les pastorales parodiques, les autres catégories de parodies d'opéra semblent poser des problèmes génériques plus complexes et donc avoir une autre visée que de couvrir d'un voile de ridicule et de comique une œuvre aux « ambitions tragiques ». L'étude des caractéristiques de la parodie de ballet, corpus parodique qui se développe durant les mêmes périodes que celui de la parodie de tragédie en musique, fera ressortir de manière saillante les caractéristiques de chacune des catégories.

Chapitre III : Parodie, ballet et pastorale : l'union des genres

A – Les parodies et le genre du ballet : imitation, explication et autonomie

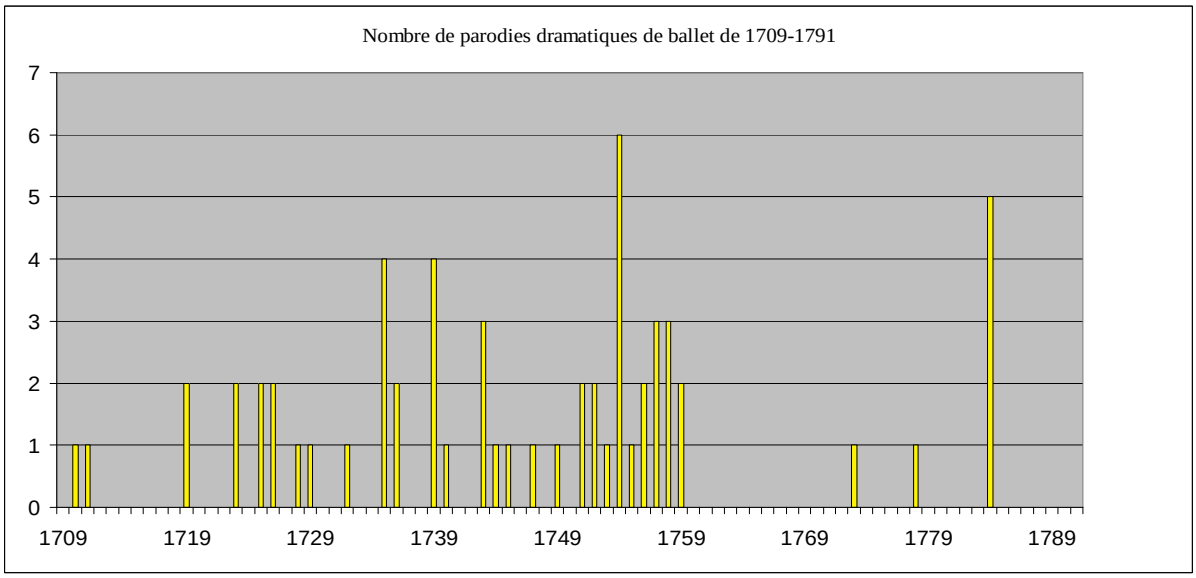
Après avoir considéré la parodie de tragédie en musique, nous souhaitons étudier les modalités de la parodie des genres dits légers que sont le ballet et la pastorale lyrique. Nous choisissons à dessein d'employer le terme ballet pour décrire les pièces sous-titrées « ballet », « ballet héroïque » ou « opéra-ballet » prises pour cible par les parodistes. Catherine Kintzler rappelle que le terme de ballet n'a pas de pertinence poétique et qu'il est utilisé en négatif pour décrire ce qui n'est ni une pastorale héroïque, ni une tragédie en musique. En cela, ce mot renvoie autant à « des pièces à coloration comique » qu'à des œuvres dans lesquelles la danse domine le spectacle, parmi lesquelles on trouve « des ouvrages dont l'unité poétique est l'acte ou l'entrée »[1], c'est-à-dire des opéras-ballets. La majorité des ballets pris pour cible par les parodistes sont des opéras-ballets, œuvres composées de différentes entrées qui s'unissent autour d'un thème. Parler uniquement de parodie d'opéra-ballet supposerait de passer sous silence les pièces s'attaquant à des ballets héroïques, qui ont une intrigue suivie, comme *Les Amours de Protée* (La Font et Gervais, 1720) ou qui sont définis comme des comédies lyriques comme *Le Carnaval et la Folie* (La Motte et Destouches, 1703).

1 – Conditions de la parodie dramatique de ballet : espaces, périodes et formes

La parodie dramatique de ballet représente un corpus de soixante œuvres sur la période d'étude (1709-1791). Cette pratique prend son essor à partir des années 1720 et connaît plusieurs pics liés à la création et à la reprise d'œuvres comme *Les Indes galantes* (Fuzelier et Rameau, 1735), *Les Fêtes d'Hébé* (Mondorge et Rameau, 1739) ou, plus tard dans le siècle, *La Caravane du Caire* (Morel de Chédeville et Grétry, 1784). C'est entre les années 1750 et 1760 que la production de ces pièces est la plus régulière et la plus importante ; il s'agit là d'une période phare pour le ballet qui gagne toutes les scènes parisiennes. Une certaine lassitude s'imposera au Théâtre-Italien si l'on en croit le marquis d'Argenson qui écrit à propos des *Amours de Mathurine* (1756) : « Le Théâtre-Italien est réduit aujourd'hui aux ballets et aux seuls talents naïfs de la demoiselle Favart ; on n'y saurait produire suffisamment

[1] Catherine Kintzler, *op. cit.*, p. 321.

de nouveautés, il tombe et se ruine »[1]. Nous avons montré au sein de notre périodisation l'hégémonie, à la fin du siècle, du genre lyrique sérieux, ce qui explique le peu de parodies dramatiques de ballet dans le dernier tiers du XVIII[e] siècle.



Si les lieux de représentations de la parodie de ballet sont les mêmes que ceux de toutes les parodies dramatiques d'opéra, on remarque néanmoins une alternance entre les représentations de ces parodies à la Foire et aux Italiens jusque dans les années 1760. Ce phénomène mérite d'être interrogé en ce qu'il est spécifique au corpus des parodies de ballet : pourquoi l'émulation entre ces deux scènes accueillant des réécritures burlesques ne s'applique-t-elle pas lorsqu'il s'agit de parodies de ballet ? Les deux premières parodies de ce corpus sont représentées à la Foire en 1710 et 1711[2]. Suit une période de six ans (1712-1718) sans aucune création de parodie de ballet puis, durant six autres années (1719-1725), seule la Comédie-Italienne donne ce type de pièces. À partir de 1726 et jusqu'en 1744, à l'exception de la parodie *Les Indes chantantes* (Romagnesi et Riccoboni fils) jouée en 1735, toutes les pièces du corpus sont représentées aux Foires. À ces dix-huit années de domination foraine succèdent quinze années de domination italienne : de 1745 à 1760, sur les vingt-cinq parodies de ballet créées, seules sept sont données à la Foire. Cette alternance n'est donc pas propre à une période, mais couvre les trois premiers quarts du siècle ; il faut en effet attendre les années 1775 pour trouver au même moment des parodies dramatiques de ballet sur des

[1] *NOT*, t. II, p. 726.
[2] Il s'agit respectivement de *La Foire galante ou le Mariage d'Arlequin* de Pierre-François Biancolelli, dit Dominique, parodie de *L'Europe galante* (La Motte et Campra) et des *Fêtes parisiennes* de Louis Fuzelier, parodie des *Fêtes vénitiennes* (Danchet et Campra).

théâtres différents[1]. La situation est aisément explicable jusqu'en 1726 : les Italiens ne donnent aucune parodie d'opéra avant 1719, d'où l'unique présence de parodies foraines ; puis ils sont les seuls à accueillir des créations de parodies dramatiques d'opéra entre 1719 et 1725. La période 1726-1744, qui marque le retour exclusif de la parodie de ballet à la Foire semble moins évidente à comprendre ; nous pouvons proposer quelques hypothèses. Est-ce parce que l'Opéra-Comique a le droit d'employer des danseurs (six) alors que la Comédie-Italienne n'a le droit d'avoir « aucun danseur »[2] ? Cela n'empêche pas le Théâtre-Italien de faire « danser » ses acteurs polyvalents à la fin des pièces, mais l'Opéra-Comique possède à cette époque plus de moyens. Un document de 1739, les *Minutes de l'Opéra Comique en régie*, « établi à l'époque de la direction de Boizard de Pontau […] donne […] le chiffre de quatre danseurs et quatre danseuses »[3], chiffre déjà au-dessus de celui autorisé. La direction de l'Opéra-Comique par Monnet apporte un changement considérable qui a une influence sur la pratique de la danse ;

> Il engage Favart en qualité de régisseur et d'auteur, confie décors et costumes à Boucher, fait appel à Bodin de Boismortier, à Blaise – et même au « neveu de Rameau » – pour diriger un orchestre de dix-huit musiciens. Il favorise les débuts […] du danseur Noverre, monte des ballets particulièrement soignés où brillent de futures reines de l'Opéra[4].

Cette importance de la danse sur les théâtres forains explique le succès des ballets-pantomimes des années 1746-1749 donnés sur le Nouveau Spectacle Pantomime. Mais après la réouverture de l'Opéra-Comique en 1752, rares sont les parodies de ballet données sur ce théâtre : la Comédie-Italienne se spécialise dans ce genre de pièces et devient la scène privilégiée des parodies dramatiques d'opéra. Pourquoi ce revirement alors que Noverre est toujours maître de ballet à l'Opéra-Comique ? On peut avancer plusieurs hypothèses : l'une concerne les générations d'auteurs. Les parodistes qui ont fait la gloire des théâtres forains sont morts (Fuzelier, Le Sage, Carolet) ou se sont détournés du genre parodique (Piron,

[1] Encore que les parodies dramatiques de ballet sont extrêmement rares à la fin du XVIII[e] siècle. Sur les huit pièces de ce genre créées en 1770 et 1791, une est représentée à la Comédie-Italienne (*Le Marchand d'esclaves* de Radet, parodie de *La Caravane du Caire* de Grétry et Morel de Chédeville, 1784), deux sur le théâtre des Grands Danseurs du Roi, dit théâtre de Nicolet (*La Foire d'Auxerre* de Mayeur de Saint-Paul, parodie de *La Caravane du Caire*, 1784 ; *Trois contre un ou le Brave poltron* de Beaunoir, parodie des *Horaces* de Noverre et Strazer, 1778), deux à l'Ambigu-Comique (*Les Deux n'en font qu'une*, anonyme, parodie de *La Caravane du Caire*, 1784 ; parodie du même opéra, *Le Bazar ou le Marché turc* de Mayeur de Saint-Paul, 1784), une aux Variétés Amusantes (*Les Reconnaissances ou la Foire de Beaucaire*, anonyme, parodie de *La Caravane du Caire*, 1784).

[2] « par différentes ordonnances du feu Roi il [a] été fait défense à tous Comédiens Italiens […] d'avoir aucun orchestre ni de se servir d'aucuns danseurs dans leurs pièces », *Requêtes du Sieur Berger contre les Comédiens-Italiens*, Fonds Favart, carton I, C2, f°2.

[3] Bertrand Porot, « Noverre à l'Opéra-Comique : nouvelles perspectives et nouvelles découvertes (1743-1756) » article à paraître dans les actes du colloque international *Jean-Georges Noverre (1727-1810) : danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet* qui s'est tenu les 21, 22 et 23 octobre 2010 à Paris. Nous remercions Bertrand Porot d'avoir eu la gentillesse de nous communiquer son article avant la publication.

[4] Raphaëlle Legrand et Nicole Wild, *Regards sur l'Opéra-Comique*, *op. cit.*, p. 29.

Pannard, Taconet) ; seul Vadé, grand dramaturge forain du milieu du siècle, est un parodiste assidu[1]. Charles-Simon Favart se concentre, jusqu'à ce qu'il devienne directeur de l'Opéra-Comique en 1758, sur ses productions à la Comédie-Italienne. L'entrée de Madame Favart au Théâtre-Italien en 1749 n'y est pas pour rien : c'est une excellente danseuse, actrice et chanteuse pour laquelle son mari écrit de nombreux rôles, comme la plupart des auteurs de la Comédie-Italienne. Dans l'extrait des *Annales du Théâtre-Italien* de d'Origny précédemment cité, le chroniqueur résume la production de la Comédie-Italienne « aux ballets » de Dehesse et aux « talents naïfs de la demoiselle Favart ». Le marquis d'Argenson n'écrit d'ailleurs pas autre chose à propos du *Prix des talents*, parodie des *Fêtes de l'amour et de l'hymen* de Cahusac et Rameau par Sabine, Harny de Guerville et Valois d'Orville :

> C'est une pièce faite exprès pour une actrice […] celle-ci a été destinée à faire paraître tous les talents de la demoiselle Favart, et dans cette occasion, il est bon qu'un jeune auteur soit amoureux d'une actrice. L'on aime beaucoup aujourd'hui les fêtes, les ballets, les couplets, ariettes et décorations[2].

Avec *Les Indes dansantes* (1751) et *Les Amours champêtres* (parodie de l'acte des *Sauvages* des *Indes galantes*), Favart crée un nouveau type d'attente chez son public. Un court poème à son intention composé par Guérin de Frémicourt et publié dans le *Mercure de France* de septembre 1751 illustre bien l'effet des compositions de Favart sur le public (le rire et le soupir) et expose déjà l'une des caractéristiques du corpus des parodies de ballet, l'absence de critique :

À M. Favart, sur la parodie des *Indes galantes*

Pour te féliciter sur tes charmants ouvrages
Où brillent à la fois le génie et l'esprit ;
Cher Favart, je ne fais qu'emprunter les suffrages
Du public éclairé, qui toujours t'applaudit.
Le goût et la délicatesse
Président au choix de tes airs,
Les sentiments et la finesse
Sont l'âme de tes heureux vers,
Selon tes vœux, *l'on rit* ou *l'on soupire*,
Tu captives les cœurs, tu sais les enchanter ;
Quel charme encor nous séduit, nous attire
Lorsque ta muse qui t'inspire,
Vient elle-même les chanter[3] ?

On pourrait supposer que l'alternance des lieux de représentations conduirait à une différence des pratiques de la parodie de ballet en fonction des théâtres et, de fait, à une évolution : c'est ce que propose Susan Harvey dans sa thèse, sans avoir prêté attention à

[1] De 1752 à 1762, quatorze parodies dramatiques d'opéra sont représentées sur les théâtres forains : Vadé en compose cinq seul, et deux avec Anseaume. Les sept autres pièces sont l'œuvre de Poinsinet (deux, dont une avec Portelance), de Taconet (deux), de Favart (une) et d'un certain Lemonnier (une) ; une pièce est restée anonyme.
[2] *NOT*, t. II, p. 749.
[3] *Mercure de France*, septembre 1751, p. 189.

l'alternance des théâtres. La chercheuse américaine sépare trois périodes de la parodie de ballet, avant les années 1730, après cette date et au tournant des années 1750 ; selon elle :

> The earlier parodies of *ballet* challenged the claim of *vraisemblance* in the intrigues of the new kind of opera, pointing out inconsistencies and unpersuasive details in the intrigues. […] In the second period of ballet operas, the return of gods and heroes allowed parody again to transpose the events to a bourgeois or working-class setting. By mid-century […] under pressure of a shared aesthetic, parody functioned less as a critical tool, and more as a mean for generating variation[1].

Ses conclusions répondent à la question posée au début de son chapitre :

> Since social transposition had been a technique of opera parody from the beginning, and since the rules of tragedy were deliberately abandonned in ballet, two of the favorite targets for parody were effectively eliminated. What was left for the parodist work with[2] ?

Son point de départ est donc la comparaison entre deux types de parodies, celles de la tragédie en musique et celles du ballet. Certes, à l'ancien Théâtre-Italien, les auteurs parodiaient des passages tirés presque uniquement du genre lyrique sérieux, ce qui confère à la parodie de tragédie en musique une ancienneté[3]. Pourtant, au début du XVIII[e] siècle, lorsque le genre parodique est exclusivement forain et dramatique (contrairement aux parodies enchâssées et ponctuelles qui forment la majorité du corpus des « anciennes » parodies), les parodistes prennent pour cible autant des ballets que des tragédies en musique. Les deux sous-catégories de parodies « naissent » au même moment. Les différences de traitement parodique, sont, selon nous, le signe d'une autre technique parodique se développant en parallèle. Partant de cette idée, il faut dépasser la séparation entre les trois périodes : pour comprendre la spécificité des parodies de ballet, nous proposons de les étudier pour elles-mêmes et de chercher, au-delà des différences inhérentes à ce corpus (parodie de ballet du début et du milieu du siècle), les ressemblances entre toutes ces pièces, ressemblances qu'on pourra alors penser comme étant liées au genre de leur cible. Une réflexion sur les modalités d'évolution de la parodie de ballet sera alors possible.

Dans le premier chapitre de cette partie consacrée au genre et à ses cibles, nous avons pu observer les critères précis d'évaluation des parodies de ballet par les historiens et les critiques de l'époque. Qu'ils les louent ou qu'ils les déprécient, ces auteurs se réfèrent unanimement à leur caractère imitatif et à leur propension à privilégier uniquement le

---

[1] Susan Harvey, th. cit., p. 291-292. « Les premières parodies de ballet ont remis en cause la prétention à la *vraisemblance* dans les intrigues du nouveau genre d'opéra, en signalant les incohérences et les détails peu convaincants dans les intrigues. Dans la seconde période des opéras-ballets, le retour des dieux et des héros permet de nouveau à la parodie de transposer la fable dans un cadre bourgeois ou de la classe ouvrière. Au milieu du siècle, […] sous la pression d'une esthétique partagée, la parodie fonctionne moins comme un outil critique, et plus comme un moyen de créer de la variété » (nous traduisons).

[2] *Ibid.* « Puisque la transposition a été une technique de la parodie dramatique d'opéra depuis le début et puisque les règles de la tragédie étaient délibérément abandonnées dans le ballet, deux des cibles favorites de la parodie étaient effectivement éliminées ? Que restait-il alors aux parodistes ? » (nous traduisons).

[3] La première pièce prenant pour cible des passages d'opéra est *Persée et Andromède* créée en 1683.

travestissement au détriment de la critique. Nous étudierons ces deux caractéristiques puis nous testerons la thèse développée par Edward Nye à propos des parodies des *Indes galantes* : peut-on parler de « parodie explicative » dans le cas des pièces du corpus étudié ? Contrairement au rapport entretenu par les parodies de tragédie en musique avec leur cible, les parodies de ballet semblent être, d'une manière ou d'une autre, au service de leur cible. Entre imitation, explication et autonomie, nous verrons que le ballet lyrique offre aux parodistes une liberté insoupçonnée.

2 – « Comment critiquer l'action d'une pièce qui n'en a point ? »

Fuzelier, auteur du livret des *Indes galantes* de Rameau, voit dans la forme éclatée de l'opéra-ballet ainsi que dans la prédominance de la danse une impossibilité pour le parodiste de critiquer la construction dramaturgique. C'est ce que Chriséis résume dans une simple question : « Comment critiquer l'action d'une pièce qui n'en a point ? » (scène IV de *La Rencontre des Opéras*, comédie autocritique du ballet des *Fêtes grecques et romaines* de Fuzelier et Collin de Blamont, 1723). Si Fuzelier ne livre pas le secret de la composition d'une parodie de ballet dans la suite de sa comédie critique, en revanche, cette question suppose l'existence, selon l'auteur, de deux principes : la parodie dramatique a pour but premier la critique de la dramaturgie de l'œuvre lyrique ; le ballet ne permet pas une telle opération critique. Cela voudrait dire, qu'une parodie dramatique de ballet ne serait pas, *de facto*, une véritable parodie dramatique car les parodistes : « [seraient] réduits à ne censurer que des mots et des expressions, cela ne fait rire que des grammairiens » (*La Rencontre des Opéras*, scène IV).

L'analyse que nous avons faite des trois prologues de parodies de ballet va dans le sens de la remarque de Fuzelier : Le Grand et Dominique utilisent les scènes liminaires du *Chaos*, parodie des *Éléments* de Roy et Destouches, pour critiquer la construction dramaturgique du ballet. Une même remarque peut être formulée à propos du prologue des *Indes chantantes* de Riccoboni fils et Romagnesi et de celui de *L'Ambigu de la Folie* : les parodistes critiquent l'intrigue morcelée du ballet pris pour cible, alors qu'ils reprennent la trame de l'histoire dans leur parodie. En outre, deux de ces prologues ont en commun l'affirmation du caractère imitatif de la parodie : *Le Chaos* est « composé d'après l'opéra nouveau [*Les Éléments*] que l'on joue à Paris. [On] ne pouvait s'égarer sur de si parfaits modèles ». *L'Ambigu de la Folie ou le Ballet des dindons* est ainsi décrit :

LE CALOTIN
Il faudra
Jouer un ballet d'opéra.
LA FOLIE
[…]
AIR *du Pouvoir*
De cette pièce les héros
Sont tous de francs nigauds. [*bis*]
Ainsi, nous l'intitulerons
Le ballet des Dindons. [*bis*]
[…]
LE CALOTIN
Du bon sens plus on s'écartera
Plus à l'opéra, l'on ressemblera.

Les notions d'imitation et de « similitude » relevées chez les historiens et chez les critiques de l'époque sont en accord avec les réflexions des praticiens. En confrontant ces aspirations et ces remarques aux parodies de ballet, nous essaierons de répondre à la question de Fuzelier : « Comment critiquer l'action d'une pièce qui n'en a point ? ». Quelles sont les stratégies mises en place par les parodistes pour parodier le ballet ? Fuzelier se démarque-t-il, dans sa pratique, des autres auteurs ? Une étape préalable à cette investigation réside dans la présentation du corpus : si nous utilisons le terme de ballet pour englober un groupe d'œuvres génériquement opposé à la tragédie en musique et à la pastorale lyrique, nous devons nous interroger sur l'influence de cette diversité sur le corpus.

Selon Catherine Kinztler, la différence fondamentale entre les différentes catégories de ballet peut-être analysée grâce à l'idée d'unité poétique :

> Celle-ci peut coïncider avec l'ensemble de l'ouvrage (comme dans une tragédie lyrique, une pastorale héroïque ou un ballet à intrigue suivie). Elle peut aussi avoir une dimension plus petite et correspondre à l'acte (ou à l'entrée). […] lorsqu'un ouvrage utilise des unités multiples, chacune de ces unités mérite d'être examinée pour elle-même afin de recevoir une appellation générique[1].

Trois types d'œuvres s'offrent aux parodistes qui s'attaquent aux ballets : des œuvres à unité poétique multiple (opéra-ballet), d'autres à unité poétique simple en un acte (ballet en un acte) et enfin celles à unité simple en plusieurs actes (le cas de certains ballets héroïques). À l'aide d'un tableau, nous allons synthétiser les possibilités structurelles de la parodie selon la structure de la cible. Deux groupes de pièces se dessinent, celles qui copient la structure de leur cible (qu'elles soient en un ou en plusieurs actes et prennent donc pour cible la totalité du ballet ou seulement une entrée ou plusieurs entrées) et celles qui la condensent. Le tableau se lit de gauche à droite, du type d'œuvre et de la structure prise pour cible à la parodie et sa structure : apparaissent en gris les parodies de ballet de la seconde catégorie, c'est-à-dire celles qui condensent l'architecture de leur cible.

[1] Catherine Kintzler, *op. cit.*, p. 319.

Exemple de cible	Structure(s) prise(s) pour cible	Exemples de parodies	Structure de la parodie
Œuvre à unité poétique multiple (opéra-ballet) Ex. : *Les Éléments* (Roy, Lalande et Destouches), quatre actes et un prologue	Unité simple (ex. : l'entrée d'*Ixion*)	*Il était temps* de Vadé	parodie en un acte
	Unité multiple (l'ensemble de l'opéra-ballet)	*Momus exilé* de Fuzelier	parodie en un acte
		Le Chaos de Legrand et Dominique	parodie en quatre actes et un prologue
Œuvres à unité simple en un acte	Unité simple		
	Zélindor (Moncrif, Rebel et Francœur)	*Zéphyr et Fleurette* de Favart	parodie en un acte
	Célime (Chenevière et d'Herbain)	*La Capricieuse* de Mailhol	parodie en plusieurs actes
Œuvre à unité simple en plusieurs actes	*Les Amours de Protée* (La Font et Gervais), trois actes et un prologue	*Les Amours de Protée* (Le Sage, Fuzelier et d'Orneval)	parodie en un acte
	La Caravane du Caire (Chédeville et Grétry), trois actes	*La Foire d'Auxerre* (Mayeur de Saint-Paul)	parodie en trois actes

Le premier type de parodies de ballet (englobant l'ensemble des parodies qui reprennent la structure de la cible) couvre la majorité des pièces du corpus, c'est-à-dire quarante-trois pièces sur les soixante parodies de ballet que nous avons recensées (soit environ 71,6 %)[1]. Il s'agit de la caractéristique première de ce corpus ; dans le cas des parodies de tragédie en musique, le pourcentage s'inverse, puisque seules cinq pièces sur cent cinq ont la même structure en cinq actes que leur cible (soit environ 4, 7 %).

a) Reprendre la structure de la cible (catégorie I) : imitation, transposition et reconstruction

La première catégorie concerne des pièces de tout le siècle. Ces parodies de ballet partagent ainsi les mêmes caractéristiques : généralement, l'absence de critique dans le corps

[1] Sont retenues les parodies en un acte prenant pour cible une entrée de ballet ou un ballet en un acte, tout comme les parodies en plusieurs actes prenant pour cible plusieurs entrées ou la totalité des entrées d'un opéra-ballet ou la totalité d'un ballet à intrigue suivie en plusieurs actes. Nous excluons ici de nos calculs les parodies dont nous ne connaissons pas le nombre d'actes : *Opéra-Comique ou parodie de l'opéra des Indes galantes* de Bertin du Rocheret et *Le Prix de l'amour* de Pierre Clément, ainsi que la parodie de *Célime*, puisqu'il s'agit d'un cas rare d'une parodie en trois actes d'un ballet en un acte.

de la parodie (la critique peut être le propos d'un prologue, certaines pièces contiennent quelques commentaires métacritiques), l'imitation, la transposition et la reconstruction de l'intrigue.

La première parodie dramatique de ballet au XVIII^e^ siècle, *La Foire galante ou le Mariage d'Arlequin* de Pierre-François Biancolelli, dit Dominique, prend pour cible une œuvre considérée comme le premier opéra-ballet *L'Europe galante* (La Motte et Campra). Donnée à la Foire Saint-Laurent le 25 juillet 1710, cette parodie est encore ancrée dans la tradition de l'ancien Théâtre-Italien ; on y retrouve la majorité des personnages de la *commedia dell'arte* (Arlequin, Colombine, Marinette, Scaramouche, le Docteur et Pierrot) et Dominique recompose à partir de l'intrigue des quatre entrées du ballet une seule histoire, celle du mariage d'Arlequin. Le prologue de la parodie reprend la trame de celui de l'opéra, et met en scène Arlequin qui à la dernière scène se fait piquer par une flèche d'amour lancée par Cupidon. Chaque entrée de *L'Europe galante*, exceptée celle qui est intitulée *Turquie* et qui n'est pas directement prise pour cible, devient un épisode de l'intrigue générale aboutissant à l'union d'Arlequin et de Colombine au nez du Docteur. Arlequin et Colombine sont donc les doubles parodiques de Silvandre et Céphise (1^e^ entrée, *La France*), de Lucile et Don Pedro (2^e^ entrée *L'Espagne*), ainsi que de Octavio et Ottavia (3^e^ entrée *l'Italie*). La quatrième entrée, la *Turquie*, ne subit pas de réécriture complète : le Docteur, à l'instar du sultan Zuliman, invite à la fin de la parodie à un divertissement. Pressé par Vénus, il accepte l'union d'Arlequin et de Colombine. Dominique prend ici la liberté de faire intervenir la déesse dans l'intrigue alors que dans le ballet, les personnages du prologue, Vénus et la Discorde ne réapparaissent seuls que dans la dernière scène.

Outre l'intrigue et la présence des *tipi fissi* italiens, ce sont les jeux de scènes qui rattachent *La Foire galante* à la tradition de l'ancien Théâtre-Italien. Par exemple, à la fin de la scène 1 de l'acte I, le Docteur, agacé par les avances d'Arlequin envers Colombine, la « *poursuit* », « *ce qui donne lieu à un jeu de théâtre avec Arlequin qui veut empêcher le Docteur de la maltraiter* ». Après un monologue du Docteur et un autre de Marinette, dans lequel elle avoue son amour pour Scaramouche au détriment d'Arlequin (scène II et III), survient alors ce *zani* suivi de Pierrot et de marchands forains : Arlequin a pour dessein de couvrir Colombine de cadeaux, mais il s'aperçoit que Marinette est là. Il change *in extremis* de fusil d'épaule, jusqu'à ce que Colombine entre sur scène. À la fin de la cinquième scène, les deux femmes « *se battent et se décoiffent, Arlequin en les séparant frappe Pierrot. Ils se retirent tous à l'exception de Marinette qui reste décoiffée* ». Dans la dernière scène,

Marinette prévoit de se venger contre cette « salope » de Colombine et « l'infâme » Arlequin qui ont ensemble contribué à l'« égratign[er] ».

On trouve dans cette parodie des éléments spécifiques à la première catégorie des parodies de ballet :

- l'absence d'un discours critique,
- la reconstruction dramaturgique non critique de la cible et le mimétisme : Dominique recrée une intrigue unique à partir du thème commun de l'opéra-ballet et de sa composition morcelée. Il met l'accent sur l'imitation ; on dénombre ainsi seize passages chantés ou dits « *à l'imitation* » de ceux du ballet. De même, la parodie reproduit les danses de l'opéra : à la scène 2 du prologue « *on danse la loure*[1] *des Ris et des Plaisirs qui est dans le prologue de* L'Europe galante », à la scène 2 de l'acte III, on danse sur l'air des masques. Deux menuets dansés sont indiqués dans la parodie (P, 5 ; III, 2). La transposition dans l'univers de la *commedia dell'arte* sert en fait l'imitation comique du ballet.

La deuxième parodie de ballet est créée l'année suivante, en 1711, *Les Fêtes parisiennes*, parodie des *Fêtes vénitiennes* de Danchet et Campra par Fuzelier. Il s'agit une nouvelle fois d'une parodie des quatre entrées. Contrairement à son prédécesseur, Fuzelier ne cherche pas reconstruire l'action, il propose une parodie qui fonctionne comme sa cible : « le public est averti de ne pas s'arrêter à l'ordre des *Fêtes parisiennes* rassemblées dans ce livre, que l'on change quelquefois dans l'exécution pour y mettre plus de goût et variété », lit-on sur la page de titre du manuscrit. L'une des caractéristique des *Fêtes vénitiennes* réside dans l'ordre varié de la représentation des entrées : à sa création le 17 juin 1710, ce ballet comporte un prologue (intitulé *Le Triomphe de la Folie sur la Raison dans les temps du carnaval*) et trois entrées. Le 8 juillet de la même année, les auteurs substituent à la deuxième entrée, *Les Fêtes des barquerolles*, une nouvelle entrée intitulée *Fête marine* suivie des anciennes entrées *La Sérénade ou les Joueurs* et *L'Amour saltimbanque*. Le 8 août, le prologue est supprimé et une nouvelle entrée, *Le Bal*, est ajoutée après la *Fête marine*. Le 5 septembre, *La Sérénade*, troisième entrée est remplacée par une nouvelle intitulée *Les Devins de la place Saint-Marc*. Le 14 octobre 1710, le prologue est retouché et donné sous le titre *Le Carnaval dans Venise* : *Les Devins* prend la première position, suivi de *L'Amour saltimbanque*, d'une nouvelle entrée nommée *Opéra* et enfin du *Bal*. En décembre 1710, le prologue est remplacé par une nouvelle entrée, *Le Triomphe de la Folie*. Toutes ces variations se poursuivent lors des reprises en

[1] *Loure* : danse à trois temps accompagnée ou non par une loure, instrument rappelant la cornemuse ou la musette.

1712 où le prologue du ballet *Les Amours de Mars et de Vénus* est suivi d'une première entrée *Les Devins de la place de Saint-Marc*, des *Saltimbanques* (2e entrée), puis du *Bal*. Fuzelier choisit parmi ces entrées celles qu'il parodie :

> La première entrée fait la critique du prologue [...] *L'Amour saltimbanque*, troisième entrée des *Fêtes vénitiennes*, est parodiée dans la deuxième de la pièce [...] la troisième entrée, qui est une parodie de la *Sérénade, ou les Joueurs* [...] La quatrième entrée est une suite de la précédente parodie[1].

D'une manière bien différente, Fuzelier reconstruit aussi le ballet cible : non pas à travers son intrigue mais par le choix de trois entrées au détriment de plusieurs nouvelles.

La danse tient une place centrale dans cette pièce en écriteaux ; on en recense sept : dans la première entrée, « *un Français et une Amazone dansent un menuet qui est suivi d'un rigaudon dansé par un petit berger et une jeune bergère* », « *Pierrot et dame Gigogne dansent un menuet* » ; dans la seconde entrée « *Après le lazzi de l'opérateur, un petit Arlequin et un petit Polichinelle dansent une chacone* », puis « *Une jeune bacchante de la suite de l'amour saltimbanque danse un rigaudon* », suivi d'une « *Danse d'un petit satyre et d'une jeune bacchante* » ; dans la troisième entrée, « *Le cuisinier fait danser ses garçons tandis qu'il observe la maison de sa maîtresse* », la « *danse d'une bohémienne* » puis la « *loure* » des joueurs. Les deux premières parodies dramatiques de ballet donnent donc une place centrale à l'imitation et à la reconstruction ; on relève aussi l'absence de critique tout comme l'importance de la danse.

La parodie suivante qui prend pour cible, en plusieurs actes, la totalité d'un ballet est *Le Chaos* de Dominique et Le Grand (1725), parodie des *Éléments* de Roy et Destouches. Comme le rédacteur du *Mercure de France* le précise : « cette pièce […] est composée de même que [l'] opéra […] l'auteur a suivi pied à pied les quatre entrées de l'opéra »[2]. L'imitation de l'intrigue se couple donc avec un mimétisme structurel : aux quatre actes avec un prologue et cinq divertissements dansés du ballet correspondent « quatre petits actes, un prologue, cinq divertissements, avec des vaudevilles extrêmement jolis »[3]. Dominique et Le Grand n'en repensent pas moins le ballet : le titre de leur parodie, *Le Chaos*, met l'accent sur l'intrigue morcelée de l'hypotexte et de l'hypertexte. Dans le prologue, les parodistes justifient leur pratique imitative et précisent bien les différences majeures entre le ballet de Roy et leur réécriture. Ils exposent ainsi les éléments de reconstruction qu'ils font subir à la cible :

[1] *DTP*, t. II, p. 564-565.
[2] *Mercure de France*, août 1725, p. 1861.
[3] *Ibid.*, juillet 1725, p. 1655.

L'AVOCAT

C'est d'intituler ma pièce le *Chaos*. Le titre en fera peut-être excuser l'irrégularité, et cela vaudra bien une préface.

LE VICOMTE

Cela ira à merveille ! Tout ce qui me reste à appréhender, c'est qu'on ne trouve pas que vous ayez trop suivi l'opéra.

L'AVOCAT

Il est vrai que mes sujets sont assez semblables, mais les personnages sont différents.

LE VICOMTE

Point de dieux, surtout**.**

L'AVOCAT

Non, non, vous ne verrez que des aventures bourgeoises. Les gens sont tous prêts et vous allez dans un moment en voir une répétition.

En effet, chaque entrée de la parodie porte le même nom que celle du ballet, mais les parodistes substituent aux intrigues galantes des divinités celles de personnages « embourgeoisés ». Ixion, amoureux de Junon jeté par Jupiter dans le Tartare, devient Bourguignon, commis de M. des Airs et amoureux de Mme des Airs ; il finira par être saisi par les autorités. L'entrée de l'Eau est consacrée aux amours de la sirène Leucosie pour Arion**,** rescapé d'une tempête : l'entrée se termine par l'union des amants par Neptune. Dans la parodie, Lolotte, batelière de la Grenouillère, tombe amoureuse de Rigaudon, qui a survécu au naufrage grâce à un tonneau de vin (substitution burlesque du Dauphin sauvant Arion) : Maître Nicolas les marie. L'acte du Feu se déroule dans « *le vestibule du temple de Vesta* », Émilie, une vestale, implore la protection de la déesse car elle a décidé de se marier à Valère. Une fois les deux amants réunis, le feu sacré s'éteint ; *in fine* l'Amour apparaît, rallume le feu et tous peuvent célébrer l'hymen de Valère et Émilie. L'acte correspondant dans *Le Chaos* met en scène Agnès, future religieuse, qui promet d'attendre sa mère et ses deux sœurs avec une lumière. Arrivent Valère et son valet Arlequin ; le *zani* renverse la lumière, et ils entendent tous la mère rentrer. Arlequin rallume la bougie *in extremis* avec un briquet que lui a donné son amante Violette. Valère demande alors Agnès en mariage pour rassurer sa mère Dorotée. La dernière entrée du ballet, la *Terre***,** met en scène les amours de Vertumne et Pomone. Sous le masque de Nérine, Vertumne sonde le cœur de Pomone, prête à lui avouer son amour**,** mais l'arrivée de Pan, qui courtise aussi Pomone, empêche cette révélation. Pan offre en guise de témoignage de son amour un divertissement à Pomone ainsi que la dépouille d'un monstre qu'il vient de tuer : la déesse le congédie. Vertumne sonde une fois de plus le cœur de Pomone et réalise qu'il est l'élu de son cœur ; elle se démasque et leur amour est célébré par un chœur. Dans la parodie, l'intrigue est similaire : Pomone devient Pouponne, Vertumne Florestan et Pan Patapan.

Si une imitation suivie de l'intrigue de la cible n'est pas une spécificité des parodies ballet, en revanche, une reprise de la totalité de l'intrigue sous une forme similaire à celle de l'hypotexte l'est. L'auteur du *Mercure de France* a relevé cette particularité, d'autant plus forte dans *Le Chaos* que tous les divertissements sont repris. Ces derniers ont

> souvent une fonction d'intermède puisqu'ils sont globalement situés à la fin de chaque entrée […] L'entrée de l'Air est composée de deux divertissements : un à la scène 3 qui accompagne l'arrivée de Madame des Airs et de sa suite (celui-ci fait écho à l'entrée de Junon, accompagnée des Heures, des Aquilons et des Zéphyrs), et un second suite à l'arrestation de Bourguignon […] L'entrée de l'Eau est composée d'une scène de machine (la tempête qui provoque le naufrage de Rigaudon à la scène 1) et d'un divertissement des tireurs d'oie et de deux danseuses batelières […] Le divertissement de l'entrée du Feu se situe à la scène 4 pour célébrer le mariage d'Agnès et de Valère […] l'entrée de la Terre […] possède deux divertissements. Le premier lors de l'arrivée de Patapan à la scène 3 qui est l'occasion d'une « entrée de chasseurs » […] et le second lors de la révélation de l'amour de Florestan signalé par les didascalies[1].

La pièce est ainsi qualifiée de « comédie-ballet »[2]. Ce genre, qui s'est développé à la fin du XVII[e] siècle, ne connaît pas, selon La Porte et Chamfort dans leur *Dictionnaire dramatique*, de véritable pendant au XVIII[e] siècle, si ce n'est à l'Opéra au tournant du Grand siècle :

> On donne ce nom, au Théâtre-Français, aux comédies qui ont des intermèdes, comme *Psyché*, *La Princesse d'Élide*, *etc*. […] Autrefois et dans sa nouveauté, *Georges Dandin* et *Le Malade imaginaire* étaient appelés de ce nom […] Au théâtre lyrique, la comédie-ballet est une espèce de comédie en quatre actes, précédés d'un prologue. *Le Carnaval de Venise* de Regnard mis en musique par Campra est la première comédie-ballet qu'on ait représentée sur le théâtre de l'Opéra ; elle le fut en 1699. Nous n'avons dans ce genre que *Le Carnaval et la Folie*, ouvrage de la Motte, fort ingénieux, et très bien écrit, donné en 1704, qui soit resté au théâtre. […] L'allégorie est le fonds de la pièce, et c'est presque un ouvrage neuf qu'il a créé[3].

Dans ce contexte, nommer *Le Chaos* « comédie-ballet », c'est emprunter un terme en usage à la Comédie-Française et à l'Opéra pour décrire une parodie donnée sur la scène des Italiens. Le décalque formel de la cible concerne de nombreuses pièces. Toutefois, *Le Chaos* reste unique en son genre : l'importance des divertissements est significative. Cette pièce permet de penser les possibles de la parodie de ballet : renouer avec le genre de la comédie-ballet qui a déserté, en matière de création, la Comédie-Française et ne trouve pas sa place dans le répertoire de l'Opéra.

Avant la longue série des parodies des *Indes galantes*, Fuzelier et d'Orneval donnent en 1726, une parodie des *Stratagèmes de l'amour* aux marionnettes à la Foire Saint-Germain. Cette pièce est dans la même veine que les deux premières parodies de ballet foraines : imitation de la structure (3 actes) et reconstruction de l'intrigue (pour la première entrée). Dans le ballet, au premier acte, Callirée doit épouser Palémon mais elle est amoureuse de

---

[1] Julianne Coignard, *Pierre-Charles Roy parodié : du ballet des* Éléments *aux* Sens. *Édition critique de six parodies d'opéra*, mémoire inédit de master 2, sous la direction de Françoise Rubellin, Université de Nantes, 2010, p. 66.
[2] *Mercure de France*, juillet 1725, p. 1655.
[3] La Porte et Chamfort, *Dictionnaire dramatique*, *op. cit*, t. I, p. 270-271.

Léandre, qui a disparu. Une fête en l'honneur du fleuve Scamandre retarde l'union ; des Troyennes l'invoquent pour qu'il soutienne le bonheur des amants. Scamandre, qui n'est autre que Léandre déguisé, propose à Callirée d'être sa reine ; elle résiste et lui avoue qu'elle n'aime pas l'amant qu'on lui destine, Palémon, mais Léandre. Il se découvre et emmène Callirée ; Palémon les voir partir et crie vengeance. Dans la parodie, Pierrot joue Léandre, Colombine Callirée et le Docteur Palémon : l'intrigue est fondée sur le célèbre trio amoureux de la *commedia dell'arte* et centrée autour du barbon repoussé. Dans les deux autres entrées, les parodistes conservent le nom des personnages ; la transposition burlesque s'effectue principalement par l'actualisation scénique de la parodie représentée sur un théâtre de marionnettes.

La reconstruction de l'intrigue par les parodistes ne rend pas compte de la totalité des parodies de ballet de la première catégorie. La majorité des parodistes imitent la structure de leur cible et transposent les personnages et le cadre. De nombreux commentateurs y voient alors des sortes de version comique en vaudevilles des ballets pris pour cible. Le copiste de *Don Quichotte Polichinelle* (1743), parodie du ballet de Favart et Boismortier *Don Quichotte chez la duchesse*, précise que « l'auteur de cette pièce, qui ne fut point représentée, a suivi pied à pied le ballet qu'il a voulu parodier. Son travail s'est réduit à *tourner en vaudevilles* les paroles de l'opéra »[1]. On retrouve une expression similaire dans la notice consacrée à *La Fille, la veuve et la femme* de Laujon par le marquis d'Argenson. Dans cette parodie en trois actes des *Fêtes de Thalie* (La Font et Mouret),

> on a très bien suivi […] les sujets de l'opéra ; il n'y a donc nulle invention de la part du parodiste, il n'y a pas même le mérite d'avoir égayé des sujets sérieux car ceux dont il s'agit sont des comédies représentées à l'Opéra sous le titre des *Fêtes de Thalie* ; *on y a substitué des vaudevilles* […] On a donc seulement un peu plus avili les divertissements[2].

En effet, Laujon reprend précisément l'intrigue et les personnages du ballet de Mouret. Les parodies des *Indes galantes* illustrent bien les divers degrés de cette technique. Carolet prend deux fois pour cible l'opéra-ballet de Rameau l'année de sa création en 1735, d'abord avec *La Grenouillère galante* en juillet, parodie pour marionnettes en trois actes, puis avec *Les Amours des Indes* en septembre. Cette dernière pièce connaît un sort particulier puisqu'à l'instar de sa cible, le nombre de ses entrées varie. Les frères Parfaict et Godin d'Abguerbe considèrent que, dans *Les Amours des Indes*, Carolet « s'est contenté *de rendre en vaudevilles*, et *le plus comiquement* qu'il lui a été possible, les sujets qu'il critiquait. Il n'a

[1] Ms. BnF, fr. 9318, f° 83, nous soulignons.
[2] *NOT*, t. II, p. 738.

travesti que le titre des entrées »[1]. Les mêmes chroniqueurs qualifient *L'Ambigu de la Folie ou le Ballet des dindons* parodie par Favart de « répétition du ballet des *Indes galantes* »[2].

Cela ne veut pas dire que ces parodies ne donnent aucune place à la critique ; c'est bien plus que le ressort critique n'est ni le but, ni le ressort principal de ces parodies de ballet. Les deux parodies des *Indes galantes* par Carolet en sont le parfait exemple. Avant 1735, ce parodiste n'a parodié aucun ballet, sa spécialité était les parodies de tragédies en musique pour les marionnettes. Nous l'avons vu, parodier la tragédie en musique revient à répondre à des codes implicites, l'un étant l'absolue nécessité de la critique. Denis Carolet entreprend donc de parodier la nouvelle œuvre à la mode, *Les Indes galantes*, pour le répertoire des marionnettes. Cette première pièce, intitulée *La Grenouillère galante*, transpose l'action des trois entrées du ballet dans des lieux proches de la Grenouillère. À l'entrée du *Turc généreux*, il substitue celle du *Batelier généreux*, l'entrée intitulée *L'Été tardif* prend pour cible *Les Incas du Pérou*, et le titre suggère la mauvaise tournure que prend la fête du soleil à la fin de l'acte. *La Fête des bouquetières* parodie l'entrée des *Fleurs, fête persane*. Carolet conserve l'ordre des entrées lors de la création des *Indes galantes*, de même que la teneur des intrigues. Il supprime cependant le dénouement malheureux de l'entrée des *Incas* (la mort Huascar, écrasé par un rocher). Le parodiste critique dans sa parodie de la troisième entrée la farandole des déguisements. *Les Fleurs* met en scène le prince persan Tacmas, amoureux de Zaïre, l'esclave de son favori Ali. Afin de sonder le cœur de la jeune femme, il se rend dans les jardins d'Ali déguisé en femme. Fatime, esclave de Tacmas a recours au même subterfuge pour savoir si Ali l'aime. Dans la parodie, Thomas, double de Tacmas se travestit aussi, mais Catherine (Fatime) refuse le déguisement, qui ralentit le dénouement (« […] terminons notre affaire / Sans tant de déguisements », III, 3). Dans sa seconde parodie des *Indes galantes*, sous titrée « parodie critique », Carolet attaque plus d'éléments dramaturgiques du livret de Fuzelier. Il raille, par exemple, les maximes employées par les personnages[3] ou le fait qu'Émilie, dans l'entrée du *Bon Turc*, n'ait pas de confidente[4]. Mais il ne faudrait pas se méprendre, ces deux pièces sont construites sur le même modèle que *Les Indes galantes*. Les titres illustrent d'ailleurs assez le rapport mimétique entretenu entre les trois pièces ; les différentes critiques adressées n'empêchent pas les commentateurs de l'époque de réduire, par exemple, *Les Amours des Indes* à un travesti.

[1] *DTP*, t. I, p. 135.
[2] *Ibid.*, p. 98.
[3] *Les Amours des Indes* (II, 1) ; ÉMILIE à OSMAN : « Votre maxime est drôle. Voilà de la morale furieusement turque ».
[4] *Les Amours des Indes* (II, 3) ; ÉMILIE à VALÈRE : « et je vous dirais même que les femmes sont si rares ici que je n'ai pas seulement une confidente ».

Les parodies de ballet en un acte prenant pour cible un acte d'opéra-ballet ou un ballet en un acte font elles aussi partie de la première catégorie. L'invention de ce type de parodie de ballet est due à Charles-Simon Favart, qui propose le premier de donner à voir sous forme d'un acte, une entrée parodiée d'un ballet[1]. Sa première tentative ne sera pas présentée au public : *Les Amours de Gogo* (1739), parodie de l'entrée *Poésie*, des *Fêtes d'Hébé* de Rameau et Mondorge, est censurée. Il réitère pourtant ce procédé en 1743 avec *L'Astrologue de village*, parodie écrite en collaboration avec Pannard, prenant pour cible l'entrée *Astrologie* des *Caractères de la Folie* de Duclos et Bury. La technique ne semble pas encore bien rodée : « le titre de l'ouvrage fait connaître que l'auteur n'a prétendu parodier que la première entrée du ballet des *Caractères de la Folie*. À l'égard de la seconde et de la troisième, il s'est contenté de faire paraître la principale actrice qui vient consulter l'astrologue, ainsi que plusieurs personnages, qui s'adressent à lui dans le même dessein »[2]. Favart et Pannard oscillent entre une voie critique, sous la forme d'une pièce à tiroirs, et l'imitation. Ils reconstruisent une intrigue à partir de la parodie qu'ils font de la première entrée. Favart utilise en fait une technique qu'il a développée trois ans auparavant avec *Pyrame et Thisbé* (1740). Dans cette pièce, la Parodie siège au Parnasse et accueille Pyrame, échappé de l'Opéra, puis son amante Thisbé, leur permettant de rejouer la méprise mythologique. Favart cherche le moyen de faire de la parodie de ballet une parodie critique tout en gardant ses spécificités.

La première parodie à prendre pour cible une seule entrée et à être jouée seule est *Les Amours champêtres* de Favart (1751), parodie de l'acte des *Sauvages* des *Indes galantes*. Dès le lendemain de sa création, à la suite des *Indes dansantes*, cette parodie se détache des autres entrées burlesques. Favart propose une « bergerie » plutôt qu'une parodie, selon le rédacteur du *Mercure de France* ; le parodiste transpose l'intrigue des *Sauvages* dans l'univers de la pastorale et ne fait aucune référence à l'œuvre cible. *De facto*, cette parodie sera sous-titrée « pastorale » dans l'édition des œuvres complètes de Favart[3]. On peut toutefois noter

[1] Dominique a donné en 1719 la parodie de la troisième entrée du ballet des *Plaisirs de la campagne* de Pellegrin et Bertin. Il s'agit d'un acte représenté à la fin d'une comédie française, et dont il ne reste que le canevas. Il semble que cette parodie de ballet servait de divertissement comique à la comédie *Le Pèlerinage de la Foire*. « Les deux premiers actes de ce spectacle intitulé *Le Pèlerinage de la Foire* ne sont qu'une répétition du sujet de la *Désolation des deux Comédies*, et de celui du *Procès des théâtres*, dont on a parlé à leur article, et on y joignit l'acte intitulé *Les Plaisirs de la campagne ou le Triomphe d'Arlequin*, parodie en un acte de la 3e entrée du ballet lyrique des *Plaisirs de la campagne*, représentée sur le théâtre de l'Opéra le 10 août 1719 », *DTP*, t. IV, p. 86 ; p. 87 on trouve le canevas de la pièce qui met en scène une meunière, Colette, Arlequin et Trivelin, des chasseurs amoureux de cette dernière. Dominique adapte l'intrigue de l'entrée du ballet à une intrigue amoureuse de *commedia dell'arte*.

[2] *DTP*, t. I, p. 320.

[3] Nous traiterons plus précisément de cette pièce dans la sous-partie consacrée aux réécritures pastorales.

comment cette œuvre influence les autres parodistes : ces cas particuliers de parodies du premier type connaîtront un succès important à partir des années 1750. En 1752, Jean-Julien-Constantin Renout, parodie une entrée des *Amours de Tempé* sous le titre *Les Couronnes ou le Berger*. En 1754, on dénombre quatre parodies prenant pour cible une seule entrée de ballet : *Il était temps* de Vadé (parodie de l'entrée *Ixion* du ballet des *Éléments* de Roy et Destouches), *L'Amant déguisé ou Vertumne et Pomone travestis* de Levesque de Gravelle (parodie de la quatrième entrée du même ballet de Roy), *Le Prix des talents* de Valois d'Orville, Harny de Guerville et Sabine (prenant pour cible le troisième acte des *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* de Cahusac et Rameau), *Les Fra-maçonnes* de Poinsinet (parodie de l'entrée des *Amazones* du même opéra ramiste). En 1756, 1757 et 1759, on retrouve sur la scène italienne et foraine ce type de parodie en un acte prenant pour cible une entrée d'opéra[1]. Ces pièces ne diffèrent pas dans le traitement de leur cible des autres parodies plus longues du premier type. L'imitation de la structure, la transposition et la reconstruction sont les procédés centraux du traitement de l'hypotexte lyrique. Levesque de Gravelle, dans la parodie d'*Ixion* (entrée des *Éléments* de Roy et Lalande et Destouches), développe (et donc reconstruit) le personnage du dieu Pan. Son double parodique, Schnapan, est interprété par Gabriel Eléonor Hervé Dubus dit Dubus, acteur au Théâtre-Italien depuis 1749. La Porte et Clément précisent qu'il remplissait « surtout les rôles chargés et parodiés »[2], Le Mazurier le décrit comme un homme « gros et court, d'une figure large et comique […] ses lazzi, sa caricature, et son imperturbable sang-froid étaient en possession d'exciter la gaieté »[3]. C'est pourquoi Levesque n'hésite pas à reconstruire l'intrigue de l'entrée du ballet dans sa réécriture pour mettre en avant ce personnage : « en effet, la scène 5 ne suit pas strictement le déroulement de la dernière scène du ballet des *Éléments* (constituée de Vertumne, Pomone et d'une troupe de jardiniers et jardinières qui célèbrent leur union) »[4]. C'est Schnapan qui clôt la pièce dans un divertissement avec un berger et un chasseur. Si ces parodies ne prennent pour cible qu'une entrée, elles ne font pas l'impasse sur les danses et les divertissements. À l'instar des autres parodies de la première catégorie, celles qui parodient une entrée en un acte, calquent les

[1] En 1756, il s'agit de *L'Amour impromptu*, parodie de l'acte *Musique* des *Fêtes d'Hébé* (Rameau et Cahusac) par Favart. En 1757, *La Petite Maison* de Chevrier et Marcouville parodie l'acte *Anacréon* des *Surprises de l'amour*. En 1758, on recense trois pièces de ce type : *Anacréon* de Sedaine, *La Fille mal gardée* de Mme Favart, Lourdet de Santerre et Duni et *La Sybille* de Harny de Guerville. Enfin en 1759, Anseaume, Vadé et Duni composent *La Veuve indécise* parodie d'une entrée des *Fêtes de Thalie* de La Font et Mouret.
[2] Joseph de La Porte et J.M. B. Clément, *Anecdotes dramatiques*, *op. cit.*, 1775, t. III, p. 102.
[3] Pierre-David Le Mazurier, *Galerie historique des acteurs du Théâtre-Français*, Paris, Chaumerot, 1810, t. I, p. 187.
[4] Julianne Coignard, mémoire cité, p. 77.

passages chorégraphiques : dans *L'Amant déguisé*, Levesque de Gravelle reprend les danses de la fin des scènes 3 et 5, qu'il signale par la mention « *on danse* ».

On observe le même type de reconstruction de l'intrigue et de reprise des divertissements dansés dans la parodie de Marcouville et Chevrier, *La Petite Maison*, réécriture burlesque d'*Anacréon*, troisième acte des *Surprises de l'amour*. L'intrigue du ballet est celle de l'amour d'Anacréon pour Lycoris, menacé par la prêtresse de Bacchus qui voit dans le culte du poète pour l'ivresse et l'amour une profanation envers son dieu. Or, Lycoris, symbole de l'amour mortel, n'est qu'un personnage dansant dans l'opéra : l'attention se porte sur Anacréon, présent à toutes les scènes de l'acte. En transposant Lycoris en Philaris, Marcouville et Chevrier lui donnent la « parole » et en font directement la maîtresse de Mondoron, double d'Anacréon. « Elle n'est pas muette, / Comme dans son rôle à notre opéra » (scène I) et les parodistes offrent à Mlle Victoire, l'interprète, une ariette (« del Signor Hasse »), un couplet sur un air de l'opéra, un couplet sur l'ouverture du *Diable à quatre* (opéra-comique de Sedaine et Philidor, 1756) et un duo avec Mondoron sur le même air. La parodie est *de facto* plus longue que l'acte pris pour cible. Plutôt que de critiquer l'invraisemblance dramaturgique d'un personnage clé de l'intrigue qui ne fait que danser, les parodistes le font chanter et agir comme les autres personnages de la pièce. *La Petite Maison* comporte, en outre, de nombreux passages dansés, à la scène I (« *Les domestiques dansent, et Philaris est au milieu* »), à la scène II (« *Les voisines et les domestiques de Rébarbade poursuivent Philaris en dansant* »), à la scène VI (« *Les convives, etc., témoignent par leurs danses la joie que leur cause le retour de Philaris* ») et « *on danse* » à la scène finale (scène VII).

Harny de Guerville va plus loin encore que Marcouville et Chevrier : dans *La Sybille*, parodie de l'acte du même nom des *Fêtes d'Euterpe*, le parodiste étoffe l'intrigue proposée par le librettiste Paradis de Moncrif. L'intrigue est construite en cinq scènes autour de l'amour de Zimès pour la nymphe Zoraïde : la Sybille vient sur la scène pour annoncer une nouvelle fête. Elle permet aux amants de s'expliquer et les réunit. Dans l'acte parodié, Harny ajoute des scènes entre les amants, supprime le personnage de la confidente de Zoraïde, Églé, au profit d'un confident (Francœur) pour Azor (double de Zimès) et invente une intrigue secondaire : les amours de Francœur pour une vendangeuse ; le confident a ainsi une entrevue avec la Sybille comme les deux amants principaux. Voici un tableau qui montre les ajouts :

	La Sybille, 1e entrée des Fêtes d'Euterpe	*La Sybille*, parodie en un acte
Scène 1	Zimès [amant éconduit]	Azor [double parodique de Zimès]
Scène 2	Zoraïde [son aimée, Nymphe] et	Azor et Francœur [son confident]

	Eglé [sa confidente]	
Scène 3	La Sybille	Francœur
Scène 4	La Sybille, Zoraïde, Zimès et Eglé	Euphrosine [double de Zoraïde] et Azor
Scène 5	Acteurs de la scène précédente, troupe d'amants conduits par de petits amours	Euphrosine seule
Scène 6	Ø	Euphrosine et Azor
Scène 7	Ø	Azor et Francœur
Scène 8	Ø	La Sybille, Francœur et le chœur
Scène 9	Ø	La Sybille et Francœur
Scène 10	Ø	La Sybille
Scène 11	Ø	La Sybille et Azor
Scène 12	Ø	La Sybille, Euphrosine et Azor
Scène 13	Ø	La Sybille, Euphrosine, Azor, Francoeur, une vendangeuse à la main, l'Amour

Le comique naît moins des transpositions que du personnage de Francœur, sorte de pendant joyeux et grivois de Zimès. Cela explique peut-être l'indécision générique soulevée par le rédacteur du *Mercure* : « la *Sybille*, parodie ou imitation de l'un des actes des *Fêtes d'Euterpe* »[1]. Ainsi, ce que David Charlton remarque à propos de *La Fille mal gardée*, parodie de l'acte *La Provençale* des *Fêtes de Thalie* (La Font et Mouret), vaut pour de nombreuses parodies de cette catégorie : « [*La Fille mal gardée*] prend évidemment son modèle comme point de départ, mais embellit les personnages et surtout les situations au lieu de les déformer ou de les tourner en ridicule. En revanche, Favart profite de la tradition des travestissements parodiques »[2].

Les parodies de ballet du premier type prennent ainsi différentes formes, mais elles trouvent leur unité dans le choix de l'imitation structurelle de leur cible. Elles s'en démarquent par plusieurs procédés qui vont de la transposition à la recréation. En calquant leur cible, elles reprennent les divertissements et les danses (principalement les parodies en plusieurs actes). Les critiques y voient souvent des « similitudes » ou de simples « travestis » ; les parodistes les plus ingénieux réussissent à tirer partie de leur cible et construisent des intrigues plus étoffées. « Comment critiquer l'action d'une pièce qui n'en a point », demandait un personnage de Fuzelier ? Une partie des parodistes semble s'accorder sur un point : en imitant sa cible comiquement (souvent par le travestissement, les jeux de scènes, les niveaux de langue, comme dans toutes parodies dramatiques) et en cherchant, parfois, à reconstruire une action. La critique n'est pas au cœur des préoccupations parodiques ; ces pièces se présentent comme des ballets parodiques ou des ballets comiques en vaudevilles

[1] *Mercure de France*, novembre 1758, p. 206.
[2] David Charlton, « Le matériel musical de l'opéra-comique », dans *L'Invention des genres lyriques*, *op. cit.*, p. 240.

plutôt que comme des parodies de ballet, ou alors comme des réécritures burlesques plutôt que comme des parodies critiques.

Le deuxième type de parodies de ballet (les pièces qui condensent l'intrigue des différentes entrées en un acte) est largement minoritaire[1] ; ces parodies proposent une autre réponse à la question de Chriséis/Fuzelier. Elles rappellent le traitement opéré par les parodistes de tragédies en musique. Les parodies de ballet qui condensent leur cible fonctionneraient-elles sur le même modèle que les parodies de tragédies en musique ?

b) La réponse en acte de Fuzelier : forme de la critique et de l'autoparodie

Dans *La Rencontre des Opéras*, Fuzelier ne donne pas de réponse directe à la question qu'il place dans la bouche de Chriséis. Cette interrogation révèle néanmoins sa conception du ballet (« monstruosité » dramaturgique) et celle de la parodie (outil de la critique). Le dramaturge s'intéresse depuis le début du siècle à la parodie de ballet : en 1711, il parodie *Les Fêtes vénitiennes* de Danchet et Campra sous le titre des *Fêtes parisiennes* et en 1719, il s'attaque au *Carnaval et la Folie* de La Motte et Destouches dans *La Rupture du Carnaval et de la Folie*. C'est d'ailleurs un genre de parodie dramatique que Fuzelier continuera de composer jusqu'à la fin de sa carrière en 1744. Il y a pourtant un hiatus entre sa première parodie de ballet (appartenant à la première catégorie[2]) et sa seconde pièce, certes sous-titrée parodie, mais qui pour les frères Parfaict est une « comédie française et espèce de parodie »[3], voire pour d'Origny une « comédie qui n'a aucun rapport avec l'opéra de ce nom »[4]. En effet, *La Rupture* se présente bien plus comme une suite parodique du ballet de La Motte. Si Fuzelier ne donne aucune méthode pour parodier le ballet dans *La Rencontre des Opéras*, il semble qu'il ait, à travers ses différentes propositions parodiques, cherché à pallier la difficulté de critiquer cette forme d'opéra. À ce titre, il est remarquable que Fuzelier ait composé seul ou en société neuf des quinze pièces appartenant à la seconde catégorie (il n'écrit d'ailleurs, à notre connaissance, que trois pièces appartenant à la première catégorie[5]).

Le dramaturge compose neuf parodies de ballet en un acte parodiant la totalité de leur cible de 1712 à 1744 (seule exception, *Le Voyage manqué*, parodie d'un prologue de ballet) : chacune de ces pièces comporte une particularité, la plus importante étant pour cinq d'entre elles leur caractère autoparodique. Nous nous intéresserons d'abord, chronologiquement, aux

[1] Il s'agit de quinze pièces sur les soixante du corpus, soit 25%.
[2] Fuzelier considère cette pièce comme une « espèce de parodie » dans son manuscrit *Opéra Comique*, ce qui semblerait indiquer à quel point il ne considère pas les pièces de la première catégorie comme de vraies parodies.
[3] *DTP*, t. IV, p. 539.
[4] *ATI*, t. I, p. 56.
[5] Il s'agit des *Fêtes parisiennes*, des *Saturnales* et des *Stratagèmes de l'amour* avec d'Orneval. *Les Saturnales* entre cependant dans une catégorie à part puisqu'il s'agit d'une autoparodie.

quatre pièces qui ne sont pas autoparodiques ; chacune de ces parodies peut être lue comme une solution au paradoxe exprimé par Fuzelier en 1723. Les deux premières parodies de ballet en un acte de Fuzelier, *La Rupture du Carnaval et de la Folie* (1719, parodie des *Amours du Carnaval et de La Folie* de La Motte et Destouches) et *Momus exilé ou les Terreurs paniques* (1725, parodie des *Éléments*, de Roy, Lalande et Destouches) sont très similaires dans leur traitement parodique. Fuzelier compose en effet une intrigue originale qui entretient un lien thématique et chronologique avec l'hypotexte. L'intrigue de *La Rupture* se présente comme une suite des *Amours du Carnaval et de la Folie* en mettant en scène les problèmes conjugaux du Carnaval et la Folie. Dans *Momus exilé*, sous-titrée « critique du ballet des *Éléments* », Fuzelier crée une intrigue originale : le séjour de Momus et de la Vérité sur terre. Il présente les échappés de l'Opéra : c'est une parodie plus qu'une comédie critique parce que Fuzelier ne refuse pas de suivre le déroulement du ballet. Il ne présente pas un élément au détriment des autres.

De concert avec Le Sage et d'Orneval, Fuzelier compose en 1728 une parodie de l'opéra *Les Amours de Protée* de La Font et Gervais qui porte le titre même de sa cible. Ce ballet est particulier puisqu'il propose, sous forme de trois actes, une seule intrigue contrairement aux opéras-ballets à la mode régulièrement pris pour cible. La nymphe Thérone se lamente de l'inconstance de Protée, auprès de Pomone, qui, elle, est aimée en secret par Vertumne. Pomone décide alors de sonder le cœur de l'inconstant Protée en lui précisant bien qu'elle est amoureuse d'un homme dont elle tait le nom. Protée, jaloux, décide de connaître la vérité. Sous les traits de Vertumne, il cherche à connaître le nom de l'amant de Pomone ; comprenant qu'elle aime Vertumne, Protée, toujours déguisé, lui fait croire qu'il aime Thérone. Pomone, effondrée, lui apprend que Thérone est amoureuse de Protée. Au troisième acte, Protée finit par se découvrir et touché de la constance de Thérone, qu'il avait tentée sous la figure de Vertumne, il lui rend son cœur. L'action unique de cette œuvre permet aux parodistes d'effectuer la condensation et le traitement parodique propre aux parodies de tragédies en musique : les personnages gardent leurs noms et la double intrigue amoureuse est maintenue. Cette parodie est symptomatique des différences de traitement en fonction du genre et plus particulièrement de la structure de la cible. Encore doit-on remarquer que cette parodie ne donne qu'une faible part à la critique.

En 1736, Fuzelier compose *Le Voyage manqué*, « acte relatif au prologue » du ballet du *Voyage de l'Amour* (La Bruère et Boismortier, mai 1736), peut-on lire sur la page de titre[1].

[1] Nous donnons une transcription de cette pièce en annexe.

Si cette pièce correspond davantage aux parodies de ballet de la première catégorie par la forme mimétique employée, son sous-titre invite à y voir une proposition pour parodier le ballet. Fuzelier reprend l'intrigue du prologue des *Voyages de l'Amour* qui met en scène l'Amour et Zéphire. Zéphire propose à l'Amour de prendre une amante et ils décident de descendre sur terre pour trouver une compagne au dieu[1]. Le parodiste ajoute le personnage d'Aquilon et un chœur de vents. Les rapports entre *Le Voyage manqué* et le prologue des *Voyages de l'Amour* concerne d'abord l'intrigue, mais aussi des allusions au déroulement du ballet signalées par Fuzelier (Les Aquilons : « L'Amour depuis six mois est pauvre voyageur » faisant référence au ballet sur la scène de l'Opéra ; ou encore Aquilon à l'Amour : « La cour, la ville et le village / Vous verront-ils encor trotter ? » faisant référence aux lieux de l'action des trois entrées du ballet). Cet acte est selon nous une parodie dramatique du prologue du ballet, mais Fuzelier se refuse à l'intituler ainsi probablement parce qu'on ne parodie pas seulement un prologue. Cette pièce « relative » est en fait le lieu d'expérimentation d'une parodie de ballet nouvelle basée sur l'intrigue d'un prologue mais composée à partir de références musicales à deux autres ballets, *Les Éléments* et celui des *Sens*. On trouve aussi une allusion, soulignée par Fuzelier, au ballet des *Indes galantes* (sur un air du prologue des *Éléments*, tous les Vents chantent : « Pour les noires quittant les brunes / Chez un peuple sauvage il porte son ardeur / De l'Amérique, il fend les ondes / Apollon en rimant lui soumet les deux mondes »[2]). Voici une liste des passages musicaux dans *Le Voyage manqué* :

L'orchestre joue la tempête d'*Alcyone*
Chœurs des vents avec accompagnement sur le cotillon *Ma commère quand je danse*
L'orchestre reprend la tempête d'*Alcyone*
L'Amour arrive sur l'air *L'Amour devient ivrogne et Bacchus amoureux*
Aquilon, air : *On n'aime point dans nos forêts*
Zéphyr à l'Amour, air : *Réveillez-vous belle endormie*
Air : *Tu croyais en aimant Colette*
L'Amour à Zéphyr, air : *Sainte Ragonde*
Chœur des vents, parodie sur celui du prologue des *Éléments*
L'Amour riant, air : Ma Tantourlourette
Zéphyr, air de l'acte des *Sirènes* du ballet des *Sens*
Air : *Dirai-je mon confiteor*
Air : *De tous les capucins du monde*
Air : *Non, je ne ferai pas ce qu'on veut que je fasse*
Chœur de Vénus parodie sur le 1e air du 1e acte des *Éléments*

[1] Le ballet comporte trois entrées « Le Village », « La Ville » et « La Cour » ; à chaque fois, une jeune fille est mise à l'épreuve pour évaluer sa constance amoureuse alors que dans la parodie du prologue de Fuzelier, l'Amour renonce à chercher une jeune fille fidèle.

[2] Fuzelier indique sur le manuscrit : « allusion au ballet des *Indes galantes* et à la tragédie d'*Alzire* [Voltaire, 1736] ».

L'intrigue du prologue des *Voyages de l'Amour* devient le prétexte à une sorte de parodie générique des ballets qui tous mettent l'amour au centre des intrigues. *Le Voyage manqué* se présente comme une « anthologie » des meilleurs airs de ballet et une parodie thématique de l'Amour sur la scène du ballet.

Dans certaines de ses pièces « autoréférentielles »[1] Fuzelier reprend cette technique de la parodie thématique. Il compose six autoparodies de ballet qui proposent chacune une manière novatrice et souvent unique de parodier le ballet. L'existence de l'autoparodie dépasse donc la simple ambition d'autopromotion : elle prouve au contraire l'intérêt de Fuzelier pour le genre du ballet et l'acuité de son questionnement sur la possibilité ou plutôt les possibilités de parodies du ballet. Judith Le Blanc a étudié en détail les différentes formes et les différentes implications de l'autoparodie chez Fuzelier, mais ni elle, ni David Trott dans ses articles fondateurs, ne se sont interrogés sur le lien entre ces pièces et les réflexions générales de Fuzelier sur la parodie de ballet et le genre du ballet. Voici une liste des parodies dramatiques autoparodiques de Fuzelier :

- *Les Saturnales*, parodie en trois actes en prose et vaudevilles avec un prologue du ballet des *Fêtes grecques et romaines* de Fuzelier et Collin de Blamont, 1723. Nous excluons cette parodie de notre analyse puisqu'elle appartient, à l'instar des *Fêtes parisiennes*, à la première catégorie de parodie. Cette pièce n'a eu aucun succès et Fuzelier la remanie, en un acte sous le titre :
- *Les Débris des Saturnales*, 1723
- *Les Amours déguisés*, opéra-comique en un acte en prose et vaudevilles, prenant pour cible *Les Amours déguisés* de Fuzelier et Bourgeois, 1726,
- *L'Enfer galant*, parodie en un acte en prose et vaudevilles des *Amours des déesses*, ballet en trois entrées de Fuzelier et J.-B. Quinault, 1729,
- *La Réconciliation des sens ou l'Instinct de la Nature*, parodie du *Ballet des sens* (Roy et Mouret) et du *Procès des sens* de Fuzelier, 1732,
- *Polichinelle maître d'école*, parodie en prose et en vaudevilles de *L'École des amants*, ballet en trois entrées de Fuzelier et Niel, 1744.

La deuxième pièce de cette liste est une version raccourcie des *Saturnales*. David Trott a étudié les multiples réécritures par Fuzelier du livret du ballet des *Fêtes grecques et romaines*[2]. « Le manuscrit portant le titre *Les Saturnales* ne comporte qu'un seul acte et pas

[1] Terminologie employée par Judith Le Blanc.
[2] David Trott, « Textes et réécritures de textes : le cas des *Fêtes grecques et romaines* de Louis Fuzelier », *Man and Nature/L'Homme et la Nature*, vol. III, Edmonton, Academic Printing and Publishing, 1984, p. 77-88.

de prologue. Il s'agit vraisemblablement de la version réduite à un acte du *Débris des Saturnales* »[1] ; une première particularité de cette pièce est qu'elle est sous-titrée « comédie » sur le manuscrit du fonds français 9332. Les frères Parfaict et Godin d'Abguerbe dans leur *Dictionnaire* emploient le terme « comédie-parodie » pour la décrire, et Fuzelier ne mentionne aucune de ces pièces dans son manuscrit *Opéra-Comique*. Le dramaturge restructure complètement les trois entrées du ballet autour non pas d'une même intrigue mais d'un même lieu. Il s'écarte ainsi des procédés employés par les autres parodistes et inaugure en quelque sorte ce qu'il fera dans *Momus exilé* (1725), mais de manière plus complexe encore.

La première entrée du ballet des *Fêtes grecques et romaines* met en scène Alcibiade, vainqueur de la course des chars, amoureux d'Aspasie, une belle Grecque nommée pour distribuer les prix aux vainqueurs. Il sait que Timée est amoureuse de lui, mais confie à Amintas son amour pour Aspasie. Timée fait part à sa confidente Zélide de son malheur, et lui rappelle qu'Agis, roi de Sparte l'aime. *In fine*, Timée accepte de se marier avec le roi pour se venger d'Alcibiade, qui reçoit le prix de la main de sa bien-aimée. Après l'entrée des Jeux Olympiques suit l'entrée intitulée *Les Bacchanales*, mettant en scène Marc-Antoine, son esclave affranchi Éros, et Cléopâtre. Le guerrier n'a pas peur de tomber sous le charme de Cléopâtre et assure à Éros que « Ce n'est pas à l'Amour qu'[il] offre [s]on encens, / C'est un Dieu conquérant, c'est Bacchus qu'[il] adore » (II, 1). Marc-Antoine est séduit par Cléopâtre dès qu'il la voit. La dernière entrée, *Les Saturnales*, met en scène Délie, parente de Mécène, le favori d'Auguste, sa confidente Plautine et Tibule, un chevalier romain, déguisé en esclave sous le nom d'Arcas amoureux de Délie. Cette courte entrée est le lieu de la mise à l'épreuve de l'amour de Tibule par Délie. Dans la parodie *Les Débris des Saturnales*, les trois premières scènes sont consacrées aux deux confidents des deux premières entrées Amintas et Éros qui raillent leur maître, et n'ont d'yeux que pour le buffet de la guinguette d'Apollon. Après un monologue à la scène IV et une entrevue entre Amintas et Plautine à la scène V, Fuzelier reprend l'intrigue du ballet à la scène VI dans laquelle Timée est à la recherche d'Alcibiade et demande des nouvelles à son confident. La scène VIII reprend le début de la deuxième entrée en mettant en scène Marc-Antoine et Éros, puis l'arrivée de Cléopâtre à la scène IX. La scène XIII marque l'arrivée de Délie et le récit burlesque de son amour pour Tibulle. La recréation d'une intrigue, en mettant en avant les personnages de confidents, permet à Fuzelier de composer une véritable comédie. L'unification de l'intrigue autour de la question de l'amour

[1] Judith Le Blanc, th. cit., p. 328.

et du rapport maître/valet suscite les anachronismes. On trouve déjà ce que Fuzelier fera avec *Momus exilé* : parodier le ballet, c'est en prendre les personnages et certaines thématiques afin de recomposer l'intrigue et les liens entre chaque entrée.

Avec *L'Enfer galant*, parodie de *L'Amours des déesses*, Fuzelier fait le même type de choix : comme le résume Judith Le Blanc, cette pièce est « une réécriture de la seconde entrée, qui fait intervenir le personnel de première »[1].

Dans *Les Amours déguisés*, seule pièce de la liste écrite en collaboration et imprimée, Fuzelier propose avec Le Sage et d'Orneval un type de pièce que David Trott appelle « parodie thématique ». Fuzelier désigne cette pièce dans son manuscrit *Opéra-Comique* comme une « espèce de parodie » : autant dire qu'il atteste du lien de cette pièce avec une cible. Contrairement à ce qu'affirme Judith Le Blanc, nous pensons que cette dénomination « espèce de parodie » n'indique pas une hésitation générique mais une volonté de montrer qu'il ne s'agit pas d'une parodie critique. Dans ce cas, parodier le ballet serait rivaliser avec lui dans un autre genre, en l'occurrence celui de l'opéra-comique.

La Réconciliation des sens s'apparente à *Momus exilé* par le choix d'une intrigue nouvelle inspirée par celle des cibles. C'est en cela que *La Réconciliation des sens* diffère du *Procès des sens* qui, comme son nom l'indique, est un procès de chacun des sens jugés par l'Amour. *La Réconciliation* a un cadre neuf par rapport au ballet et au *Procès* mais son intrigue trouve sa source dans ces deux œuvres. Le prétexte de l'analyse des représentants des sens est une fête de réconciliation organisée par la Nature et l'Instinct pour abréger le procès qui les occupe. *La Réconciliation* est en cela la suite du *Procès* (dans l'esprit de *La Rupture du Carnaval et de la Folie* comme suite des *Amours du Carnaval et de la Folie*). Contrairement au *Procès des sens*, *La Réconciliation* met en scène les représentants des Sens comme dans le ballet et ceux-ci défilent tour à tour devant l'Instinct et la Nature dans l'ordre du ballet. Fuzelier emploie ici les deux techniques développées dès ses premières parodies de ballet : une recomposition de l'intrigue et un suivi du déroulement de la cible.

La dernière autoparodie dramatique de ballet par Fuzelier est *Polichinelle maître d'école*. En parodiant le prologue et en l'intégrant à la parodie, Fuzelier recompose une intrigue à partir des trois actes morcelés, comme dans *Les Débris des Saturnales*.

Fuzelier formule sa propre réponse en acte à l'impossibilité de parodier le ballet : il faut créer une nouvelle intrigue (alors que dans les parodies de la première catégorie**,** il s'agissait de recomposer ou d'étoffer l'intrigue) et faire intervenir les personnages de l'œuvre

[1] *Ibid*., p. 334.

cible. Sa préférence va à la forme d'une pièce à tiroirs qui critique ainsi chacune des entrées, de préférence dans l'ordre afin de suivre le déroulement de la cible. Fuzelier emploie cette technique dans ses neuf parodies de ballet et la développe sous plusieurs formes, autant critiques que concurrentielles (*Le Voyage manqué*, *Les Amours déguisés*). Après cette investigation, on peut se demander pourquoi Fuzelier choisit de parodier ses propres œuvres. Judith Le Blanc insiste sur l'autopromotion supposée par une telle pratique. La majorité des autoparodies de ballet de Fuzelier n'ont pas de succès ? Pourquoi continuer à en écrire ? En quoi cela augmenterait-il le nombre de spectateurs à la représentation de l'œuvre cible ? La première parodie dramatique autoréférentielle, *Les Saturnales*, a été un échec tout comme *Le Débris des Saturnales* :

> Le 2 septembre, la première représentation des *Saturnales*, parodie en trois actes avec un prologue du ballet des *Fêtes grecques et romaines* ; M. Fuzelier, auteur de cette pièce et du ballet en question, nous fournit un exemple qu'il n'est pas aisé de bien parodier son propre ouvrage. *Les Saturnales* ne furent jouées que deux fois ; on conserva le prologue qui peu de jours après précéda une espèce de nouveauté, intitulée *Le Débris des Saturnales*, en un acte avec un divertissement. Le sort de ce dernier ouvrage de M. Fuzelier, ne fut pas heureux, on fut obligé de l'abandonner après quelques représentations[1].

Seule la parodie du ballet *Les Amours déguisés* a eu du succès, mais elle est écrite à plusieurs. Aucune de ses parodies de ballet, qu'elles soient autoparodiques ou non, n'a eu le succès de celles de ses concurrents (de Dominique à Favart en passant par Carolet) : c'est peut-être que critique et ballet ne réussissent pas à s'accorder. Nous pensons plutôt qu'une raison d'ordre théorique préside au choix de Fuzelier. Il semble probable qu'il ait utilisé ses propres livrets pour chercher la meilleure manière de faire une parodie de ballet.

3 – De la « parodie explicative » à la parodie thématique

a) La « parodie explicative »

Dans un article intitulé « L'allégorie dans le ballet d'action : Marie Sallé à travers l'écho des parodies », Edward Nye développe une thèse novatrice. S'intéressant aux versions parodiques du ballet final de la dernière entrée des *Indes galantes* (*Les Fleurs*), opéra-ballet de Fuzelier et Rameau, au sein de quatre pièces, *Les Indes chantantes* (Romagnesi, Riccoboni fils, 1735), *Les Indes dansantes* (Favart, 1751), *L'Amour des Indes* et *La Grenouillère galante* (Carolet, 1735), il conclut qu'elles « ne sont ni critiques de la facture de l'opéra, ni simplement une version burlesque »[2] ; ces quatre pièces appartiennent, en effet, à ce que nous avons défini comme la première catégorie des parodies de ballet, celles qui reprennent l'architecture de leur cible. E. Nye poursuit en écrivant que leur particularité est

[1] *MFP*, t. II, p. 16.
[2] Edward Nye, « L'allégorie dans le ballet d'action : Marie Sallé à travers l'écho des parodies », *RHLF*, 2008/2, vol. 108, p. 293.

d'« explique[r] "l'hypotexte" par une lecture allégorique »[1] et qu'en cela elles se différencient des parodies qu'il définit comme critiques et de celles qu'il définit comme burlesques. Selon lui la « parodie critique » est celle définie par Fuzelier et Riccoboni fils dans leurs discours respectifs et la « parodie burlesque », l' « espèce de bouffonnerie » dont parle La Motte dans son *Discours à l'occasion d'*Inès de Castro[2].

Rappelons l'intrigue de l'entrée des *Fleurs* : elle met en scène Tacmas, prince persan, amoureux de Zaïre, esclave de son favori Ali. Afin de connaître les sentiments de celle qu'il aime, Tacmas pénètre dans les jardins d'Ali déguisé en femme, le jour la fête des fleurs. Or, l'esclave de Tacmas, Fatime, utilise le même subterfuge pour sonder le cœur d'Ali dont elle est amoureuse. Tacmas, la prend pour un rival venu courtiser Zaïre et veut la frapper de son poignard. Heureusement, il reconnaît Fatime à temps, et les deux maîtres échangent leurs esclaves. Pour célébrer la victoire de l'amour on présente la fête des *Fleurs*.

> Ce ballet représente pittoresquement le sort des Fleurs dans un jardin. On les a personnifiées ainsi que Borée et Zéphire, pour donner de l'âme à cette peinture galante, exécutée par d'aimables esclaves de l'un et l'autre sexe. D'abord les Fleurs choisies qui peuvent briller davantage au Théâtre, dansent ensemble et forment un parterre qui varie à chaque instant. La Rose, leur reine, danse seule. La fête est interrompue par un orage qu'amène Borée ; les Fleurs en éprouvent de la colère. La Rose résiste plus longtemps à l'ennemi qui la persécute ; les pas de Borée expriment son impétuosité et sa fureur ; les attitudes de la Rose, peignent sa douceur et ses craintes ; Zéphire arrive avec sa clarté renaissante ; il ranime et relève les Fleurs abattues par la tempête et termine leur triomphe et le sien par les hommages que sa tendresse rend à la Rose[3].

Edward Nye analyse avec précision comment les parodistes « savourent le potentiel impudique du ballet des *Fleurs* »[4]. Romagnesi, Riccoboni fils, Carolet et Favart décodent l'allégorie, sans pour autant quitter l'espace de la métaphore ou expliciter crûment l'implication grivoise : le vaudeville du divertissement des *Fleurs* placé à la fin des *Indes chantantes* a pour refrain « Quand une fois le mal est fait », et met l'accent sur la réalité de l'acte amoureux[5]. Dans *La Grenouillère galante*, Carolet met en scène des bouquetières et des jardiniers qui viennent donner une fête. Or, « les mots aguicheurs des bouquetières rendent explicite la signification de l'hypotexte […] Le décodage de l'allégorie est renforcé par le fait que Carolet simplifie le scénario en faisant jouer les mêmes personnages – des bouquetières et des jardiniers – dans tout le troisième acte de sa pièce, aussi bien que dans la partie parlée que

[1] *Ibid*.
[2] « D'une part, l'idée de "parodie critique" sert pour Antoine-François Riccoboni et Louis Fuzelier à prêter une fonction morale à leurs parodies, les assimilant par conséquent au théâtre sérieux. […] D'autre part, l'idée de "parodie burlesque" permet à Houdar de la Motte de discréditer les parodies en les renvoyant loin de toute forme du théâtre sérieux », E. Nye, art. cit., p. 292-293.
[3] *Les Indes galantes*, Paris, Ballard, 1735.
[4] E. Nye, art. cit., p. 292.
[5] En voici un extrait : « En aimant, dans le mystère, / On croit passer pour sévère, / Mais il survient un indiscret ; / C'est en vain que notre adresse / Conserve un air de sagesse, / Quand une fois le mal est fait ».

dans le ballet »[1]. Favart dans le second vaudeville de la *Fête des fleurs* des *Indes dansantes*, utilise, comme les parodistes italiens, le refrain afin de donner au spectateur les clés pour saisir la grivoiserie du ballet original : « Craignez, craignez, jeunes cœurs, / Le serpent caché sous les fleurs ». La métaphore florale de la femme est dévoilée par des comparaisons explicites : « Comme une fleur / Brille une belle. / De la rose nouvelle, / Elle a la fraîcheur / […] / Il faut cueillir l'aimable rose / Sitôt qu'elle est éclose ». E. Nye rappelle que « le principe essentiel de l'allégorie du ballet des *Fleurs* part du fait que la chorégraphie est dansée pendant un opéra dont le thème laisse supposer le sens voilé de la danse »[2]. Il propose alors de parler dans ce cas précis de « parodie explicative » et développe en conclusion l'idée d'une « hypo-œuvre créée par l'auteur de l'hypotexte et les auteurs des parodies »[3], c'est-à-dire d'une œuvre qui aurait deux niveaux d'interprétation, l'un pris en charge par la voie opératique, l'autre par la voie parodique.

Ne serait-il pas possible d'appliquer cette théorie à toutes les parodies dramatiques ? Explication, du latin *explicatio*, désigne l'action de présenter clairement. Selon le syntagme proposé par E. Nye, le but d'une « parodie explicative » serait d'exposer avec évidence la teneur de sa cible (la visée restant parodique, c'est-à-dire à la fois comique, divertissante et critique) et, dans le cas qu'il développe, la teneur allégorique de celle-ci ; « avec évidence ou clarté » veut dire implicitement que cette « présentation » doit tendre vers la simplicité. Comme l'acte de parodier présume de la part du parodiste une bonne connaissance de l'œuvre cible, on ne saurait douter du caractère explicatif de toutes les parodies dramatiques. Toute critique suppose une explication, explicite ou implicite, de la part de l'auteur afin que le soulignement d'un trait « fautif » apparaisse comme pertinent. D'ailleurs, le critique est, selon la définition du *Dictionnaire de l'Académie Française* (1762), « celui qui examine des ouvrages d'esprits pour en porter son jugement, les expliquer, les éclaircir ». Pour E. Nye, la « parodie explicative » serait une troisième possibilité parodique à côté de la « parodie critique » et de la « parodie burlesque ». Or, ces catégories ne sont pas exclusives, une parodie pouvant être burlesque, critique et explicative à la fois : tout est une question de degré. Le terme de « parodie explicative » permet en revanche de saisir une caractéristique des parodies de ballet : imitant leur cible par la voie du comique, elles peuvent d'autant mieux expliquer les allégories ou les enjeux du ballet, et même proposer de nouvelles perspectives et allégories. Le terme de « parodie explicative », si l'on veut qu'il soit distinctif, doit être

[1] E. Nye, art. cit., p. 298-299.
[2] *Ibid*., p. 302-303.
[3] *Ibid*., p. 294.

employé uniquement pour décrire les pièces qui font de l'explication le fondement de la réécriture.

Le ballet de Rameau et Mondorge, *Les Fêtes d'Hébé ou les Talents lyriques*, est fondé lui aussi sur une sorte d'allégorie : l'intrigue de chaque entrée est supposée caractériser son titre ou avoir un lien avec lui, c'est-à-dire la *Poésie*, la *Musique* et la *Danse*. Ce sont les danses qui comportent des allégories que le spectateur doit décoder : dans la première entrée, aussi intitulée *Les Amours de Sappho*, la poétesse donne une fête allégorique à Hymas et Thélème dans l'espoir de convaincre ce dernier de ne pas exiler Alcée, son amant. Judith Le Blanc a bien montré comment Favart dans *Les Amours de Gogo*, parodie censurée, cherche à

> choquer le spectateur ou plutôt [à] éveiller son excitation pour l'aider à faire une lecture érotique de la première entrée des Fêtes d'Hébé. Finalement tout se passe comme si cette parodie était une invitation à écouter l'érotisme latent à l'œuvre dans la musique de Rameau en rendant manifestes des traits qui sont déjà dans la cible[1].

Il reprend le divertissement allégorique qui met en scène une Naïade amoureuse d'un ruisseau (« Le Ruisseau que j'aimais, infidèle et parjure ») et en fait une fête allégorique intitulée « Les amours du Jet d'eau et de la Cascade ». Cascade se plaint de son amant parjure et « chante un couplet parodié de l'air du divertissement aquatique d'*Atys* " l'eau qui tombe goutte à goutte" (IV, 5) dont le caractère sexuel est manifeste »[2] : « Je n'entends plus son murmure / Il a détourné son cours / Ah ! qu'à mon cœur il en coûte ! / Ce Jet d'eau mon favori / Ne va plus que goutte à goutte, / Ou plutôt il est tari ». Les deux amants aquatiques finissent par être réunis, et chantent un duo amoureux, lui aussi empreint d'érotisme : Cascade entonne « Je ne tomberai que pour vous » et le Jet d'eau « Je ne jaillirai que pour vous ».

Dans une moindre mesure, Valois d'Orville fait aussi une lecture sexuelle de ce divertissement de la première entrée dans la parodie pantomime qu'il donne en 1749. Colombine, double de Sappho, donne ainsi à la scène V de la première entrée des *Talents comiques* un spectacle à Tacmas et Pierrot (doubles parodiques respectifs d'Hymas et Thélème) :

> *Ballet. Catharinette* [*sic*] *: entrée du porteur d'eau pour la lanterne magique.*
> Le porteur d'eau et la marchande de tisane se font l'amour en dansant grotesquement. Les savoyards forment une entrée et font voir ensuite à Thamas différents phénomènes par les reflets de leur lanterne magique.

On peut supposer une danse grivoise entre le porteur d'eau et la marchande de tisane, d'autant que le décor change juste avant cette fête et représente non pas « *une campagne agréable* », « *le cours d'un fleuve* [devant lequel] *l'on aperçoit* […] *une naïade couchée sur son urne* », mais la chambre de Pantalon, alias Tacmas.

[1] Judith Le Blanc, th. cit., p. 380.
[2] *Ibid*., p. 377.

On retrouve un type de traitement parodique similaire dans deux parodies du ballet des *Éléments* de Roy, Lalande et Destouches. La troisième entrée de cette œuvre, le Feu, met en scène Émilie, servante de Vesta, qui annonce son engagement à l'Hymen et implore sa protection. Valère, son amant, entre par effraction dans le palais de Vesta ; Émilie lui fait part de ses pressentiments. C'est alors que le feu sacré s'éteint et qu'un chœur de prêtresses chante un présage effroyable. Émilie et Valère implorent la pitié des dieux ; Amour apparaît, un flambeau à la main**,** pour rallumer le feu sacré et célébrer l'union de la vestale Émilie et de Valère. À la scène VIII de *Momus exilé*, parodie de Fuzelier (1725), Momus déguisé en Arlequin conduit Émilie devant la Vérité. Voici comment les trois personnages relatent la scène dans laquelle Amour ravive le feu sacré :

ÉMILIE

L'amour m'avait jeté dans le péril, mais il a su m'en tirer fort à propos.

AIR : *Lanturelu, lanturelu*

Sans que je l'en presse
Cet aimable dieu
Vient de la déesse
Rallumer le feu…

LA VÉRITÉ *à Momus*

C'est un vrai miracle
Qu'il devait à sa vertu,
Lanturelu, lanturelu

ÉMILIE

AIR : *Ma raison s'en va bon train*

Il vient là bien chaudement
Opérer un dénouement ;
Cet enfant ailé,
Et pour moi zélé,
Et de grâces prodigue…

LA VÉRITÉ

Jamais l'amour ne s'est mêlé
D'une plus froide intrigue,
Lon la,
D'une plus froide intrigue.

ÉMILIE

Comment donc ? Sans son arrivée imprévue, j'allais être enterrée toute vive, mais mon fidèle Valère serait mort sous des coups de verges. C'est le supplice ordonné par la loi contre les galants heureux des vestales.

La métaphore filée du feu permet à Fuzelier de proposer une relecture du ballet : l'impatience de Valère est réduite à une impatience sexuelle, rallumer le flambeau devient le symbole du retour du désir sexuel. Le choix des vaudevilles est ici central : « Lanturelu, lanturelu » est un air formé sur un tralala, c'est-à-dire des « syllabes dépourvues de sens qu'on applique à toute espèce d'air » (Littré)[1] ; il est employé ici de manière gazée, autrement dit le spectateur ou le

[1] Nous reprenons ici la typologie développée par Françoise Rubellin dans son article « Airs populaires et parodies d'opéras : jeux de sens dans les vaudevilles aux théâtres de la Foire et à la Comédie-Italienne », dans *L'Invention des genres lyriques français*, *op. cit.*, p. 163-175. Sur la question des vaudevilles dans la parodie d'opéra voir *infra*, chapitre I de la 4e partie.

lecteur est invité à compléter le sous-entendu. Dans l'extrait précédemment cité, les deux vers qui riment en « esse », suggèrent le mot « fesse ».

Le Grand et Dominique proposent eux aussi une réécriture grivoise de la scène du feu. Dans la parodie *Le Chaos*, ce n'est plus le feu sacré qui s'éteint mais la bougie allumée par la mère d'Agnès, double parodique de la vestale Émilie. Arlequin, valet de Valère, la fait tomber à la scène 3 de l'acte III :

> VALÈRE
> Qu'as-tu fait malheureux ? Tu as éteint la lumière.
>
> ARLEQUIN
> Il n'y a qu'à appeler l'Amour pour la rallumer… Abaissez la lanterne.
> […]
>
> ARLEQUIN
> Attendez, attendez, nous sommes plus heureux que sages : je ne me souvenais plus que Violette, dans l'excès de son amour, m'avait fait l'autre jour présent d'un briquet : quoique l'Amour n'agisse ici que par bricole, cela vaudra bien le miracle qu'il fait à l'Opéra, et cette allumette fera autant d'effet que son flambeau.
> […]
>
> SCÈNE IV [la mère d'Agnès, Dorothée, est de retour]
>
> ARLEQUIN
> Monsieur vient demander votre fille en mariage, et moi, je suis venu pour allumer le flambeau nuptial.

Le vaudeville final confirme cette lecture grivoise dans son quatrième couplet : « Tant qu'un amant dépensera / Près d'une vestale en détrempe[1] / Le feu durera, / Chaque présent l'attisera ; / Mais si l'huile manque à la lampe, / Le feu s'éteindra ».

Une pièce que nous avons découverte permet de prendre l'expression « parodie explicative » au pied de la lettre. L'abbé Joseph de La Porte, co-rédacteur du *Dictionnaire dramatique* avec Chamfort, prend pour cible un ballet de Marmontel et Rameau, *La Guirlande ou les Fleurs enchantées*, représenté le 21 septembre 1751 à l'Académie royale de musique. C'est dans son ouvrage sur les *Observations sur la littérature moderne*, paru en 1752 dans une nouvelle version augmentée chez Duchesne, que La Porte joint sa parodie de cet acte de ballet intitulé *La Guirlande sèche ou les Fleurs fanées*. Le critique s'intéresse au ballet de Rameau dans l'article XX et présente ainsi l'œuvre :

> On convient généralement, que le chant de cet acte est bien fait ; que le récitatif est modulé en maître, et qu'il y a quelques airs de violons aussi beaux que M. Rameau en ait encore fait. Le vice est donc dans le poème ; et le malheur de M. Marmontel est qu'il n'est pas tant dans le fond du sujet, qui pouvait être fort agréable, que dans l'exécution, qui franchement a rendu le sujet insipide, de mauvais goût, indécent même et d'une langueur insupportable [...] Les chœurs et les ballets entrent sur le théâtre et n'y viennent que pour en sortir. [...] *Tout est obscur ou mal éclairci* : le spectateur ne sait jamais ni d'où viennent les acteurs, ni où ils vont, ni pourquoi ils reviennent ; et dans un ouvrage si court, on est étonné de trouver tant de négligences et d'*obscurités*. Comme on est présentement dans l'usage de parodier tous nos

[1] « On appelle proverbialement et familièrement, un mariage en détrempe, un commerce criminel, sous quelque apparence de mariage » (*Académie*, 1762).

> opéras, je ne doute pas que l'on ne voie bientôt sur le théâtre de la Comédie-Italienne, ce nouvel acte travesti, intitulé *La Guirlande sèche, ou les Fleurs fanées*[1].

La parodie intervient dans l'argumentaire en défaveur du ballet comme une critique en acte, ou pour reprendre les mots de La Porte comme un « acte travesti » qui sera en mesure de lever les « obscurités » du poème de Marmontel qui est « mal éclairci ». Cette parodie n'a, à notre connaissance, jamais été représentée ; la découverte de ce texte qui comporte beaucoup de passages résumés est l'occasion d'entrer dans les coulisses de la rédaction d'une parodie de ballet.

La Guirlande ou les Fleurs enchantées met en scène le berger Myrtil amant de Zélide. Cette dernière a tressé deux guirlandes de fleurs qui ne se faneront pas tant que les deux amants seront fidèles l'un envers l'autre. Or, Myrtil a trompé Zélide et, saisi de remords, dépose les fleurs fanées sur l'autel de l'Amour et implore l'aide du dieu. Zélide entre alors en scène, Mytril s'éclipse. En voyant la guirlande fanée, la bergère est saisie de tristesse. L'idée lui vient de mettre son amant à l'épreuve : elle retire les fleurs mortes et dispose sa propre guirlande à la place et se cache. Myrtil s'étonne de voir sa guirlande à nouveau fraîche et pense que son incartade est pardonnée par l'Amour. Zélide se découvre, son amant la trouve étrange, il lui demande sa guirlande pour s'assurer qu'elle ne l'a pas trahi. Mais comme elle tarde à la montrer, il pense qu'elle l'a trompé ; cependant il lui pardonne pensant à sa propre faute. Zélide veut lui dévoiler son stratagème quand, à sa grande stupéfaction, la guirlande de son amant est de nouveau fleurie. Dans la parodie, le couple est remplacé par Arlequin et Coraline. La Porte modifie profondément l'intrigue du ballet qui, selon lui, n'est pas juste : la guirlande est une allégorie de la fidélité dans l'opéra ; dans la parodie elle est ce qu'elle est, c'est-à-dire un ensemble de fleurs coupées qui, de fait, se fanent. Voici ce qu'écrit La Porte à la fin de la scène II :

> C'est par un effet de cette ardeur vive et sincère, que, pour épargner à son amant la honte de paraître infidèle, elle met sa guirlande à la place de celle d'Arlequin qu'elle cache derrière un buisson *de l'un des deux côtés du théâtre*. Ce n'est par conséquent ni pour l'éprouver, ni pour lui jouer un tour, comme le prétend M. Marmontel. Car, dans la situation où se trouve cette amante désolée, elle doit plutôt penser à ramener son amant par de nouvelles marques de tendresse, que s'amuser à rire, et à lui faire de petites niches.
> Après avoir ainsi changé les deux guirlandes, Coraline quitte le théâtre, sans autre raison que de céder la place à Arlequin, qui, comme nous l'avons vu, venait de lui faire la même politesse.

Il commente *in fine* sa parodie :

> Ainsi finit la parodie de l'opéra de M. Marmontel. J'ai fait paraître ici Coraline avec plus de décence que Zélide dans l'acte de la *Guirlande* ; l'amante d'Arlequin se donne bien de garde de s'avouer coupable d'une infidélité envers son amant. Le seul soupçon de ce crime la fait rougir. J'ai évité une autre indécence ; c'est le miracle de l'Amour, qui ranime les fleurs fanées de Myrtil. Si le crime n'est pas toujours puni, du moins ne faut-il pas que les dieux eux-mêmes l'autorisent par des prodiges de leur toute-puissance. La guirlande d'Arlequin éprouve un second changement ; mais c'est de mal en pis. Il

[1] Joseph de La Porte, *Observations sur la littérature moderne, op. cit.*, t. V, p. 313-315.

> est doublement puni, et pour avoir manqué de fidélité à Coraline, et pour avoir témérairement prié l'Amour de l'aider à cacher sa faute, et de la consacrer, pour ainsi dire, par un miracle.

La parodie est explicative : elle tente d'éclaircir le ballet en mettant en avant les invraisemblances (en cela elle ressemble à la majorité des parodies dramatiques) ; la particularité réside dans les légers changements dans l'intrigue ; elle l'éclaircit par la logique et le bon sens.

Dans une certaine mesure, Vadé avec sa parodie du *Carnaval et la Folie*, intitulée *Folette ou l'Enfant gâté*, développe à l'extrême ce que fait La Porte. Le parodiste remplace les allégories du ballet par des humains, donnant à ses spectateurs la véritable teneur du ballet, telle qu'ils l'avaient sûrement déjà décodée. On retrouve là ce que E. Nye développe :

> Selon le principe indubitable que les auteurs de parodies interprètent « l'hypotexte » au second degré, pourquoi ne pas également supposer que les spectateurs fassent pareil ? La parodie fut sans doute au diapason avec les intuitions des spectateurs. Le contraire aurait été presque impensable étant donné la culture florissante de la parodie dramatique dans laquelle le spectateur assistant à une première représentation à l'Opéra devait déjà penser à la parodie […] Du point de vue de ce spectateur, l'œuvre et sa parodie ne formeraient qu'une œuvre avec une lecture à deux niveaux - le premier et le deuxième degré. […] pourquoi ne parlerait-on pas également d'une œuvre avec deux niveaux d'interprétation ? […] d'une « hypo-œuvre », créée par l'auteur de l'hypotexte et les auteurs de parodies […].

Par la transposition de l'allégorie en une comédie de mœurs, Vadé accentue le caractère de Folette, qui « est un assemblage de gaieté, de bouderie, de caprices, de tendresses et de raillerie […] ; cette pièce est une critique de plusieurs ridicules du jour »[1]. On n'assiste plus aux sautes d'humeur de la Folie mais à celle d'une femme : Pluton et la Jeunesse, parents de la Folie dans le ballet, deviennent M. Richard et Jeunette. L'humanisation systématique des dieux en fonction de leur caractéristique principale est un procédé utilisé par Sticotti et Morembert dans leur parodie du *Carnaval du Parnasse* de Fuzelier et Mondonville (création 1749, reprise 1759), *Le Carnaval d'Été ou le Bal des boulevards* (Comédie-Italienne, 1759). Le ballet à action suivie met en scène Momus, amoureux de Thalie, qui préfère sa liberté ; Apollon, déguisé en berger, fait la cour à Licoris qui préfère à Bacchus la chaste Diane. Au dernier acte, le déguisement de Momus en berger suscite un quiproquo avec Licoris, qui croit voir Apollon séduire Thalie. À la fin, Momus éclaire Licoris sur le berger qui l'a séduite ; le ballet se termine par le chant de l'amour des deux amants. Dans la parodie, Momus devient Ludibrius, poète des boulevards, Apollon, Florimond, un financier, Thalie est transformée en Julie, actrice des remparts et Licoris en Marianne, une bourgeoise.

L'idée d'une hypo-œuvre fonctionne dans les deux sens : les enjeux réels ou cachés du ballet sont éclairés, voire accentués par la parodie mais la parodie peut aussi utiliser l'intrigue du ballet comme prétexte à une allégorie. C'est le cas d'*Harmonide* de Favart, parodie de

[1] La Porte et Chamfort, *Dictionnaire dramatique*, *op. cit.*, t. I, p. 515-516.

Zaïde, reine de Grenade par Royer et La Marre. Les critiques s'accordent sur l'inventivité dont a fait preuve le parodiste : « L'idée de cette parodie est des plus simples et très neuve »[1], l'intrigue de l'opéra donne lieu à une lecture allégorique. Zaïde est aimée de deux princes, Zulema, au caractère impétueux**,** et Almanzor, guerrier magnanime. La reine possède deux esclaves de sang royal Octave et Isabelle, eux-mêmes amoureux l'un de l'autre et se faisant passer pour frère et sœur. Au troisième acte, Zaïde choisit Almanzor qui affranchit les deux esclaves : Octave et Isabelle. Partant de cette situation, Favart compose une allégorie sur le genre de l'opéra : la scène n'est plus à Grenade mais dans « le pays merveilleux de la danse et de la musique » (sc. I), c'est-à-dire l'Opéra. Harmonide, « la plus puissante des fées le gouverne », est convoitée par ses deux confidents : l'Art (Zuléma) et le Naturel (Almanzor). Ritournelle (Isabelle) et Octave recueillent comme dans l'opéra les serments amoureux des deux amants. Dans la parodie, Harmonide choisit les deux pour gouverner l'Opéra étant entendu que « Le Naturel a besoin d'Art / L'Art déplaît souvent par son fard / Afin qu'à nos vœux tout réponde / Joignez-vous sans être jaloux, / Avec des maîtres tels que vous, / Nous allons charmer tout le monde ».

Toute parodie porte en elle une propension explicative, mais nous l'avons vu, le concept forgé par E. Nye s'applique bien aux parodies de ballet formées sur des sujets allégoriques. Selon Rousseau, « tout l'art de ces sortes de drames consiste à présenter sous des images sensibles des rapports purement intellectuels, et à faire penser au spectateur tout autre chose que ce qu'il voit, comme si, loin de l'attacher à la scène, c'était un mérite de l'éloigner »[2]. La parodie se rapproche ainsi de sa cible non pas seulement par la structure et l'imitation mais encore par la lecture littérale qu'elle donne du ballet ; elle est paradoxalement au service du ballet.

b) Les réécritures développées et les parodies thématiques

Le corpus de la parodie de ballet est complexe : certains parodistes prennent pour prétexte un ballet de l'Académie royale de musique pour composer des ballets comiques en vaudevilles, encore appelés comédies-ballets. D'autres, comme Fuzelier, cherchent de nouvelles formes pour critiquer, mais souvent ces pièces n'ont pas de succès. Les parodies de ballet partagent le même but que l'œuvre source : la mise en scène d'un spectacle dansé. Ainsi quelle que soit la teneur privilégiée par le parodiste, les divertissements tiendront une place centrale. La mode des ballets qui gagne l'Académie royale de musique et la Comédie-

[1] *DTP*, t. III, p. 61.
[2] *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau : une édition critique*, Claude Dauphin (éd.), Bern, Peter Lang, 2008, article « Ballet », p. 125.

Française, dès les années 1745, se retrouve aussi sur les théâtres forains, aux boulevards et à la Comédie-Italienne. Toutefois, l'intrigue et le texte du ballet héroïque ou de l'opéra-ballet initial font office de canevas. Les parodistes cherchent parfois, non pas à expliquer, mais à relier et à étoffer l'intrigue : nous avons pu observer ce travail avec la parodie de *L'Europe galante* par Dominique dans laquelle un fil non plus seulement thématique, mais aussi dramaturgique est tissé entre les différentes entrées. Une autre possibilité exploitée par les parodistes de ballet est la réécriture développée des intrigues. C'est ce que Fuzelier fait avec *Les Amours déguisés* composés en collaboration avec Le Sage et d'Orneval. David Trott explique ainsi le travail effectué :

> Le 12 septembre 1726, *Les Amours déguisés* fut de nouveau repris par l'Opéra (il l'avait déjà été en 1714), et, quelques huit jours plus tard, soit le 20 septembre, parut à la Foire Saint-Laurent une pièce en un acte du trio Lesage, d'Orneval et Fuzelier, intitulée, elle aussi, *Les Amours déguisés*. […] Après cinq scènes qui rappellent le prologue du ballet, on présente une succession de types comiques selon la formule de la pièce à tiroirs [p. 376…] Le résultat final est une pièce sensiblement différente du ballet de 1713. […] Et pourtant, ce rapport existe, non pas sur le plan de la structure, mais sur celui du thème qui lie indiscutablement les deux œuvres, et sur celui, plus particulier, du motif amour-amitié, qu'on emprunta à la seule seconde entrée du ballet, en laissant de côté les motifs amour-haine et amour-estime de la première et de la troisième entrée. Ainsi dégagé de ses deux extrémités, le centre du ballet devient l'encadrement de l'opéra-comique, ce qui permet l'insertion de motifs entièrement nouveaux dans une structure maintenant transformée[1].

David Trott conclut :

> L'opéra-comique, élaboré à partir du ballet – si l'on en croit son titre –, accorde une place relativement plus grande aux sentiments des personnages, tout en restant fidèle à des origines populaires qui réclament un jeu souple et physiquement expressif de ses interprètes. Soumis à ces pressions, poncifs d'un genre, les thèmes de l'amour déguisé s'adaptent au cadre qui les accueille[2].

Étoffer et remanier l'intrigue-canevas d'un ballet pour composer un opéra-comique ou un ballet comique est un procédé auquel Pannard et Pontau vont avoir recours. En 1736, ils composent un ballet intitulé *Les Fêtes galantes* pour la Foire Saint-Laurent. Il est intéressant de noter que la Foire Saint-Laurent est celle où la plupart des parodies de ballet étaient représentées puisque le programme de l'Opéra préconisait les ballets pendant l'été. Cette pièce n'est pas une parodie des *Indes Galantes*, comme on peut parfois le lire, mais une imitation des *Fêtes galantes*, ballet de Duché et Desmarets créé en 1698 et jamais repris. Pourtant, le livret de cette œuvre est édité en 1703 chez Ballard dans le volume VI du *Recueil général des opéras*. Comme l'indiquent les frères Parfaict et Godin d'Abguerbe, « à l'exception du dénouement, l'idée de cette pièce est la même que celle du ballet lyrique »[3]. L'intrigue créée par Duché est des plus simples : trois hommes convoitent Célime, reine de Naples, et lui offrent tour à tour un divertissement en son honneur : le premier, offert par Idas,

[1] David Trott, « Des *Amours déguisés* à la *seconde Surprise de l'amour* : étude sur les avatars d'un lieu commun », *RHLF*, vol. 76, n° 3, mai-juin 1976, p. 376-378.
[2] *Ibid*., p. 382.
[3] *DTP*, t. II, p. 557.

est composé de bohémiens, de bohémiennes, d'Américains et d'Américaines qui viennent chanter et danser en italien ; le second, offert par Carlos, est un divertissement chanté par des matelots et des pêcheurs ; et enfin, Sostrate offre à l'acte III une fête avec des bergers. Célime choisit Idas. Pontau et Pannard étoffent un peu l'intrigue mais le fonctionnement reste le même : trois amants de trois femmes sont épris d'une même femme et lui présentent tour à tour un divertissement. Le premier intermède est intitulé *La Fête des jardiniers*, le second *Le Bal* et le troisième *Les Guerriers*. On ne peut douter de l'influence du ballet de Desmarets sur les auteurs forains. Il est possible d'étendre cette réflexion à toutes les parodies de ballet qui, de manière générale, plaisent par les danses et la gaieté et non à cause d'un rapport parodique piquant pour les spectateurs.

Favart opte aussi pour un tel traitement parodique : en 1740, il parodie *Les Fêtes vénitiennes* dans un opéra-comique intitulé *Les Fêtes villageoises*. Le titre indique la transposition choisie par le parodiste. De la scène d'exposition à la scène XIV, l'intrigue n'a rien à voir avec le ballet de Campra : Pierrot, un procureur, un tabellion et le magister souhaitent organiser une fête en l'honneur du nouveau seigneur de village et de son mariage. Un comédien se présente au couple, la femme souhaite assister à une comédie, l'acteur lui en propose une intitulée *La Jalousie imbécile ou le Cœur imaginaire retourné*. Leur préférence se tourne vers un opéra-comique qui mettra en scène un Arlequin. Celui-ci arrive justement sur scène et propose ses services mais Madame Antoni, son épouse, refuse qu'il prenne part à cet opéra-comique eu égard à ses racines « italiques ». Pendant la comédie, Madame Antoni et Arlequin se préparent pour le bal et le spectacle ; le seigneur du village et son épouse assistent à une cérémonie menée par Pierrot, le Magister et le Tabellion. De la scène X à la scène XIV, Favart insère un intermède qui imite l'intrigue de la première entrée du ballet lors de sa reprise en 1740 à l'Académie royale de musique, *Les Devins de la place Saint-Marc* : à la place de Zélie, la jeune vénitienne amoureuse de Léandre qui se déguise en bohémienne pour éprouver son amour, Favart met en scène Julie, déguisée elle aussi en bohémienne. À partir de la scène XV, le parodiste copie l'intrigue de la deuxième entrée, *L'Amour saltimbanque* : Éraste, jeune Français amoureux de Léonore**,** est remplacé par le berger Colin et Filindo, son interlocuteur, le chef des saltimbanques, par Mercure. La surveillante de Léonore, Nérine, qui met en garde sa pupille contre les amants, devient dans la parodie Arlequin déguisé en nourrice. À la scène XVII, l'Amour entre sur la scène comme dans le ballet et appelle les jeunes gens à céder à l'amour. La dernière scène des *Fêtes villageoises* rappelle celle de l'entrée *Opéra* du ballet. Elle met en scène Arlequin, un maître de musique et un maître de ballet. L'opéra-comique se clôt par un bal, comme le ballet en 1740 se termine sur l'entrée

intitulée *Le Bal*. Favart reprend en fait l'ordre des entrées des *Fêtes vénitiennes* mais leurs intrigues sont minces : en ajoutant un cadre premier, il étoffe le déroulement du ballet. Arlequin apparaît dans presque toutes les scènes et sert de personnage pivot.

Les parodies de ballet forment ainsi un corpus particulier fonctionnant selon ses propres règles quelle que soit sa période de composition. Selon l'unité poétique parodiée, le traitement parodique diffère. Le fait que l'intrigue des différentes sortes de ballets s'apparente souvent à un canevas prétexte à la danse offre un espace de créativité aux parodistes. Les pièces prenant pour cible la totalité d'un opéra-ballet tantôt reconstruisent une intrigue, tantôt calquent leur fonctionnement sur celui du ballet cible et se transforment alors en opéras-ballets comiques en vaudevilles, ou en comédies-ballet diront certains commentateurs. Même les parodies de ballet les plus critiques ne sont qu'un prétexte à la danse : le marquis d'Argenson note à propos de *La Rupture du Carnaval et de la Folie* que « toute la pièce ne paraît faite que pour donner lieu à une fête fort gaie et fort jolie ; elle ne fait ni tort, ni bien à l'opéra critiqué, qui est très joli pour le dessein, les vers et la musique. Le dialogue est ici bas, commun et très peu spirituel, mais cela a passé, par la raison précisément que toujours va qui danse »[1]. La diversité thématique et structurelle du ballet offre donc aux parodistes une liberté insoupçonnée.

B – La réécriture pastorale

Sur la scène de l'Opéra au XVIII[e] siècle, la pastorale lyrique et le ballet entretiennent une relation parfois floue : ce dernier genre emprunte au précédent ses thèmes et ses personnages ; la pastorale lyrique place au cœur de sa dramaturgie le ballet et le divertissement[2]. Il s'agit de deux types légers au regard du grand genre opératique français qu'est la tragédie en musique et que restera, malgré l'émergence d'une nouvelle forme, la tragédie lyrique. D'Origny parle, par exemple, du « ballet d'*Issé* »[3], à propos de la pastorale de La Motte et Destouches. C'est qu'à l'époque, le terme de ballet, qui n'a pas de pertinence

[1] *NOT*, t. II, p. 750.
[2] Les bergers sont des personnages récurrents de la tragédie en musique : « Les bergers, dignes sujets des dieux de la musique qui règnent sur eux, Pan et Apollon, et plus généralement les personnages qui appartiennent à l'univers pastoral (nymphes, satyres, sylvains…) sont encadrés assez strictement par le dispositif dramaturgique, qui leur interdit d'accéder au statut de personnages identifiés. Ils sont confinés dans des fonctions décoratives, ils participent pour l'essentiel aux divertissements. Ils sont en fait très commodes […] pour mettre en valeur la notion de musique à l'intérieur de l'œuvre considérée dans son ensemble », Laura Naudeix, *op. cit.*, p. 60.
[3] *ATI*, t. I, p. 58.

poétique selon Catherine Kintzler, peut désigner « des ouvrages dont l'unité poétique est la pièce tout entière : 1 – des pastorales ordinaires (non héroïques) 2 – des pièces à coloration comique »[1]. *La Reine des Péris* de Fuzelier et Aubert est sous-titrée « comédie persane », or, comme le note la chercheuse, cette dénomination ne renvoie à aucun genre poétique définissable. En examinant l'agencement de la pièce, elle conclut qu'il s'agit d'une pastorale héroïque car bien que

> certains éléments tragiques soient présents (l'arrière plan « politique », la victoire que la reine remporte sur elle-même à la fin), ce sont les éléments pastoraux qui dominent : le prologue, les lieux, l'inconstance de Nouredin à l'acte IV, les jeux de déguisement, l'apparition des bergers européens, l'éloge de l'inconstance[2].

Même remarque à propos d'*Aline, reine de Golconde* de Sedaine et Monsigny, comme le souligne Manuel Couvreur :

> sous tout rapport [cette œuvre] était, en fait, une « pastorale héroïque » […] c'est vers le milieu du siècle que l'ancienne appellation – encore très commune chez Rameau jusqu'à *Daphnis et Églé* en 1753 – fut remplacée peu à peu par celle de « ballet héroïque » […] Un spectateur aussi malveillant que Collé épingla le manque d'audace : « il n'a fait qu'une pastorale de ce conte singulier et gaillard » [Aline est tiré d'un conte de Boufflers][3].

En conséquence, on remarque que les parodies de pastorale héroïque et de ballet partagent de nombreuses caractéristiques : elles ont un statut marginal dans le discours des historiens de l'époque et dominent toutes deux le corpus des parodies dramatiques d'opéra dans les années 1750-1760.

Seulement onze pastorales héroïques ont suscité des répliques parodiques[4]. Il s'agit pourtant d'un genre majeur dans la poétique du théâtre lyrique français telle qu'elle a été pensée par Pierre Perrin au XVII^e^ siècle[5]. Comme le rappelle Laura Naudeix,

> les premiers opéras sont des pastorales, et les premières œuvres lyriques françaises, c'est-à-dire qui mettent en scène une action chantée de bout en bout, sont des pastorales : citons la *Pomone* de Pierre Perrin et Cambert qui fonde triomphalement l'Académie royale de musique en 1671[6].

Tous les plus fameux librettistes et compositeurs d'opéra ont donné des pastorales lyriques. Les vingt-trois parodies dramatiques de pastorales sont créées entre 1718 et 1773 ; elles s'organisent autour de trois importantes séries parodiques : cinq pièces prennent pour cible *Daphnis et Alcimadure* de Mondonville (de 1755 à 1773), quatre parodient *Issé* de La Motte et Destouches (de 1719 à 1741) et enfin quatre s'attaquent à *Titon et l'Aurore* de La Marre et

[1] Catherine Kintzler, *op. cit*., p. 321.
[2] *Ibid*., p. 316.
[3] Manuel Couvreur, « *Aline, reine de Golconde* : une bergère d'opéra-comique à l'Académie Royale de Musique », *Michel-Jean Sedaine (1719-1797), Theatre, Opera and Art*, David Charlton et Mark Ledbury (éd.), Burlington, Ashgate, 2000, p. 88.
[4] Nous prenons en compte *La Reine des Péris* et *Aline, reine de Golconde*.
[5] Catherine Kintzler, « De la pastorale à la tragédie lyrique : quelques éléments d'un système poétique », 72/1, *Revue de Musicologie*, p. 67-96.
[6] Laura Naudeix, *op. cit*., p. 59.

Voisenon (trois en 1753 et une éditée en 1768). D'autres types de parodies dramatiques se construisent sur la réécriture pastorale : les parodies d'opéra-ballet. La structure même du genre permet aux librettistes d'alterner les atmosphères à chacune des entrées ; l'opéra-ballet possède autant d'unités poétiques que d'entrées, et, nous l'avons déjà noté, « lorsqu'un ouvrage utilise des unités multiples, chacune de ces unités mérite d'être examinée pour elle-même afin de recevoir une appellation générique »[1]. L'œuvre considérée comme le premier opéra-ballet, *L'Europe galante* de La Motte et Campra, en est le parfait exemple. La seconde entrée, intitulée *La France*, s'inscrit dans une veine pastorale en centrant son propos sur l'intrigue amoureuse entre bergers ; à l'inverse, la quatrième entrée, consacrée à la Turquie s'inscrit dans la veine exotique. On relève quatre parodies d'entrées de ballet à thématique pastorale : *Les Couronnes ou le Berger timide* de Renout (1752) parodie la deuxième entrée des *Amours de Tempé*, ballet de Cahusac et Dauvergne, intitulée *La Fête de l'Hymen ou l'Amour timide* ; *Le Prix des talents* de Sabine, Harny de Guerville et Valois d'Orville (1754) qui prend pour cible la troisième entrée des *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* de Cahusac et Rameau, *Arueris* ; *Sansonnet et Tonton* de Favart, parodie de l'entrée *Musique* des *Fêtes d'Hébé ou les Talents lyriques* de Mondorge et Rameau composée en 1739 mais défendue par la censure ; et enfin le remaniement de cette même pièce sous le titre *L'Amour impromptu* par Favart en 1756. Ces quatre pièces sont à la fois des parodies de ballet et des parodies de pastorale.

La présence d'un type de personnages n'est pas le seul élément qui lie une entrée de ballet à la pastorale. Le climat champêtre et l'omniprésence d'une histoire galante, que l'on retrouve sous différentes formes, suffisent à susciter des répliques parodiques basées sur la réécriture pastorale : les parodies permettent de définir le genre d'une entrée de ballet. Un bon exemple est la parodie de l'acte des *Sauvages* des *Indes galantes* de Fuzelier et Rameau par Favart sous le titre *Les Amours champêtres*. Cette parodie est sous-titrée « pastorale » dans l'édition séparée de 1751 chez la veuve Delormel et Prault fils. La parodie de l'entrée *Anacréon* du ballet des *Surprises de l'amour* de Rameau et Bernard par Sedaine est aussi sous titrée « pastorale » dans l'édition des *Poésies* de l'auteur. La liste des réécritures pastorales parodiques comprend encore les parodies du *Devin du village*, intermède pastoral de Jean-Jacques Rousseau mettant en scène un berger et une bergère : *Les Amours de Bastien et Bastienne* de Mme Favart et Harny de Guerville, *Les Amants de village* de Riccoboni fils et Bambini, *La Nouvelle Bastienne* de Vadé et Anseaume ainsi que *Jeannot et Thérèse* de

[1] Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français*, *op. cit.*, p. 319.

Clément. En résumé, on relève trente-trois parodies dramatiques appartenant à une sous-catégorie « pastorale » :

- vingt-trois prenant pour cible des pastorales lyriques ;
- quatre prenant pour cible des entrées de ballet appartenant au genre de la pastorale ;
- deux prenant pour cible des entrées de ballet n'appartenant pas clairement à la pastorale ;
- quatre prenant pour cible un intermède à intrigue pastorale.

Les historiens du théâtre de l'époque considèrent les parodies de pastorale à part dans le corpus des parodies dramatiques d'opéra, mais n'en tirent aucune conclusion particulière. Ils notent la limite qu'elles représenteraient par rapport au genre parodique (« similitude », « imitation », « pastorale parodie »). Il convient de s'interroger sur cette particularité puisque si la tragédie en musique et le ballet (dans la forme qu'il connaît dès la fin du XVII^{e} siècle[1]) sont des genres nouveaux, la pastorale lyrique partage ses thèmes et ses personnages avec la pastorale dramatique, le roman et la poésie pastorale (églogue), genres beaucoup plus anciens. Parodier une pastorale lyrique reviendrait donc à ridiculiser des codes transgénériques et cette pratique ne naît pas avec la parodie dramatique de pastorale lyrique. Molière et Thomas Corneille, pour ne citer que les plus fameux, ont pratiqué le genre de la pastorale comique ou de la pastorale burlesque sur la scène dramatique[2] ; de même à la Comédie-Italienne et sur les théâtres forains, les thèmes pastoraux trouvent une place de choix[3]. L'examen des trente-trois pièces que nous proposons sera guidé par plusieurs questions : il s'agira de savoir si ces pièces n'appartiennent pas à plusieurs catégories d'œuvres : parodies de pastorale, pastorales comiques et ce qu'on pourrait appeler, en référence au terme de « tragédie parodique » utilisé par M.-E. Plagnol-Diéval pour décrire les tragédies « pour rire » de Collé, des « pastorales parodiques ».

Pourquoi ces parodies sont-elles pensées différemment par les historiens du théâtre ? Y a-t-il une corrélation entre leur marginalité et leur cible pastorale ? Il faut, en effet, garder en mémoire que la pastorale n'est pas, à proprement parler, un genre fixe, « il s'agit d'un milieu, d'une atmosphère, d'un déguisement conventionnel qui, théoriquement, pourraient se

[1] Nous ne parlons pas ici du ballet de cour, mais bien des opéras-ballets et des ballets héroïques tels qu'ils sont créés dès les débuts de l'Académie royale de musique à la fin du XVII^{e} siècle.
[2] On peut citer *La Pastorale comique* (1667) ou *Mélicerte* (1666) de Molière et *Le Berger extravagant* de Thomas Corneille, pastorale burlesque de 1652.
[3] Voici quelques titres : *Pierrot Céladon* de Pannard, Pontau et Fuzelier (FSL, 1729), *Arlequin Endymion* de Le Sage, Fuzelier et d'Orneval (FSG, 1721), parodie d'*Endymion* de Dominique, Riccoboni, Aubert et Bourgeois (Comédie-Italienne, 1721).

retrouver dans n'importe quel genre littéraire »[1]. Que dire des auteurs qui choisissent la réécriture pastorale alors que leur cible, en l'occurrence l'acte d'un opéra-ballet, n'a pas directement à voir avec le genre champêtre ? Est-ce une façon de s'émanciper du genre parodique ? Nous conclurons cette étude en nous intéressant à l'autonomie de certaines de ces pièces : tout d'abord en nous concentrant sur la fortune singulière de *Tircis et Doristée* de Favart, parodie d'*Acis et Galatée* de Lully ; cette pièce a été plusieurs fois reprise, dans des contextes différents et elle a surtout donné lieu à une réécriture sous forme d'opéra-comique. Nous pourrons ainsi observer ce qui différencierait la parodie de pastorale de la comédie pastorale et surtout réfléchir à la place du genre dans l'évolution de l'opéra-comique. Enfin, nous étudierons les avatars du *Devin du village* : l'intermède de Rousseau a suscité une série dont chaque pièce permet de penser le genre parodique en en poussant les limites.

1 – Description d'un corpus problématique : la question du genre

Voici un tableau recensant les parodies prenant pour cible des pastorales lyriques ainsi que des entrées de ballet à intrigues pastorales et les appellations génériques qui leur sont données ; nous mettons en évidence, par un fond gris, les pièces parodiant des entrées d'opéra-ballet[2] :

Titre de la parodie, auteurs	Titre de la cible, auteurs	Appellation générique (source)
Le Jugement de Pâris ou la Foire des amours, d'Orneval (musique de Gilliers) 1718	*Le Jugement de Pâris*, Pellegrin et Bertin de la Doué	éd. : pièce en un acte (*TFLO*, t. III) *NOT* : parodie *DTP* et *MFP* : parodie
Les Amours de Vincennes, Dominique 1719	*Issé*, La Motte et Destouches	ms. : parodie d'*Issé* *NOT* : travestissement *DTP* : parodie qui travestit
La Reine des Péris, Le Sage et d'Orneval 1726	*La Reine des Péris*, Fuzelier et Aubert	ms. : parodie de l'opéra de ce nom
Les Amants transis, Fuzelier 1731	*Endymion*, Fontenelle et Collin de Blamont	ms. : parodie
Apollon Polichinelle, anonyme, 1734	*Issé*, La Motte et Destouches	ms. : parodie
L'Heureux Déguisement, La Grange, 1734	*Issé*, La Motte et Destouches	ms. : parodie
Samsonnet et Tonton, Favart, 1739	*Les Fêtes d'Hébé*, deuxième entrée *Musique*, Mondorge et Rameau	ms. parodie
Les Oracles, Romagnesi 1741	*Issé*, La Motte et Destouches	ms. : parodie *NOT* : parodie et travesti *HTI*, *DTP* et *ATI* : parodie et travesti
Nanette, [Laffichard], 1749	*Naïs*, Cahusac et Rameau	ms : parodie

[1] Article « pastorale » rédigé par Daniela Dalla Valle dans le *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encylopædia Universalis, Albin Michel, 2001.

[2] Nous excluons de ce tableau *Le Jugement de Pâris* de Dominique et Luigi Riccoboni (1718), remaniement de la comédie des *Souhaits* de l'ancien Théâtre-Italien comportant une parodie du prologue de la pastorale lyrique.

Les Bergers de qualité, Gondot 1752	*Daphnis et Chloé*, Laujon et Boismortier	éd[1]. : parodie *ATI* : parodie *NOT* : parodie et travesti *DTP* : parodie pastorale
Les Couronnes ou le Berger timide[2] 1752	*Les Fêtes de l'Hymen ou l'Amour timide*, deuxième entrée des *Amours de Tempé*, Cahusac et Dauvergne	*HTI*, *ATI*, *DTP* : parodie pastorale éd. : pastorale parodie
Tircis et Doristée, Favart 1752	*Acis et Galatée*, Campistron et Lully	éd[3]. : pastorale, parodie *HTI* : pastorale agréable plutôt qu'une parodie critique *NOT* : pastorale, parodie *ATI* : moins une parodie qu'une jolie pastorale *DTP* : pastorale, parodie
Le Rien, Vadé 1753	*Titon et l'Aurore*, La Marre et Voisenon *Totinet*, Poinsinet et Portelance *Raton et Rosette*, Favart	éd[4]. : parodie des parodies
Raton et Rosette ou la Vengeance inutile, Favart, 1753	*Titon et l'Aurore*, La Marre et Voisenon	éd. : parodie *HTI*, *NOT*, *ATI* : parodie
Les Amours de Bastien et Bastienne, Mme Favart et Harni, 1753	*Le Devin du village*, Rousseau	éd. parodie *HTI*, *ATI* : parodie
Totinet, Poinsinet et Portelance, 1753	*Titon et l'Aurore*, La Marre et Voisenon	éd. : parodie *DTP* : parodie
La Nouvelle Bastienne, Vadé, 1754	*Les Amours de Bastien et Bastienne* et *Le Devin du village*	éd. : opéra-comique Léris : contreparodie
Le Prix des talents, Sabine, Harny de Guerville et Valois d'Orville, 1754	Arueris, troisième entrée des *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, Cahusac et Rameau	*NOT* : divertissement, opéra-comique, parodie *NOT* : parodie
Jérôme et Fanchonnette, pastorale de la Grenouillère, Vadé, 1755	*Daphnis et Alcimadure*, Mondonville	éd. : pastorale de la Grenouillère *NOT* : opéra-comique, parodie
Les Amours de Mathurine, La Combe 1756	*Daphnis et Alcimadure*, Mondonville	*NOT* : comédie en opéra-comique, parodie *HTI* : parodie *ATI* : parodie, plus imité que parodié
L'Amour impromptu, Favart, 1756	*La Musique* [acte d'*Églé*], entrée des *Fêtes d'Hébé ou les Talents lyriques* de Mondorge et Rameau	*NOT* : jolie parodie Presse[5] : parodie
Jeannot et Thérèse, Clément 1758	*Le Devin du village*, Rousseau	ms : « parodie nègre du Devin »
La Fortune au village, Mme Favart et Bertrand, 1760	*Eglé*, Laujon et la Garde	*ATI* : parodie amusante éd. : parodie presse[6] : petite parodie
Les Amants de village, F. Riccoboni, 1764	*Le Devin du village*, Rousseau	éd. : comédie mêlée de musique
Nanine, sœur de lait de la reine de Golconde, Gondot[1], 1768/1773	*Aline, reine de Golconde*, Sedaine et Monsigny	éd. 1768 : « parodie » éd. 1773 : « pastorale héroïque »

[1] Delormel et Prault fils, 1752.
[2] C'est le titre donné dans l'édition séparée de cette pièce chez la veuve Delormel et Prault fils en 1753 à Paris. Le *DTP* et T.-S. Gueullette donnent le titre *Les Couronnes ou l'Amant timide*.
[3] Sous-titre que l'on retrouve dans l'édition de 1752 chez Delormel et Prault fils, dans une réédition séparée en 1759 chez Duchesne et enfin dans l'édition du tome II du *Théâtre de M. Favart*, chez Duchesne en 1763.
[4] *Œuvres complètes de Vadé*, Londres, 1785, tome I.
[5] *Mercure de France*, juillet 1756, vol. 1, p. 191.
[6] *Mercure de France*, octobre 1760, p. 177.

Alcimatendre, Arnould (F. Mussot dit,), 1773	*Daphnis et Alcimadure*, Mondonville	Presse[2] : « parodie-pantomime »
Daphnis et Alci, anonyme, s.d.	*Daphnis et Alcimadure*, Mondonville	Ø
Titonet, Bailly, s. d. (éditée en 1768)	*Titon et l'Aurore*, La Marre et Voisenon	éd. : parodie
L'Heureuse Feinte ou Daphnis et Alcimadure, Disson (éditée en 1756)	*Daphnis et Alcimadure*, Mondonville	éd. : traduction parodiée Presse[3] : traduction
La Parodie d'Aline, reine de Golconde, anonyme, s. d.	*Aline, reine de Golconde*, Sedaine et Monsigny	Ø

Avant d'entrer dans l'analyse précise de ces pièces, on peut déjà tirer à la lecture de ce tableau quatre remarques qui permettent de donner un cadre à nos investigations :

– dans la première moitié du XVIII[e] siècle, on dénombre neuf parodies, et vingt et une dans la seconde moitié, avec une forte concentration entre 1752 et 1760. Avant 1750, de nombreuses pastorales sont reprises ou créées et pourtant non parodiées. En quoi la seconde moitié du siècle est-elle propice au développement des parodies de pastorale ? Il est généralement admis que les années 1750 voient la montée d'un « sentiment de la nature »[4] qui imprègne tous les genres littéraires et musicaux. Boissy dans sa comédie *La Frivolité* (1753) explique le développement de la pastorale au Théâtre-Italien comme un échange de bons procédés avec l'Opéra :

MISS BLAR

C'est l'Opéra que partout on copie :
On chante au Théâtre-Français,
Ou, comme lui, plutôt on crie.
[…]
La troupe italienne en tout le parodie,
Et, lui dérobant ses moutons,
Ne quitte plus la bergerie ;
Pour avoir sa revanche, il a pris leurs bouffons,

[1] Les deux éditions, chez Duchesne, en 1768 et 1773 sont anonymes. Manuel Couvreur retrace précisément le problème d'attribution de cette parodie anonyme (« *Aline, reine de Golconde* », art. cit., p. 82-83, note 41) : *Les Annales dramatiques* (et non le *Dictionnaire dramatique* de La Porte et Chamfort, comme l'écrit le chercheur) attribue la version de 1773 à François-Georges Fouques Deshayes dit Desfontaines et la musique à Jean-Joseph Rodolphe (t. VII, Paris, Capelle et Renand, 1811, p. 9-10) ; Joseph-Marie Quérard dans *La France littéraire* attribue la première version à Gondot. Manuel Couvreur note que le problème d'attribution est insoluble. Nous pensons l'avoir résolu : la version de 1768 est de Gondot comme le prouve le court poème de Laus de Boissy publié dans le *Mercure de France* d'avril 1768, p. 65 : « A M. G*** sur son opéra-comique intitulé : Nanine, sœur de lait d'Aline, reine de Golconde ». Il s'agit à coup sûr de Gondot, seul patronyme permettant à l'auteur de tenir la métrique de son poème : « Oh, de la poésie admirons tout l'effet ! / Chez nos grands, aujourd'hui, quelle chienne de mine / Pourrait faire une sœur de lait ? / Et je vois G***, ta Nanine / Marcher de pair avec Aline ». *Les Spectacles de Paris, ou Calendrier historique et chronologique des théâtres* (Paris, Duchesne, 1778, 27[e] partie) attribue cette pièce à Gondot (p. 182). Comme l'écrit M. Couvreur « il serait tentant d'attribuer […] la seconde mouture à Desfontaines. Cependant le ton très vert de la version de 1773 de *Nanine* est celui qu'affectionne Gondot. D'autre part, ce dernier avait l'habitude de réécrire ses parodies au gré des reprises » (art. cit., p. 83, note 41). Nous souscrivons à cette dernière hypothèse.

[2] *Almanach forain ou les différents spectacles des boulevards et des foires*, *op. cit.*, cinquième partie 1777.

[3] *Mercure de France*, avril 1756, vol. 1, p. 74.

[4] Titre du fameux ouvrage de Daniel Mornet, *Le Sentiment de la nature en France de J. J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre : essai sur les rapports de la littérature et des mœurs*, [Paris, 1907], Genève, Slatkine Reprints, 2000.

> Tout paraît travesti, tout est lazzis, chansons.
> Comme on outre le jeu, l'on charge la musique,
> Et tout Paris n'est plus qu'un Opéra-Comique.

Où se situe la parodie de pastorale dans ce qui est présenté comme un échange de répertoire entre l'Opéra et l'Opéra-Comique ?

– Hormis *Apollon Polichinelle*, *Daphis et Alci* et *La Reine des Péris*, ces parodies ont des titres soit originaux, soit pastichés burlesquement à partir du titre de l'œuvre cible. Il s'agit d'une différence notable avec les parodies de tragédie en musique, qui reprennent majoritairement le titre de l'œuvre cible. Ces titres indiqueraient alors les modes privilégiés par les parodistes de pastorales : la transposition burlesque et la reconstruction, opérations qu'effectuent les auteurs de parodies de ballet.
– Treize de ces pièces ont des intitulés particuliers : « parodie pastorale » ou « pastorale », d'autres appartiennent à des catégories qui semblent nouvelles (« parodie de parodie », « traduction parodiée », « contreparodie », « opéra-comique »). Prendre pour cible une pastorale serait-ce faire un choix entre l'écriture d'une pastorale comique, d'une imitation plus ou moins burlesque et d'une pièce critique ? Ce qui frappe, d'une manière générale, c'est l'hétérogénéité de ce corpus : une partie de ces parodies semble appartenir à plusieurs genres à la fois. Leur point commun, une cible à intrigue pastorale, serait-il à l'origine de ces disparités ?

L'un des rédacteurs du *Mercure de France*, écrit à propos de *Tircis et Doristée* de Favart :

> Il y a dans cet ouvrage beaucoup d'esprit, des couplets heureux et les airs sont admirablement choisis. On aurait souhaité plus de gaieté et plus de comique ; mais *Tircis et Doristée* n'est pas précisément une parodie de l'opéra d'*Acis et Galatée*, c'est plutôt une pastorale et *l'on doit savoir gré à M. Favard* [*sic*] *de ne pas employer ses talents à faire des parodies sur des sujets qui ne fournissent rien de piquant*[1].

Cette citation comporte une intéressante réflexion sur le genre de la pastorale lyrique, il ne fournirait pas la matière au déploiement d'une parodie. On retrouverait ici un même type de présupposé que celui émis par Fuzelier à l'encontre du ballet. Il y a pourtant une différence : selon le librettiste des *Indes galantes*, le ballet rend impossible la critique dramaturgique ; ce que le rédacteur du *Mercure* met en avant ici est lié à l'essence même du genre pastoral. Une pastorale se caractérise par la mise en scène de personnages champêtres, des bergers

> dont la dimension, en termes aristotéliciens, n'est ni grandie ni amoindrie […] d'autre part, on trouve des personnages fabuleux (satyres, magiciens) ou romanesques (roi légendaire, chevalier). La différence est nette avec la tragédie mettant en scène des héros qui, même s'ils sont tirés de la légende, sont tenus d'agir par des moyens réels et non magiques[2].

Ce statut intermédiaire du berger rendrait impossible la dégradation traditionnelle adoptée par la parodie dramatique, d'où peut-être le faible nombre de pièces prenant pour cible des

[1] *Mercure de France*, décembre 1752, p. 153-154 (nous soulignons).
[2] Catherine Kintzler, art. cit., p. 83.

pastorales héroïques. En effet, dans chacune de ces parodies de pastorale, les personnages champêtres gardent leur statut initial ou prennent un statut avoisinant, quoique plus vraisemblable : au berger stéréotypé et acidulé de l'opéra se substituent un berger ou un personnage de village plus vraisemblable. Les bergers dans l'opéra forment un groupe social uni (on trouve des chefs de bergers, par exemple dans *Naïs* de Rameau) ; dans la parodie, être berger est un métier. Seules les divinités et les personnages fabuleux donnent lieu à des transpositions burlesques : ce que le marquis d'Argenson synthétise dans sa notice sur *Tircis et Doristée* : « il n'y a de différence que la vraisemblance au lieu du merveilleux mythologique »[1].

Dans *Issé,* pastorale héroïque de La Motte et Destouches, les personnages se séparent bien en deux catégories : les fabuleux ou divins (Apollon, Pan, Issé, l'Oracle, le Grand Prêtre) et les champêtres (Hilas, bergers, troupes de bergers, bergères, pâtres et paysans). Les parodies de cet opéra tendent à uniformiser cette distribution en évacuant au maximum les personnages surnaturels. Dans les *Amours de Vincennes*, Apollon et Issé sont respectivement Trivelin, un cocher et Macé, une laitière ; il ne subsiste aucune présence fabuleuse. L'atmosphère pastorale est restituée par le lieu, le bois de Vincennes, et l'intrigue amoureuse villageoise. Un même type de réécriture s'observe dans *L'Heureux Déguisement* où le couple d'amants se compose d'Agathe, bergère et d'Acaste, capitaine de dragon déguisé en berger. Si un oracle est annoncé dans la liste des personnages, il n'apparaît pas directement dans la pièce ; ce sont des bohémiens du bois que va consulter Agathe. Romagnesi, dans *Les Oracles* (1741), opte pour une réécriture assez similaire : Issé est une bergère, qu'aime le jeune Dorimon qui se déguise en un berger nommé Céladon. Romagnesi garde le personnage du Grand Prêtre et ajoute une allégorie merveilleuse, le Sommeil. La parodie intitulée *Apollon Polichinelle* s'inscrit dans la tradition du répertoire pour marionnettes : Polichinelle, le compère et dame Gigogne se substituent aux personnages principaux. Fuzelier opte aussi pour des modalités traditionnelles de transposition des personnages d'*Endymion,* pastorale de Fontenelle et Collin de Blamont : les protagonistes gardent leur nom, et sous la figure d'Endymion, on reconnaît Arlequin, le *zani* italien[2]. Fuzelier conserve le lieu de l'intrigue originale, le mont Lathmos.

On trouve un autre type de traitement dans *Le Jugement de Pâris ou la Foire des amours* de 1718, parodie de la pastorale héroïque de Pellegrin et Bertin de la Doué :

[1] *NOT*, t. II, p. 755.
[2] À la scène XIX des *Amants transis*, Endymion s'exclame « Ohimè », interjection italienne caractéristique d'Arlequin.

d'Orneval maintient tous les personnages divins (Jupiter, Junon, Pallas, Vénus, l'Amour) mais utilise le style héroïcomique. Les dieux se retrouvent au cabaret et Pâris, berger, se présente sous la figure d'Arlequin. Dans *Naïs* de Rameau, créée en 1749, le librettiste Cahusac met en scène l'amour entre Neptune et la nymphe Naïs. Sur les rivages de Corinthe où se déroulent les jeux que préside Naïs en l'honneur du dieu des mers, Télénus (chef des Corinthiens) et Astérion (chef des Bergers) font des avances à la nymphe qui les repousse. Neptune, amoureux de Naïs se présente alors à elle sous le déguisement d'un Grec. Elle est séduite, mais tente de cacher son amour naissant. L'acte II met en scène le devin Tirésias, qu'Astérion consulte afin de sonder le cœur de Naïs : il repart furieux et décidé à se venger de l'étranger qui, selon l'oracle, recevra l'amour de la nymphe. La pastorale se termine par la réunion des deux amants et leur départ pour le royaume de Neptune. Dans la parodie, Naïs devient Nanette, blanchisseuse et Neptune, Polichinelle, « fils d'un fameux marchand de marée déguisé en porteur d'eau » ; Tirésias est transposé en Barnabas, père de Nanette, pêcheur « qui dit la bonne aventure aussi bien que feu Calchas » (scène III). Il ne subsiste aucune présence divine.

Une tendance peut être relevée dans plusieurs parodies de pastorale de la première moitié du XVIII[e] siècle : elles cherchent à transposer l'intrigue de l'opéra dans un univers vraisemblable et uniformisent les caractères ; les lieux privilégiés de l'action sont le bois[1], la forêt[2] ou le village[3]. L'évacuation des figures fabuleuses et le maintien du rang des personnages champêtres deviennent systématiques dans les parodies de la seconde moitié du siècle (entre 1752 et 1762). Aucun dieu, aucun magicien ne sont présents dans ces pièces : le couple d'amants se compose de bergers ou de personnages paysans. On peut ainsi distinguer les parodies de type « bergerie » de celle de type « paysannerie », pour reprendre les mots de Charles-Simon Favart[4]. Ces dernières seraient, comme l'écrit d'Argenson à propos des *Bergers de qualité*, des « opéra[s] en raccourci […] rendu[s] populaire[s] », soit par les personnages, soit par l'usage du vaudeville ou le niveau de langue. C'est le cas des *Amours de Bastien et Bastienne*, à la différence près qu'il ne s'agit pas de l'œuvre originale en raccourci, puisque la parodie fait un acte comme sa cible. Raphaëlle Legrand note que « Bastien et Bastienne répètent dans un style patoisant ce que Colin et Colette expriment dans la langue

[1] *Les Amours de Vincennes* ; *Apollon Polichinelle.*
[2] *Les Amants transis* et probablement *Les Oracles.*
[3] *Le Jugement de Pâris* et *Nanette* (rives de la Seine).
[4] Dans une lettre au comte Durazzo, datée de 1760, l'auteur explique que *La Fortune au village*, parodie d'*Églé* de Laujon, est « une paysannerie dans le goût de *Bastien et Bastienne* », *Mémoires et Correspondance*, *op. cit.*, t. I, p. 103.

simple mais élégante de Rousseau »[1]. On pourrait ainsi dire, à l'instar de la chercheuse, que ces parodies de pastorale « change[nt] de niveau de style mais le travestissement n'en est pas réellement un ». *Jérôme et Fanchonnette*, *L'Heureuse Feinte* et *Jeannot et Thérèse* poussent ce phénomène à l'extrême puisqu'elles se présentent comme des traductions, respectivement poissarde, française et créole des pastorales qu'elles ciblent.

La majorité de ces pièces seraient des pastorales parodiques en ce qu'elles maintiennent l'intrigue galante et la totalité ou une partie des personnages champêtres, mais changent le niveau de langue et tirent le monde des bergers vers la vraisemblance. Leur part parodique naît presque uniquement de l'imitation qu'elles font de l'intrigue. On peut trouver dans quelques-unes de ces parodies des critiques envers leur cible : dans *Le Jugement de Pâris* (caractère faible de Jupiter, le parti pris de Pâris[2]), dans *Les Amants transis* (entrées et sorties de Diane, le galimatias amoureux[3]), dans *Les Bergers de qualité* (l'incongruité du dénouement[4]), dans *Nanette* (l'invraisemblance d'un duo[5]), dans *Titonet* (l'incongruité des divertissements pendant qu'un amant soupire[6]), dans *Raton et Rosette* (l'insertion des divertissements[7]), dans *Les Oracles* (le sommeil[8]). Les critiques sont rares et peu vindicatives ; elles relèvent des *topoï* de l'écriture des parodies d'opéra, tous genres confondus. La scène topique de l'écho est ainsi tournée en ridicule dans *Les Amours de Vincennes* :

> [MACÉ]
> Non rien n'est comparable à mes cruels tourments,
> Je brûle nuit et jour.

---

[1] Raphaëlle Legrand, « *Les Amours de Bastien et Bastienne* de Marie-Justine Favart et Harny de Guerville : parodie ou éloge du *Devin du village* de J.-J. Rousseau ? », *Rousseau et la musique, Jean-Jacques et l'opéra : actes du colloque sur le Devin du Village, 15 avril 2003, et autres études*, textes réunis par Pierre Saby, Lyon, Université Lumière-Lyon 2, collections « Études », 2006, p. 179.

[2] Scène II, M. Gargot, cabaretier à l'arrivée de Jupiter dit à Mercure : « Ce Jupiter me paraît bonhomme : je le crois même un peu bête », note de l'éditeur : « Dans le ballet du *Jugement de Pâris* qu'on jouait alors à l'Opéra, Jupiter y paraît un peu de ce caractère ». À la scène VIII, alors que les déesses attendent le verdict du berger Pâris, Junon chante sur l'air « L'autre jour j'aperçus en songe » : « Tu décides sur les présents, / Au lieu de juger sur nos charmes », Pâris répond : « L'opéra fait-il autrement ? ».

3 Le Satyre, à Pan : « Pourquoi sortons-nous d'ici ? PAN : Pourquoi y sommes nous entrés ? SATYRE : Ma foi, je n'en sais rien. LICORIS : Ni moi non plus » (scène I). Fin de la scène V : « DIANE : Je rougis de ma tendresse / Et non pas de son objet. / LICORIS : Et et et et et et et / Votre style est d'une espèce / Qui me chiffonne sans cesse, / Vous donnez trop dans l'abstrait ».

[4] À la scène VIII : Gros-Jean sur l'air « Vous voulez me faire chanter » : « Mondor vous attend tous, chez lui. / Venez en diligence, / J'vous avons épargné l'ennui / D'une reconnaissance ».

[5] Nanette, scène IV : « Vous avez raison ; quand vous chanterez les charmes de votre maîtresse, ne les chantez jamais en chœur avec votre rival, mais tête à tête avec elle ».

[6] Scène III, Titonet sur l'air « De tous les capucins du monde » : « De pareils divertissements / N'amusent point quand on soupire ; / Ils ne conviennent qu'aux amants / Qui n'ont pas un mot à dire ».

[7] Scène II : « RATON : Mais leur danse est fort inutile. / ROSETTE : Pourquoi vous en embarrasser ? / Ici, sans se faire annoncer, / On vient danser / Se trémousser, / On est toujours prêt à danser ».

[8] Scène XIV : « Déjà dans *Alcyone*, / On nous en a bercé, / Puis après on nous donne / Un sommeil dans *Issé* ; / Sera-t-il dit qu'à l'Opéra / Toujours on dormira ? ».

TRIVELIN, *caché*
Va te mettre à la glace.

MACÉ
Quelqu'un assurément s'est caché dans ce bois
Pour rire de l'amour qui me met aux abois

TRIVELIN, *caché*
bois.

De plus, les sous-entendus grivois, facilités par la naïveté amoureuse naturelle des bergers fictionnels, se retrouvent dans chacune des parodies.

Ces pièces soulignent de différentes manières, à l'instar des pastorales burlesques et des romans parodiques du XVII^e^ siècle, les codes du genre afin de soutenir le comique. Les parodistes mettent en place plusieurs stratégies : Romagnesi est le plus direct. Dans *Les Oracles*, Dorimon (double d'Apollon) se déguise en un berger nommé Céladon, comme le héros de *L'Astrée*. Ce même personnage entonne sur l'air « L'autre jour en passant par Nantes » : « Non la pastorale doit être / Aussi sotte que les romans ». Une scène topique d'écho, absente de *Titon et l'Aurore*, est même ajoutée dans *Raton et Rosette* (scène II). Dans *Le Jugement de Pâris*, d'Orneval n'hésite pas à renchérir sur les codes pastoraux : Pâris joue de la flûte, chante sur l'air « Gardons nos moutons » et est celui « qui juge les querelles / De *tous* les bergers d'alentour »[1], selon Mercure (scène V). La parodie pour marionnettes, *Apollon Polichinelle*, plus grivoise que les autres, reproduit aussi les lieux communs de la pastorale : l'omniprésence de la nature et surtout l'enchantement qu'elle procure sont visibles à la scène 6 de l'acte II durant laquelle des chênes chantent et dansent. Dans *Tircis et Doristée*, Favart multiplie les métaphores champêtres, souvent au service de la grivoiserie. À la scène II, le berger Colinet entonne sur l'air « Si dans le mal qui me possède » : « Lorsque je veux planter un arbre, / S'il se trouve en terre un rocher, / Un peu plus loin je vais bêcher ; / En amour, quand un cœur de marbre / Pour s'attendrir veut trop de soin / Morgué, je vais aimer plus loin ». Ce personnage de berger grivois, créé par le parodiste, est aussi, en bon berger, joueur de flûte. Colinet apparaît comme un double grossier et comique de Tircis. Les scènes topiques du genre pastoral, scène de l'écho, scène de l'amante endormie, scène champêtre où le chant d'amour se mêle à la nature sont systématiquement reprises dans les parodies, la plupart du temps sans intentions critiques. Ainsi Zirzis dans *Les Bergers de qualité*, voyant Colette endormie chante sur l'air « Nanette dormez-vous » : « Respectons son sommeil, il me paraît trop doux, / D'un repos si charmant mon cœur n'est pas jaloux » (II, 2).

Comment expliquer que, malgré les caractéristiques communes des pièces de ce corpus, seule la majorité de celles composées dans la deuxième moitié du XVIII^e^ siècle

[1] Nous soulignons.

possèdent des intitulés mettant en avant leur spécificité générique ? De fait, le contexte de création de ces parodies diffère. Le terme de « parodie pastorale » apparaît dans la seconde moitié du siècle pour définir des pièces qui ne font que développer la tendance générale des parodies de pastorale de la première moitié du siècle : se tourner vers le divertissement et l'agréable au détriment du rire et de la critique. Notons d'abord que durant les années 1750-1760 la concentration des réécritures parodiques pastorales atteint son sommet : c'est durant ce laps de temps que non seulement la majorité des parodies de pastorales sont créées mais aussi que les parodies d'entrées de ballet construites sur le thème pastoral sont composées (*Les Amours champêtres* en 1751 et *Anacréon* en 1758). Ce genre comblerait-il un manque dans le répertoire de la Comédie-Italienne et de l'Opéra-Comique ? Sylvie Boussiou explique qu'à cette époque

> il n'existe pas encore en France de genre équivalent à l'*opera buffa*. L'opéra-comique cherche encore sa spécificité tandis que la parodie, certes très appréciée comme spectacle de la Comédie-Italienne et des théâtres de la foire, n'est que le miroir dérisoire, déformé et éphémère de la tragédie, voire du ballet héroïque. Son concept, basé sur la raillerie, est donc négatif et dépendant du genre officiel et reconnu qu'est la tragédie[1].

Ce propos ne prend donc pas en compte les parodies de pastorale qui justement illustrent la recherche d'une nouvelle sorte de spectacle comique. La parodie des parodies de *Titon et l'Aurore*, *Le Rien*, donnée par Vadé en 1753, est à ce titre intéressante. Faisant le procès, par la voix de Momus, de *Totinet* (Poinsinet et Portelance) et de *Raton et Rosette* (Favart), le parodiste indique les attentes du genre de la parodie de pastorale. À la scène 3, l'altercation des deux bergers est l'occasion de réfléchir à la visée du spectacle parodique :

> TOTINET
>
> Désapprouvez-vous la gaieté ? Car enfin, vous conviendrez qu'il en faut dans une parodie, et que partout elle en porte le caractère.
>
> RATON
>
> Blâmez-vous l'ingénuité ? Moi, je fus formé dans le dessein de paraître agréable, et à mon gré, cet avantage doit l'emporter sur celui de faire rire.

Il n'est pas question de la critique : Totinet prône la gaieté et le rire, Raton l'agréable et le divertissement. Momus chante d'ailleurs à la dernière scène sur l'air « Voilà la ressemblance » : « (*à Totinet*) L'un fait ennuyer gaiement. / (*à Raton*) L'autre amuser froidement ». Les éléments importants du spectacle sont passés au crible à la scène IV ; l'absence d'intérêt pour la critique est frappante.

> TRICOLOR
>
> AIR : *La mort pour les malheureux*
>
> Mais nos petits ballets

[1] Sylvie Bouissou, « *Platée* de Rameau à l'avant-garde d'une évolution du goût », *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, textes réunis et présentés par Andrea Fabiano, CNRS éditions, 2005, p. 27.

Ne sont pas si laids.
Et trouve-t-on ailleurs
De plus gais, de meilleurs,
Que notre ronde de tailleurs ?

ROSETTE
Les nôtres sont gracieux
Et valent mieux.
Des fleurs, fort galamment
Font l'ornement…

MOMUS, *à Rosette*
Vous êtes dans vos jeux
Trop sérieux
(*Parlant de Totinet et Tricolor*)
Eux,
Trop factieux.

Vadé souligne respectivement le manque de gaieté et la subversion dans le jeu, *largo sensu*. Ces remarques s'appliquent à l'usage de la musique :

MOMUS, *à Raton et Rosette*
Tous vos petits airs
Sont sur de grands airs
Nul ne chantera ces tirades là.
[…]
à Totinet
Vous chantez différemment.
Chaque refrain
Porte des traits dont le tout est malin.
Votre Apollon
Aurait pu prendre un meilleur ton.

Aucune de ces parodies de *Titon et l'Aurore* ne semblent satisfaire Vadé. Est-ce alors un hasard s'il compose lui-même une parodie de la pastorale *Daphnis et Alcimadure* sous le titre de *Jérôme et Fanchonnette* en 1755 ? Selon Nougaret, cette pièce est une « sorte de pastorale », qui

> s'applique à peindre les harengères et les autres gens de la lie du peuple, tels que les porteurs d'eau, *etc*. Le succès de ce genre de pièce surpasserait de beaucoup celui de la pastorale parce que son intrigue est très vive et très divertissante[1].

Vadé réussit, selon l'auteur, à mêler les caractéristiques de la pastorale et la gaieté propre au genre parodique.

Dans les années 1750-1760, la tendance est donc celle de « l'agréable » au détriment de la gaieté comique ; un rédacteur du *Mercure de France* écrit d'ailleurs à propos de *La Noce interrompue*, parodie d'*Alceste* de Favart, qu' « elle a le mérite des anciennes parodies, c'est-à-dire qu'elle respire *cette gaieté franche* qui vaut bien la fadeur pastorale de nos parodies modernes »[2]. Cette citation apporte deux informations sur le corpus particulier que nous étudions : d'abord, que les parodies de pastorale seraient fades, et qu'elles ne réussiraient pas

[1] Nougaret, *L'Art du théâtre*, *op. cit*., tome II, livre cinq, chapitre IV « De la pastorale dramatique », p. 69.
[2] *Mercure de France*, mars 1758, p. 188 (nous soulignons).

à égaler les parodies de tragédie en musique sur la question du comique ; enfin qu'à cette époque, toutes les parodies d'opéra sembleraient s'approprier l'atmosphère pastorale. Cela inclut donc les parodies de ballet, qui durant cette période dominent la production parodique, et nous l'avons vu, se tournent, à l'instar d'une partie des parodies de pastorale vers l'intrigue paysanne voire la pastorale. Favart, lui-même acteur de cette « réforme » de la parodie, ne manque pas de souligner cette évolution. Il renoue avec la parodie de tragédie en musique avec *La Noce interrompue* en 1758, et juste après sa prise de fonction à la tête de l'Opéra-Comique, la même année, il compose en 1759 pour la Foire une comédie critique intitulée *La Parodie au Parnasse*. Il y résume très bien l'activité parodique de l'époque et souligne la prédominance de la pastorale ainsi que sa mauvaise influence sur la parodie. À la scène 1, Apollon propose à la Parodie de devenir la gardienne de l'entrée du Parnasse ; le dieu poète lui demande alors pourquoi elle a quitté le Théâtre-Italien :

LA PARODIE
Je commençais très fort à m'ennuyer là ; on ne m'y nourrissait plus que de sucre et de miel.
AIR : *Je suis la fleur des garçons du village*
Pour ménager Messieurs les virtuoses,
On me gênait mal à propos[1].

APOLLON
Anacréon te couronnait de roses.

LA PARODIE
Non, Seigneur, c'était de pavots.
AIR :
Les traits piquant de la saillie
S'enrouillaient là dans le repos.
Des héros d'une bergerie
J'avais les airs et les propos.
Enfin, sur le ton des nigauds,
Débitais, au lieu de bons mots,
Des madrigaux.

Deux parodies de ballet, utilisant la réécriture pastorale, sont directement visées dans ces couplets : *Anacréon* de Sedaine, et *Les Amours champêtres* de Favart. Une note de l'éditeur après le terme bergerie indique bien le phénomène de « pastoralisation » qui a eu lieu dans les années 1750 : « *Les Amours champêtres*, jolie pastorale dont la réussite a fait oublier le genre de la parodie ». Cela voudrait dire que les thèmes pastoraux diminueraient de fait la portée critique (« traits piquants de la saillie ») et le comique (« sucre et de miel »). Marmontel dans les *Éléments de littérature* explique pourquoi le genre de la bergerie ne saurait être trop comique

> le genre pastoral peut être touchant ; mais il sera faiblement comique, parce que le comique porte sur le ridicule et sur les travers de la vanité, et que ce n'est pas chez les bergers que la vanité domine. Leur

[1] Favart fait référence ici aux compositeurs d'opéras-comiques et aux mutations du répertoire de la Comédie-Italienne en faveur de la comédie à ariettes.

> ignorance même et leur sottise n'a rien de bien risible, parce qu'elle est naturelle et naïve, et qu'elle n'est point en contraste avec de fausses prétentions.

Nougaret en louant les comédies poissardes et leur gaieté au détriment des pastorales, expose la même caractéristique : ce genre tel qu'il se déploie sur les théâtres officiels (et particulièrement à l'Opéra) ne peut pas être comique.

Parodie et pastorale ne semblent donc pas faire un ménage naturel : ne serait-ce pas l'origine du faible nombre de parodies de ce genre lyrique ? Faire une parodie de pastorale suppose ainsi une transposition comique qui ne passe que par les vaudevilles, le langage et la mise en scène de personnages champêtres ou paysans vraisemblables : encore faut-il ajouter à ces pièces un « air de parodie », qui passe par l'ajout de personnages comiques (Colinet dans *Tircis et Doristée*, l'aubergiste dans *Le Jugement de Pâris* par exemple) ou de commentaires critiques légers.

L'absorption de la parodie par la bergerie est au cœur des discours dans les années 1750. Chevrier dans sa comédie *La Revue des théâtres* (1754) met en scène la Critique s'adressant à la Comédie-Italienne :

> Aisément je pourrais en remontant plus haut
> Fronder avec raison le fade dialogue
> De votre parodie *habillée en églogue*,
> Et rire de bon cœur de ces sons doucereux
> Que vos auteurs font rendre à des hommes fougueux.
> Au goût de la critique, un peu trop difficile,
> On a substitué les langueurs de l'idylle,
> Et Paris prévenu pour ce genre anodin,
> Voit sans peine un héros parler comme Colin[1]. (Scène V)

La parodie perd donc ce qui constituait l'une de ses particularités, la critique. Chevrier exprime la même idée dans ses *Observations sur le théâtre dans lesquelles on examine avec impartialité l'état actuel des spectacles de Paris*, publiée en 1755 :

> Voyez toutes les parodies modernes, vous y trouverez Ovide fondu dans une pastorale dont les paroles et le chant n'ont aucune analogie à l'ouvrage qui devrait être l'objet de la critique annoncée. Je connais plusieurs de ces petites pièces, où il n'y a pas l'ombre d'un trait contre l'original, mais comme elles sont montées sur un ton de langueur exprimée avec naïveté, elles sont toujours sûres de plaire ; il est vrai que le public peut revenir un jour à la vérité, c'est en attendant ce moment encore éloigné, que j'exhorte les parodistes à saisir mieux l'esprit de ce genre […][2].

Le contexte des années 1750 explique bien l'évolution « champêtre » du genre de la parodie dramatique d'opéra : la mode ambiante invite les parodistes à cibler des pastorales et des ballets à entrées pastorales. Cela expliquerait aussi le choix de Favart et de Sedaine d'une réécriture pastorale d'entrée de ballet. *Les Amours champêtres*, sous-titrée « pastorale » prenant pour cible l'entrée des *Sauvages* des *Indes galantes* et *Anacréon*, sous-titrée

[1] Nous soulignons. Colin est le personnage principal du *Devin du village* de Rousseau.
[2] François-Antoine Chevrier, *Observations sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 49-50.

« pastorale héroïque » parodiant l'entrée du même nom des *Surprises de l'amour*, illustrent bien comment le choix de la pastorale place la parodie du côté de l'autonomie.

2 – Pourquoi choisir la transposition pastorale ? Le cas des *Amours champêtres* et d'*Anacréon*, parodies d'entrée de ballet

Choisir de conserver l'intrigue pastorale pour parodier une pastorale lyrique ou une entrée de ballet à thématique pastorale relèverait de l'évidence. Néanmoins les parodistes prenant pour cible des tragédies en musique évacuent la violence et le tragique de l'intrigue. Utiliser la transposition pastorale c'est donc avant tout chercher à s'inscrire dans le même genre que sa cible à un degré différent. Que penser alors des *Amours champêtres* et d'*Anacréon*, deux parodies d'entrées de ballet qui utilisent la transposition pastorale alors que leurs cibles n'emploient pas cette thématique ? Est-ce un hasard si ces pièces sont majoritairement intitulées « pastorale » au détriment de « parodie » ? Cela ne prouve-t-il pas l'inadéquation entre le thème pastoral et la parodie ? Ces deux parodies ont été composées dans les années 1750, période durant laquelle la parodie de pastorale héroïque connaît son plus grand essor. *Les Amours champêtres*, donnée à la Comédie-Italienne le 2 septembre 1751, prend pour cible l'acte des *Sauvages* du ballet des *Indes galantes*. L'autre pièce qui nous intéresse est la première œuvre dramatique de Sedaine, *Anacréon*, parodie de la troisième entrée des *Surprises de l'amour*, ballet de Bernard et Rameau, créée en société en 1754 et reprise à la Comédie-Italienne en 1758[1]. Dans *La Parodie au Parnasse*, Favart accuse ces deux créations : elles seraient responsables de l'affaiblissement du comique parodique traditionnel.

Favart compose, avant *Les Amours champêtres*, *Les Amants inquiets*, parodie de *Thétis et Pélée*, opéra de Fontenelle et Colasse remis à l'Académie royale de musique en novembre 1750. Il s'agit de la première parodie d'opéra à la Comédie-Italienne depuis 1745. Contrairement à la majorité des parodies de tragédie en musique d'avant 1745, le parodiste ne conserve pas les noms des personnages de l'opéra de Fontenelle. L'intrigue de cette œuvre est simple : Pélée, roi de Thessalie aime la nymphe Thétis convoitée par Jupiter et Neptune. Les dieux laissent le mortel épouser la nymphe après avoir consulté l'oracle qui leur a appris que le mari de Thétis est destiné à être moins puissant que son propre fils. Dans la parodie, Tonton (double de Thétis) est une batelière, Pélée devient un berger nommé Colin ; La Dune,

[1] Nous travaillons à l'édition de cette pièce, au sein des *Œuvres Complètes* de Sedaine à paraître aux Classiques Garnier.

entrepreneur et Brettifer, seigneur, représentent respectivement Neptune et Jupiter[1]. Qu'un personnage de berger remplace un protagoniste de tragédie en musique dans une parodie n'est pas nouveau, déjà en 1726 dans leur réécriture burlesque de *Pyrame et Thisbé* pour la Comédie-Italienne, Romagnesi et Riccoboni fils font de Zoroastre, magicien et père de Zoraïde, un berger. Favart poursuit la dramaturgie développée par Carolet dès 1731 et transpose l'intégralité du cadre spatio-temporel et des personnages. Son innovation réside dans le travestissement du héros en berger. *Les Amants inquiets* connaît un succès important : il s'agit de l'une des rares parodies de tragédie en musique reprise au moins trois fois d'après les sources que nous avons pu retrouver : il est intéressant de noter qu'elle est rejouée les 5, 8 et 15 janvier 1752 à la Comédie-Italienne avec *Les Amours champêtres*[2]. Une hypothèse plausible serait d'imaginer que, voyant la réussite de la transposition parodique pastorale, Favart aurait choisi seulement six mois après cette même technique pour parodier l'entrée des *Sauvages*[3]. Son choix s'avère plus complexe, mais quoi qu'il en soit, la thématique champêtre couvre la totalité des catégories de la parodie dramatique d'opéra et ce dès le retour du genre parodique sur la scène italienne ; avec *Les Amants inquiets*, un nouveau ton est donné. Avant la querelle des Bouffons et l'innovation du *Devin du village*, qui influencent le répertoire par le biais de parodies musicales et dramatiques, la parodie dramatique d'opéra entame déjà sa propre réforme.

Le marquis d'Argenson écrit dans sa notice consacrée aux *Amours champêtres* que « L'acte des *Sauvages* est destiné à faire estimer les mœurs naturelles ; ce sujet-ci relève aussi les bonnes mœurs des bergers »[4]. Le fond des deux intrigues serait donc le même. La pastorale c'est avant tout la mise en scène des jeux de l'amour sous plusieurs modalités : selon la typologie développée par Daniela Dalla Valle, l'intrigue amoureuse pastorale peut suivre différents schémas, celui de la fuite-poursuite, celui de la constance-inconstance ou celui de la simulation-dissimulation[5]. Repérer dans une entrée de ballet au cadre champêtre l'un de ces schémas a pu suggérer au parodiste la réécriture pastorale. Dans l'entrée des *Sauvages*, Fuzelier met en scène Damon et Dom Alvar, deux officiers, l'un français, l'autre espagnol, amoureux de la même « sauvage », Zima, engagée avec Adario, le chef de la nation

[1] Favart s'inspire largement de la parodie de *Thétis et Pélée* donnée à l'Opéra-Comique en 1736, *La Belle Écaillère* par Carolet. Sur le rapport entre les deux auteurs voir *supra*, chapitre I et plus généralement Bernard Levy, *The Unpublished Plays of Carolet*, Institute of French Studies, 1931.
[2] *Les Amants inquiets* est reprise en 1752 et en 1754 à la Comédie-Italienne, et selon *ATI*, en 1755.
[3] *Les Amants inquiets* est perçue comme la première pièce d'une série : « Cette pièce fit revenir la foule ; et celles que donna ensuite le même auteur, jointes au jeu charmant de madame Favart, ont toujours augmenté depuis le nombre des spectateurs », La Porte et Clément, *Anecdotes dramatiques*, *op. cit*, t. I, p. 45.
[4] *NOT*, t. II, p. 725.
[5] « Pastorale », art. cit.

des natifs américains. L'intrigue des *Sauvages* se prête bien à la transposition pastorale selon le schéma constance-inconstance et fuite-poursuite, d'autant que le cadre des forêts d'Amérique et le divertissement des bergers à la fin de l'acte suggèrent suffisamment les amours champêtres. Dans *Les Amours champêtres*, Damon, petit-maître et Richard, un laboureur, font la cour à Hélène, bergère, amante de Philinte, un berger. L'intrigue est similaire à celle de l'acte des *Sauvages*, et l'on ne constate qu'un seul ajout, le personnage de Lisette, confidente et bergère, qui porte le comique de la pièce. La parodie est immédiatement un succès et les commentateurs s'accordent : il s'agit d'une pastorale, mais d'Origny précise que la pièce « se serait bien passée du rôle de confidente qui s'y trouve, si M. Favart n'avait pas voulu lui donner *l'air d'une parodie* »[1]. Lisette décrit comiquement les deux rivaux de Philinte sur l'air « De tous les capucins du monde » : « L'un est gros amant rustique, / Dont l'amour brusquement s'explique / Et l'autre un freluquet galant, / Que le seul goût des plaisirs touche, / Et qui semble plaindre, en parlant, / La fatigue d'ouvrir la bouche » (scène I). Le personnage de la confidente permet à Favart d'ajouter des scènes : si cette pièce est une réécriture pastorale, elle n'en reste pas moins une parodie de ballet. On retrouve ainsi les caractéristiques des parodies de ballet de la première catégorie : l'imitation se couple d'une reconstruction de l'intrigue. L'entrée des *Sauvages* comporte cinq scènes : scène I, Adario est seul ; scène II, il est avec ses deux rivaux, scène III et IV, ils sont rejoints par Zima, et à la dernière scène, Adario et Zima sont seuls. Favart double le nombre de scènes et s'attarde sur chacun des personnages : Lisette est d'abord seule avec Philinte, puis avec Damon, puis avec Richard, elle retrouve ensuite Philinte pour lui faire part de ce qu'elle a découvert sur ses rivaux puis à partir de la scène IX, la parodie calque l'intrigue de l'opéra : tous sont d'abord réunis, mais Philinte est caché pour observer, puis se montre et enfin se réconcilie avec Hélène à la scène XI.

L'histoire de la création d'*Anacréon* de Sedaine est compliquée. Selon l'avertissement de l'auteur précédant l'unique édition de cette pièce dans *Recueil de poésies de M. Sedaine* (Paris, Duchesne, 1760, t. II), elle a été « faite en 1754, pour la fête de M. L[a] B[orde] et représentée la même année à sa maison de campagne »[2], puis rejouée au Théâtre-Italien pour pallier les problèmes financiers de Sedaine :

> J'avais cependant donné aux Italiens en 1758 une petite pièce intitulée *Anacréon*, que j'avais faite pour une fête d'amis donnée à Gerbelet, et dans laquelle Chassé faisait le rôle d'Anacréon. Elle n'eut aucun

[1] *ATI*, t. I, p. 244 (nous soulignons).
[2] *Recueil de poésies de M. Sedaine*, seconde édition, Londres, Paris, Duchesne, 1760, seconde partie, p. 163.

> succès aux Italiens : mais elle avait rempli mon but, qui était de me soulager du paiement des entrées que mon peu de fortune me rendait pesant, et j'en profitais[1].

Dans son avertissement, Sedaine précise également qu'il donne ici la version entière de la pièce et signale les couplets supprimés par les Comédiens Italiens en 1758. Il y a ainsi deux versions de la même pièce. Néanmoins, tandis qu'*Anacréon* est sous-titrée « pastorale héroïque » dans l'édition de 1760, Gueullette note que cette pièce est une « parodie de l'opéra de la *Surprise de l'amour*, par Mr Sedaine ; […] sa pièce eut un très grand succès »[2]. En outre, Favart, dans son édition de *La Parodie au Parnasse* explique que « *Anacréon*, pièce en vaudevilles, [a été] représentée sur le Théâtre-Italien avec un succès médiocre, mais qui en aurait eu davantage, si elle n'eut pas été annoncée sous le titre de parodie »[3]. Un premier problème se pose : l'entrée *Anacréon* des *Surprises de l'amour* est créée en 1757, il est donc impossible que la version de la pièce de Sedaine de 1754 soit une parodie. Second problème, la version de 1754 et de 1758 (couplets supprimés) sont très proches : *Anacréon* est-elle une parodie d'opéra ? Ne serait-il pas plus juste de dire qu'elle a été présentée comme une parodie alors qu'elle n'en est pas une ?

Cette pièce n'est pas, à première vue, une parodie de l'entrée *Anacréon* de Bernard et Rameau. Sedaine met en scène Anacréon qui « après avoir longtemps encensé les amours quitte la cour de Samos, abandonne les jeux et les plaisirs, et se consacre tout entier à l'étude »[4]. Son ami Philenos lui parle du pouvoir de l'amour mais Anacréon « borne ses désirs à la seule amitié ». Une tempête éclate et un enfant demande l'hospitalité chez Anacréon : « c'est le moment que prend l'Amour pour le blesser d'un de ses traits. Mais s'il est l'auteur de la blessure, il le sera aussi de la guérison. Il parcourt la campagne, [et] vole la brebis de Céphise »[5]. La bergère court après sa brebis, rencontre Anacréon et ils tombent amoureux : l'Amour revient sur scène pour assister à son triomphe et tous les amis d'Anacréon chantent sa victoire. Dans l'entrée du ballet de Rameau, l'intrigue est différente : l'amour d'Anacréon pour Lycoris est menacé par la prêtresse de Bacchus ; le sentiment amoureux n'est pas en adéquation avec le culte de celui que les Grecs nomment Dionysos. Anacréon délaisse alors son amante, mais l'Amour lui rend visite et le héros ne pouvant résister va retrouver son amante.

[1] « Quelques réflexions inédites de Sedaine sur l'Opéra-Comique », dans le *Théâtre choisi de G. de Pixerécourt*, avec une notice de Charles Nodier, Paris, Tresse, 1843, t. IV, p. 503.
[2] T.-S. Gueulette, *op. cit.*, p. 171.
[3] Charles-Simon Favart, *La Parodie au Parnasse*, Paris, Duchesne, 1759, p. 5.
[4] Joseph de La Porte et Sébastien Chamfort, *Dictionnaire dramatique*, *op. cit.*, t. I, p. 99.
[5] *Ibid*., p. 100.

La scène de rencontre entre Anacréon et l'Amour semble rapprocher les deux poèmes dramatiques ; nous proposons un descriptif comparé de ces scènes :

Anacréon, troisième entrée des *Surprises de l'amour* Scène IV	*Anacréon* Scène II, III et IX
La plus douce symphonie accompagne le sommeil d'Anacréon. Il est interrompu par le bruit du tonnerre, et l'on entend un orage terrible.	Scène II *On entend un bruit de tempête.*
« c'est la voix d'un enfant » ; Anacréon recueille l'enfant sans savoir qu'il s'agit de l'Amour.	Scène III ANACRÉON Eh ! d'où venez vous donc Mon beau garçon ? Vous avez l'air fripon, Mignon, Vous avez l'air fripon. *Anacréon le réchauffe.*
Identité et raison de sa présence : AMOUR Je servais Lycoris, J'étais son fidèle esclave. Un ingrat, qu'elle aimait, la quitte avec mépris, Le courroux s'est emparé d'elle.	**Raison de sa présence** : AMOUR Cher patron, mon dessein n'est pas de voyager, C'est la soif de punir, l'ardeur de me venger, C'est un esclave ingrat qui le méprise et l'insulte.
Reconnaissance ANACRÉON Je suis ce criminel amant. […] Esclave… Ah ! vous êtes mon maître : Et je suis aux pieds de l'Amour.	**Reconnaissance** ANACRÉON Quel est donc cet esclave ? AMOUR C'est toi ! AIR : *Non tu ne m'aimes pas* Connais l'Amour, perfide ! *Il lui lance une flèche.*
Invocation de l'Amour Volez, Amours, venez troupes immortelles, Rendez à ses désirs Une amante fidèle. Annoncez ma victoire, et chantez mes plaisirs.	Scène IX, **invocation de l'Amour** AIR : *Eh zing zing, madam' la marée* Soyez contents, Prenez, mes enfants, Du bon temps.

Le lien entre les deux scènes est moins parodique que thématique. Il est d'ailleurs possible que « la relation parodique »[1] soit ici inversée : Pierre-Joseph Bernard, dit Gentil-Bernard, le librettiste des *Surprises de l'amour* (1748, première mouture, sans l'entrée *Anacréon*) aurait pu être à cette fête du musicien La Borde où est créée, en 1754, la pièce de Sedaine, et s'inspirer de la scène avec l'Amour.

Pourquoi les Comédiens Italiens présentent-ils cette pièce comme une parodie ? Ils cherchent à répondre à une attente du public : entre 1752 et 1758, ce ne sont pas moins de dix parodies d'opéra à thématique pastorale qui sont créées. L'attrait pour la pastorale n'a d'égal que l'attrait pour la parodie pastorale, mode lancée par les Favart. Chronologiquement, ce

[1] Titre de l'ouvrage général de Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, Paris, José Corti, coll. Les Essais, 2007.

sont ses parodies pastorales qui inaugurent la grande période des bergeries et de la naïveté villageoise dans l'opéra-comique jusqu'aux œuvres de Dezède des années 1770[1]. Si « la pastorale est le fil d'Ariane du théâtre lyrique français »[2], elle est aussi la clé de l'autonomie pour les parodies dramatiques d'opéra.

3 – Les aspects d'une fortune singulière : reprise et réécriture, le cas de *Tircis et Doristée*

Les réécritures pastorales forment le corpus parodique le plus repris avec les parodies de ballet. Leur double casquette explique ce phénomène : ces pièces appartiennent à la tradition parodique (forme en opéra-comique en vaudevilles, comique parodique) et s'émancipent en même temps de leur cible, en partie grâce à l'arsenal champêtre. L'étude de la fortune particulière de *Tircis et Doristée*, parodie d'*Acis et Galatée* de Lully et Campistron créée le 4 septembre 1752 à la Comédie-Italienne à l'occasion de la reprise de la pastorale héroïque le 6 juin 1752 permet d'observer comment la réécriture d'une parodie de pastorale révèle les particularités du genre.

Cette pièce appartient à une période bien précise dans la carrière de Favart et dans l'histoire des parodies d'opéra données sur la scène de la Comédie-Italienne. Sept mois après la création des *Amants inquiets* (parodie de *Thétis et Pélée*), Favart compose *Les Amours champêtres*, sa réécriture pastorale de l'entrée de ballet. Ce n'est qu'en 1752, avec *Tircis et Doristée*, que le dramaturge écrit sa première parodie de pastorale. Elle frappe les critiques et les historiens du théâtre du XVIII^{e} siècle ; elle semble appartenir à un nouveau genre : « On doit plutôt regarder cette jolie pièce comme une pastorale agréable que comme une parodie critique ; les airs en sont admirablement bien choisis, les couplets heureux et le dénouement assez comique »[3]. D'Origny oppose aussi « parodie » et « pastorale » dans son commentaire sur la pièce : « on doit moins regarder [cette pièce] comme une parodie d'*Acis et Galatée* que comme une jolie pastorale »[4]. Le marquis d'Argenson décrit *Tircis et Doristée* comme une « pastorale parodie » mais précise que « c'est même une similitude plutôt qu'une parodie : bergers et forgerons font comme dans l'opéra ; il n'y a de différence que la vraisemblance au lieu du merveilleux mythologique »[5]. Les frères Parfaict et Godin d'Abguerbe utilisent aussi

[1] « La popularité des opéras-comiques de Dezède témoigne de l'engouement de l'époque pour les bergeries », *Regards sur l'Opéra-Comique*, *op. cit.*, p. 64.
[2] James Anthony, *La Musique en France à l'époque baroque*, trad. Béatrice Vierne, Paris, Flammarion, 1981, p. 95, cité par Laura Naudeix, *op. cit.*, p. 104.
[3] *HTI*, t. VI, p. 65-66.
[4] *ATI*, t. I, p. 242.
[5] *NOT*, t. II, p. 755.

la formule « pastorale, parodie de l'opéra d'*Acis et Galatée* »[1]. Le commentaire du rédacteur du *Mercure de France* sur cette parodie résume bien toute la complexité générique de cette œuvre et le succès qu'elle a rencontré :

> Cette pastorale est toute en vaudevilles. Tircis, berger amoureux de Doristée fait l'exposition du sujet par ces vers qu'il chante sur un air de la *Serva padrona* […][2].
>
> Le succès de *Tircis et Doristée* confirme de plus en plus la réputation que M. Favart s'est justement acquise en ce genre ; il y a dans cet ouvrage beaucoup d'esprit, des couplets heureux et les airs sont admirablement choisis. On aurait souhaité plus de gaieté et plus de comique ; mais *Tircis et Doristée n'est pas précisément une parodie de l'opéra* d'*Acis et Galatée*, c'est plutôt une pastorale et l'on doit savoir gré à M. Favart de ne pas employer ses talents à faire des parodies sur des sujets qui ne fournissent rien de piquant. Le rôle de Tircis est rendu dans la plus grande perfection par Mlle Favart, qui est la plus aimable chanteuse de vaudevilles que nous ayons eu : elle est aussi charmante dans son travestissement que dans son état naturel : qu'elle soit nymphe, bergère ou savoyarde, qu'elle danse, qu'elle chante, sous quelque forme qu'elle se présente, elle est sûre de plaire[3].

Le succès de *Tircis et Doristée* annonce celui des futures parodies de ballet et de pastorale du couple Favart : *Les Amours de Bastien et Bastienne, Raton et Rosette, La Fortune au village* ou *La Fille mal gardée*. *Tircis et Doristée* sera reprise trois fois sur deux théâtres différents sans que sa cible soit remise à l'Opéra. Une fois en 1753 à la Comédie-Italienne et deux fois, respectivement en 1756 et 1758, au Théâtre-Français de Vienne. Joseph de La Porte précise que cette parodie « a le même défaut que tous ses autres ouvrages de cette espèce ; c'est-à-dire qu'elle est aussi sérieuse que la pièce parodiée » ; pour le critique, les passages comiques ne servent « qu'à faire sentir davantage le froid de la pièce mais qu'on doit convenir néanmoins qu'il y a des pensées extrêmement fines et ingénieuses dans ce dernier ouvrage [qui] est moins une parodie, qu'une imitation de l'opéra *Acis et Galatée* »[4].

Nous avons retrouvé une réécriture de cette parodie, sous la plume de P. de Montignac. Cette pièce intitulée *Horiphesme ou les Bergers* est sous-titrée « comédie-pastorale, en deux actes, mêlée d'ariettes et ornée de danses » ; elle est éditée en 1771 et a probablement été créée sur un théâtre de société nantais[5]. En fait, il s'agit d'un opéra-comique à thématique pastorale ou paysanne s'inscrivant en pleine vogue de ce type d'ouvrages à Paris, sur la scène du Théâtre-Italien. L'auteur expose son travail de réécriture dans l'avertissement en tête de l'édition de la pièce :

> Cette pièce est une ancienne parodie en un acte d'*Acis et Galatée*, intitulée *Tircis et Doristée*. J'ai eu le courage de transformer en prose, mêlée d'ariettes, un ouvrage tout en vaudevilles ; je dis le courage, car

[1] *DTP*, t. V, p. 465.
[2] *Mercure de France*, décembre 1752, p. 140.
[3] *Ibid*., p. 153-154 (nous soulignons).
[4] Joseph de La Porte, *Voyages en l'autre monde, ou Nouvelles littéraires de celui-ci*, Londres et Paris, 1752, p. 201-202. Il existe une édition de ce même ouvrage à La Haye et Paris en 1751.
[5] Cette pièce est éditée « De notre imprimeur, à Nantes, Vatar, fils aîné, seul imprimeur-libraire ordinaire du Roi, place du Pilori ». En outre, la liste des acteurs mentionne un certain Macdermotte qui selon Fuchs était acteur à Nantes (Max Fuchs, *La Vie théâtrale en province. Lexique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1976, p. 144).

> ce travail très ingrat, peu glorieux, a presque toujours trompé l'attente de son auteur* [Note : « On sait le malheureux sort de *La Chercheuse d'esprit* et de *Nicaise*, que le public n'a pas reconnus sous leur habillement moderne]. J'ai conservé scrupuleusement tout ce qui pouvait s'adapter à la phrase musicale, retranché tout ce qui avait *l'air de parodie*, et tâché de prolonger l'intérêt, sans l'affaiblir.
>
> On trouvera l'extrait de l'original dans le détail des parodies, page 62[1].

Outre l'information précise sur le « goût moderne », celui des ariettes au détriment du vaudeville et de la comédie à ariettes au détriment de la parodie en vaudevilles, cet avertissement indique bien comment dans la parodie de pastorale, on peut retirer « ce qui a […] l'air de parodie ». Une comparaison des deux textes nous permettra d'observer les modifications opérées par Montignac : comment passe-t-on d'une parodie de pastorale à une comédie pastorale à ariettes ? En fait, l'intitulé générique et l'avertissement fonctionnent comme des leurres auprès du lecteur.

Le premier leurre est celui du découpage dramaturgique : la comédie pastorale est en deux actes, *Tircis et Doristée* en un. Or, Montignac n'ajoute rien, il ne fait que couper la pièce là où elle comportait déjà une rupture interne, après le premier vaudeville à couplets de la scène V. Les véritables changements opérés par le dramaturge concernent le passage de couplets chantés en prose, celui de vaudevilles en ariettes et l'ajout d'une pantomime. Montignac écrit dans l'avertissement qu'il a « conservé scrupuleusement tout ce qui pouvait s'adapter à la phrase musicale, retranché tout ce qui avait l'air de parodie ». Le dramaturge reprend le texte et la musique de la parodie de Favart lorsqu'il s'agit d'ariettes ou de romances (scène I et III de *Tircis et Doristée*[2]). Il conserve le texte original de certains couplets et n'en change que la musique : c'est le cas du couplet d'Horiphesme à la scène VI sur l'air « de la Marche de Lowendal », qui devient une ariette à la scène VI de l'acte I[3]. Même opération à la scène IV de l'acte I d'*Horiphesme* : Montignac transforme un passage chanté sur des airs notés en un récitatif obligé. La transposition des couplets chantés en prose suit elle aussi de près le texte :

Tircis et Doristée, Favart, scène II	*Horiphesme*, Montignac, I, 2
COLINET, AIR : *Eh dru, dru, dru* Je plains ton sort, Moi, le chagrin m'endort, Et le plaisir m'éveille.	COLINET L'amour t'empêche de dormir ! C'est donc un amour bien triste : ma foi, mon ami, je te plains. Pour moi, je suis plus heureux ; le chagrin m'endort, et le plaisir m'éveille.

Cette pratique récurrente qui consiste à enlever les vaudevilles tout en gardant leur contenu textuel semble recouvrir cet « air de parodie » dont parle Montignac. Le dramaturge supprime

[1] *Horiphesme ou les Bergers*, Nantes, Vatar, 1771, avertissement, p. 3 (nous soulignons).
[2] Il reprend la première ariette de Tircis chantée sur un air de *La Serva padrona* et la romance du *Devin* « Dans ma cabane obscure » chantée par le même personnage à la scène III.
[3] Autre exemple, le long couplet d'Horiphesme à la scène VII de *Tircis et Doristée* « Mon cœur aussi dur qu'une enclume », dont le texte est repris *in extenso* pour une ariette dans la comédie-pastorale à la scène 2 de l'acte II.

aussi des allusions grivoises chantées par le personnage du berger comique Colinet : le couplet sur l'air « Si dans le mal qui me possède » (« Lorsque je veux planter un arbre, / S'il se trouve en terre un rocher, / Un peu plus loin je vais bêcher ; / En amour, quand un cœur de marbre / Pour s'attendrir veut trop de soin, / Morgué, je vais aimer plus loin ») ou celui sur l'air « Une jeune bergère » (« L'amour doit tout risquer / Qui craint de se piquer / Ne cueille point de rose ») sont évincés de l'opéra-comique.

La différence majeure entre ces deux textes réside dans le titre et le dénouement de l'intrigue. En intitulant sa pièce *Horiphesme ou les Bergers*, Montignac met en avant le rival de Tircis, Horiphesme, le maître des forges. Or, il n'apparaît dans cette pièce que dans cinq scènes, alors que dans la parodie de Favart il est présent dans six. Montignac se sert du titre pour différencier sa réécriture de l'original alors qu'il ne s'en écarte que lors du dénouement. En effet, dans *Tircis et Doristée*, le maître des forges, jaloux du berger, s'apprête à le tuer avec sa carabine ; il tire et Tircis tombe à terre, non pas parce qu'il est touché, mais parce que, pris de peur, il s'est évanoui. Sûr de l'avoir tué, Horiphesme sort de scène ; Doristée découvre son amant à terre et fait appel à M. Guillaume, un opérateur, pour le sauver. Ce personnage est une transposition triviale de Neptune, *deux ex machina* de la pastorale héroïque de Lully, qui redonne vie à Acis en le changeant en fleuve. Montignac supprime la scène avec M. Guillaume, probablement car elle fait référence à la cible de la parodie. À la place, il invente une pantomime : Horiphesme s'apprête à frapper Tircis mais « *tous les bergers armés de leurs houlettes paraissent aussitôt pour défendre Tircis ; au même temps les bergers enchaînent Horiphesme de guirlandes de fleurs, et Doristée le désarme* ». Suit une longue tirade du maître des forges dans laquelle il assure qu'il renonce à l'amour. Montignac propose même une autre pantomime pour figurer le dénouement :

> *Horiphesme veut arracher Doristée des bras de son amant ; celui-ci la défend avec courage. La légèreté de ses mouvements le dérobe aux coups redoutables de son rival, son agilité lasse le robuste forgeron, et l'oblige à céder la victoire. La pièce est terminée par un divertissement général.*

Tircis n'est plus un poltron, nul besoin d'un substitut comique au *deus ex machina*, les personnages champêtres viennent seuls à bout du tyran amoureux de la pièce.

En somme, pour passer d'une parodie de pastorale à un opéra-comique « pastoral », Montignac a amoindri le comique de la pièce (suppression des vaudevilles, d'un personnage, d'allusions grivoises) et la référence la plus explicite à la cible (son dénouement). Cette pièce est alors moins une réécriture qu'un raccommodage de la parodie de Favart dans un nouveau contexte. On comprend alors mieux la spécificité de la thématique pastorale qui, jointe au comique parodique, fait tendre la parodie vers le nouvel opéra-comique. D'autres parodies de pastorale ont une fortune exceptionnelle : *Jérôme et Fanchonnette* de Vadé est, par exemple,

l'une des seules parodies foraines à passer au répertoire de la Comédie-Italienne après la fusion des deux troupes en 1762 ; *Raton et Rosette* entre dès sa création au répertoire des Comédiens Italiens, et connaît un nombre de reprises presque aussi important que *Les Amours de Bastien et Bastienne*, créée six mois après elle. L'étude des avatars du *Devin du village*, comme l'étude de la fortune de *Tircis et Doristée*, montrera les possibles offerts à la parodie dramatique d'opéra par le thème pastoral.

4 – Les avatars du *Devin du village* de Paris à Saint-Domingue

Le Devin du village de Jean-Jacques Rousseau, intermède à thématique pastorale, a suscité quatre hypertextes :

- *Les Amours de Bastien et Bastienne*, Harny de Guerville et Mme Favart, Comédie-Italienne, août 1753 ;
- *La Nouvelle Bastienne*, Vadé et Anseaume, Foire Saint-Laurent, septembre 1754 ;
- *Jeannot et Thérèse*, Clément, Théâtre du Cap à Saint-Domingue, 1758-1783 ;
- *Les Amants de village*, Riccoboni fils et Bambini (musique), Comédie-Italienne, juillet 1764.

Chacune de ces pièces entretient une relation particulière avec son hypotexte : *Bastien et Bastienne* est sous-titrée « parodie » et a été reçue ainsi par le public et les critiques. L'édition de *La Nouvelle Bastienne* de Vadé et Anseaume porte sur sa page de titre « opéra-comique en un acte » ; l'un des manuscrits de *Jeannot et Thérèse* indique qu'il s'agit d'une « parodie nègre du *Devin* » et enfin la pièce de Riccoboni fils *Les Amants de village* se présente, dans son édition chez Duchesne en 1764, comme une « comédie en deux actes mêlée de musique ». À partir de ce simple descriptif, on remarque que l'appartenance de ces trois dernières pièces au genre de la parodie dramatique d'opéra ne relève pas de l'évidence. En outre, leurs titres renvoient bien plus à celui de la première parodie du *Devin* qu'à l'intermède lui-même. Il faut donc examiner cette série dans une perspective générique double : sont-elles toutes des parodies dramatiques ? Sont-elles toutes des parodies dramatiques de pastorales ? Mais aussi ont-elles toutes le même hypotexte ? Mark Darlow a effectué en partie cette analyse dans son article sur « Les parodies du *Devin du village* de Rousseau et la sensibilité dans l'opéra-comique français »[1] ; toutefois il ne connaissait pas l'existence de la parodie « créole » du *Devin*, pièce éditée au début des années 2000 par le musicologue Bernard Camier et la

[1] Mark Darlow, « Les parodies du *Devin du village* », art. cit.

linguiste Marie-Christine Hazaël-Massieux[1]. Tout en synthétisant leur analyse respective, notre propos portera sur la question de la réécriture pastorale ; nous essaierons de voir en quoi l'intermède de Rousseau a permis cette variété des répliques parodiques. Ces dernières analyses sont à replacer dans le déroulement de notre chapitre : les parodies du *Devin*, par leur forme et leur traitement parodique, doivent être considérées dans leur relation avec un corpus entier. Cette série s'avère être le parangon de notre étude sur la réécriture pastorale puisque chacune des pièces développe des éléments employés à des degrés moindres par toutes les pièces de ce corpus : l'imitation, l'appropriation et la création.

Les Amours de Bastien et Bastienne de Madame Favart et Harny de Guerville a été de nombreuses fois étudiée : cette parodie frappe les commentateurs par son absence de critique et par le choix du thème paysan et du patois[2] ; elle est utilisée comme baromètre du succès de l'intermède de Rousseau, mais aussi pour illustrer le lien entre les changements sur la scène lyrique et l'avènement du nouvel opéra-comique[3] :

> un des charmes des *Amours de Bastien et Bastienne* réside certainement dans cette ambiguïté cultivée entre le désir de faire rire et le désir de faire « vrai », qui marque une étape capitale dans l'évolution de l'opéra-comique et qui favorise l'autonomie de la parodie par rapport à l'œuvre parodiée[4].

Or, nous l'avons vu, cette pièce n'inaugure pas les mutations de la parodie dramatique d'opéra et du répertoire pastoral et naïf de la Comédie-Italienne. Sa nouveauté réside dans le style patoisant et la réforme vestimentaire de Madame Favart. « J'ose dire que ma femme, écrit Favart dans ses mémoires, a été la première en France qui ait eu le courage de se mettre comme on doit être lorsqu'on la vit avec des sabots dans *Bastien et Bastienne* »[5]. Il semble qu'on a confondu ces innovations avec une innovation dramaturgique ou générique. Ce qui ne veut pas dire que cette parodie n'a pas un impact hors du commun ; son succès est incroyable,

---

[1] Bernard Camier s'intéresse à cette pièce dans sa thèse de musicologie : *La Musique européenne dans la société de Saint-Domingue dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle*, sous la direction de Lucien Abenon et Louis Jambon, Université des Antilles et de la Guyane, soutenue en 2004. Cette pièce a été éditée pour la première fois par lui et Marie-Christine Hazaël-Massieux dans la *Revue de la Société haïtienne d'histoire et de géographie* (« *Jeannot et Thérèse* de Clément. Un opéra-comique à Saint-Domingue au milieu du XVIII^e^ siècle », n° 215, avril-septembre 2003, p. 135-166). M.-C. Hazaël-Massieux en a donné deux études linguistiques, l'une dans son article intitulé : « À propos de *Jeannot et Thérèse* : une traduction du *Devin du village* en créole du XVIII^e^ siècle ? », *Creolica* (revue en ligne creolica.net, article mis en ligne le 8 septembre 2005), l'autre, accompagnée d'une réédition du texte, au chapitre IV (« *Jeannot et Thérèse* (les deux versions du XVIII^e^ siècle complétées par *Fondoc et Thérèse* de Paul Baudot) ») de son ouvrage *Textes anciens en créole français de la Caraïbe. Histoire et analyse*, Paris, Publibook, 2009, p. 127-183. C'est cette seconde édition qui sera notre texte de référence. Enfin, Deborah Jenson étudie cette pièce dans une perspective d'histoire culturelle au sein de son ouvrage *Beyond the Slave Narrative : Politics, Sex and Manuscripts in the Haitian Revolution*, Liverpool University Press, 2011, notamment dans la deuxième partie de son ouvrage intitulée *Authorizing the Libertine Sphere*.

[2] « Bastien et Bastienne répètent dans un style patoisant ce que Colin et Colette expriment dans la langue simple mais élégante de Rousseau. On change de niveau de style mais le travestissement n'en est pas réellement un », Raphaëlle Legrand, art. cit., p. 179.

[3] *Ibid*., p. 192

[4] *Ibid.*

[5] *Mémoires et Correspondance*, *op. cit.*, t. I, p. 102.

elle est jouée plusieurs fois par semaine jusqu'en novembre 1754, puis rentre définitivement au répertoire de la Comédie-Italienne et est donnée plusieurs fois par an jusqu'en 1765, puis en 1768-1769 et retrouve une place de choix dès 1779 jusqu'à la Révolution. La parodie du *Devin* devient elle aussi l'hypotexte présumé des trois autres parodies, tant elle vient se placer à côté de sa cible et s'autonomise. Mozart reprendra le livret de *Bastien et Bastienne* pour son premier Singspiel en 1768.

Tous ces critères de particularité sont externes ; en interne, cette parodie n'est pas originale, elle ne fait que développer les techniques parodiques préalablement exploitées par Charles-Simon Favart depuis 1751 dans les parodies de ballet et de pastorale. D'ailleurs, *Bastien et Bastienne* s'inscrit dans la lignée de ces deux traditions : elle possède exactement la même intrigue que l'intermède de Rousseau (contrairement aux parodies de tragédie en musique qui optent pour la condensation) et elle est même plus longue que sa cible, ce qui rappelle les développements que font subir les parodistes aux entrées de ballet. *Le Devin* comporte un peu plus de trois cents vers, *Les Amours de Bastien et Bastienne* presque six cents[1] !

Mark Darlow s'est intéressé à l'emploi des vaudevilles dans cette pièce dans son article intitulé « Fonctionnement des timbres dans *Les Amours de Bastien et Bastienne* de Mme Favart et Harny de Guerville ». Les airs utilisés par les parodistes appartiennent majoritairement au fonds traditionnel des airs (« Adieu paniers, vendanges sont faites » ou « De tous les capucins du monde »), mais certains sont tirés de l'œuvre cible (« Dans ma cabane obscure », « air du *Devin* »). Le fonctionnement des vaudevilles est au service du comique de la pièce, comme c'est le cas dans toutes les parodies d'opéra. La première scène l'illustre parfaitement :

Devin du village	*Bastien et Bastienne*
COLETTE	BASTIENNE
	AIR : *J'ai perdu mon âne*
J'ai perdu tout mon bonheur	J'ons pardu mon ami,
J'ai perdu mon serviteur,	D'puis c'temps-là, j'n'avons point dormi.
Colin me délaisse.	Je n'vivons pus qu'à demi.

La transposition des bergers en paysans n'est pas non plus une invention de Madame Favart. La jeune actrice n'a écrit avant cette parodie que deux compliments de clôture et Harny de Guerville compose là sa première œuvre. L'ombre de Charles Simon Favart plane

[1] Sauf erreur de notre part, *Le Devin du village* comporte trois cent quinze vers, et sa parodie cinq cent quatre-vingt treize.

au dessus de la création de *Bastien et Bastienne*[1]. Si son rôle n'est pas clair dans la composition de la parodie, il est aisé en revanche de voir à quel point cette pièce s'inscrit dans la continuité de ses parodies de pastorale. En mars 1753, quelques mois avant la création de *Bastien et Bastienne*, l'auteur donne *Raton et Rosette*, parodie de *Titon et l'Aurore*. Le marquis d'Argenson note avec justesse que « cette parodie consiste à faire passer parmi des paysans le même sujet qui se passe parmi les divinités amoureuses et jalouses »[2]. *Raton et Rosette ou la Vengeance inutile* est, après *Les Amours de Bastien et Bastienne* la parodie d'opéra la plus reprise dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle ; elles sont même données plusieurs fois à la suite l'une de l'autre[3]. La spécificité de cette pièce réside dans l'usage généralisé du patois et bien plus dans son succès incroyable : elle devient elle-même un hypotexte.

Un an après la création de cette parodie, Jean-Joseph Vadé donne à l'Opéra-comique de la Foire Saint-Laurent *La Nouvelle Bastienne*. Comme le remarque Corinne Pré

> Si l'on examine la pièce de Vadé (qui ne porte d'ailleurs pas la dénomination de parodie), *La Nouvelle Bastienne*, on constate qu'elle reprend pour le couple d'amoureux les noms de Bastien et Bastienne, qu'ils s'expriment également en patois paysan de convention et que le mode d'expression musicale est le vaudeville. Là s'arrête la ressemblance [avec le *Devin* et sa première parodie]. En effet, au lieu de Colas, le devin du village, on retrouve M. Barbarin, seigneur du lieu, et son valet Frontin qui joue les Mercure. Quant à l'intrigue, M. Barbarin, amoureux rebuté de Bastienne, fait enlever Bastien puis il tente par menace et séduction de faire changer la bergère, qui refuse constamment. À la fin, Bastien, libéré par les bergers et qui a reçu l'appui de son parrain, le bailli, est réuni à Bastienne. L'action, construite sur le poncif des bergers incorruptibles ne ressemble en rien à celle des modèles, à moins qu'elle apparaisse comme une extension de l'air célèbre de Colette « Si des galants de la ville » et de l'air de Bastienne « Si j'voulions être un tantinet coquette »[4]. […]

Selon Mark Darlow, « pour déceler un lien entre les intrigues de ces œuvres, il faut d'abord rappeler le thème principal du *Devin* : une critique des mœurs de la ville. Dans *La Nouvelle Bastienne*, il s'agit, comme chez Favart et chez Rousseau, des obstacles, provoqués par les mœurs de la ville, à l'amour simple de la campagne »[5]. Parodie thématique du *Devin* et de sa première parodie, *La Nouvelle Bastienne* entretient aussi un rapport hypertextuel musical avec *Bastien et Bastienne*. Corinne Pré a montré comment Vadé reprenait de la pièce de Madame

---

[1] « On me pardonnera aisément de citer par préférence M. Favart. Il est permis à un écolier d'avoir quelque prédilection pour son maître. C'est lui qui m'a donné les premières leçons de l'art dramatique. *Bastien* a été fait sous ses yeux », Harny de Guerville, *Le Petit-Maître en Province*, Paris, Duchesne, 1765, p. 1, cité par Mark Darlow, art. cit., p. 126.

[2] *NOT*, t. II, p. 749-750.

[3] La même soirée composée de *Serpilla et Baiocco*, *Raton et Rosette* et *Les Amours de Bastien et Bastienne* est donnée le 17, le 20, le 22 et le 24 septembre 1753.

[4] Corinne Pré, « Une décennie de parodie : 1752-1762 », art. cit., p. 95.

[5] Mark Darlow, art. cit., p. 130. Un rédacteur du *Mercure de France* note que « l'intrigue de la *Nouvelle Bastienne* est la même que celle du *Devin du village*, et des *Amours de Bastien et Bastienne* ; la seule différence qui s'y trouve est, que dans le *Devin du village* et dans la première *Bastienne*, le berger était aimé de la Dame du village ; dans la *Nouvelle Bastienne*, c'est la bergère qui est aimée de Barbarin, Seigneur du lieu. L'auteur y a ajouté aussi un personnage de Frontin, valet de Barbarin », novembre 1754, p. 172.

Favart et de Harny, outre « Dans ma cabane obscure » tiré du *Devin*, « Les Niais de Sologne » (pièce de clavecin de Rameau) et « Ce ruisseau qui dans la plaine » (tiré de *Titon et l'Aurore*), et surtout des airs employés de manière spécifique dans la première parodie :

> « J'ai perdu mon ami » (et non plus « J'ai perdu mon âne », la version de Mme Favart étant devenue référence), « Hélas, tu t'en vas » (et non « Lucas, tu t'en vas », même remarque), « Fidèle, sans moi, mon cher Bastien » (et non « Les Vendangeurs »), « Quand je le vois, je perds la voix » (air original de *Bastien et Bastienne*) et « Quand un tendron »[1].

La démarche de Vadé rejoint celle des réécritures développées et des parodies thématiques que nous avons relevées pour les parodies de ballet. À propos du lieu commun des amours déguisées, David Trott met en avant le phénomène d'empiètement « qui fonctionne dans les deux sens : aux pastiches et aux parodies du répertoire officiel s'ajoute le renouveau de ce répertoire par des influences venues d'en bas. Une manifestation notable du phénomène fut l'exploitation dans les divers théâtres d'une seule et même thématique, exploitation qui s'opérait au niveau du lieu commun »[2]. On peut étendre ce concept à la série des parodies du *Devin du village*. Le succès de *Bastien et Bastienne* est tel que la pièce s'érige en modèle. Les amours de village déjà à la mode à travers les parodies de pastorale, comme *Raton et Rosette*, deviennent un lieu commun. L'émulation qui perdure entre l'Opéra-Comique et la Comédie-Italienne est prise en compte dans le choix de Vadé : s'inscrire, dès le titre de l'œuvre, dans la filiation d'un succès du théâtre concurrent est une bonne stratégie commerciale. Le marquis d'Argenson l'expose clairement :

> On avait déjà joué le même sujet de parodie à la Comédie-Italienne, *on l'a rajeuni* à ce théâtre-ci pour y faire valoir un nouveau ballet, qui a eu un succès prodigieux. Il y a une grande émulation entre le Sieur Dehesse, maître des ballets au Théâtre-Italien et le Sieur Noverre de l'Opéra-Comique ; avant celui-ci l'autre passait pour le premier génie dans son art, mais Noverre l'emporte beaucoup aujourd'hui : ce sont de plus grands desseins, une multitude innombrable d'acteurs et un spectacle brillant[3].

Selon le commentateur, la pièce de Vadé ne serait que le prétexte au ballet de Noverre *La Fontaine de Jouvence*, présenté comme un divertissement de *La Nouvelle Bastienne* sur la page de titre de la première édition (Duchesne, 1755). La « contreparodie » de Vadé, pour reprendre le terme de Léris, est liée au divertissement par les bergers, qui libèrent Bastien de la captivité. La ronde finale est l'occasion de la célébration de l'amour « champêtre » (« Nos bergers heureux, / Toujours amoureux, / Au sein de l'enjouement / Puisent le sentiment. / Ne quittons jamais nos hameaux ») ; or, le début du ballet de Noverre met justement en scène un berger qui chante sur l'air « À l'Amour rendez les armes » : « Tendre Amour, reçois l'hommage, / Que mérite tes bienfaits. / Tu nous rends notre bel âge, / Et ce gage, / Nous engage / À te servir à jamais ». En un couplet, la transition est faite entre la gaieté des amours

[1] Corinne Pré, art. cit., p. 95-96.
[2] David Trott, « Des *Amours déguisés* à la *Seconde Surprise de l'amour* », art. cit., p. 373.
[3] *NOT*, t. I, p. 581, nous soulignons.

pastorales et la jeunesse que l'amour prodigue aux bergers. Dans *La Fontaine de Jouvence* vient ensuite une danse de bergers, puis quatre vieillards arrivent, sont rebutés par les jeunes pâtres et à peine ont-ils bu à la fontaine qu'on « les voit se transformer en jeunes bergers ». L'Amour apparaît, puis suit l'entrée des quatre Nations qui « se rassemblent aux ordres » du dieu. Vadé saisit donc un thème du temps, prend pour cible deux pièces à succès et met son opéra-comique au profit du divertissement de Noverre.

On peut faire la même remarque à propos des *Amants de village* de Riccoboni fils (musique de Bambini) : il s'agit d'une parodie thématique, Riccoboni fils compose une comédie à partir du canevas de la mise à l'épreuve des amours de Colette et Mathurin (Bastien et Bastienne chez Vadé et Favart, Colin et Colette chez Rousseau) et d'une critique des amours de la ville. Dans *Les Amants de village*, ce thème est

> doublé par le thème classique du barbon qui empêche deux amants de se marier, destinant la fille à un autre prétendant. Au début de l'acte II, on distingue donc trois réseaux d'intrigue : l'amour de Colette et Mathurin, empêché par le Baillif, qui destine Colette à un fermier, l'amour du Baillif pour Bélise, et l'amour de Bélise pour Mathurin […] le dénouement de ces trois intrigues est doublé par les mêmes plaintes de la part de Colette, que nous observons chez Rousseau, Favart et Vadé, et par le thème de l'inconstance[1].

La thématique évoquée en quelques vers chez Rousseau, Madame Favart et Harny de Guerville du danger des mœurs de la ville et du bonheur des amours champêtres et villageoises devient un récit-cadre chez Vadé et le cœur de la comédie de Riccoboni fils. Mark Darlow relève une autre caractéristique de ces trois pièces : l'emploi du patois paysan et la recherche de naturel.

Paradoxalement, c'est peut-être la « parodie nègre du *Devin du village* », *Jeannot et Thérèse* de Clément, créée en 1758 à Saint-Domingue qui se rapproche le plus d'une parodie dramatique d'opéra traditionnelle. Cette version n'a pas été retrouvée, mais une version datée de 1783 a été publiée par Marie-Christine Hazaël-Massieux et Bernard Camier[2]. Cette pièce est créée « par et pour les colons »[3] ; elle est un précieux document sur la perception qu'avaient les colons des autochtones[4], sur le goût pour les airs populaires chez les expatriés

[1] Mark Darlow, art. cit., p. 132.

[2] Si nous n'avons pas consulté le manuscrit original conservé à Londres à partir duquel M.-C. Hazaël-Massieux et Bernard Camier ont édité *Jeannot et Thérèse*, nous pensons que leur édition contient plusieurs erreurs de transcription au niveau des titres d'airs. Les éditeurs notent par exemple air « Le prevost des marchandises », pour « le prévôt des marchands » ou encore « ce demon malicieux enfin » pour « ce démon malicieux et fin », air « ma masette » pour « ma musette » (air composé de vers de six syllabes plus connu sous le titre « Ô ma tendre musette »).

[3] Bernard Camier, th. cit., p. 142, cité par M.-C. Hazaël-Massieux, *Textes anciens en créole français*, *op. cit.*, p. 130.

[4] Les didascalies sont de ce point de vue intéressantes, en voici un florilège : « *La scène est à Saint-Domingue, le théâtre représente dans le fond un morne* [« on donne ce nom aux Amériques aux petites montagnes » (*Académie*, 1798)] *établi en place à vivre, au pied de ce morne paraît d'un côté la case de Thérèse et de l'autre côté celle de Simon* » ; « [Thérèse] *s'essuyant les yeux d'un mouchoir de batiste qui pend à sa ceinture* » ; « *elle*

outre-Atlantique, et sur l'évolution de la langue créole. Notre perspective s'en tiendra à l'étude des hypotextes (s'agit-il d'une parodie ?) et du motif des amours champêtres.

Contrairement à *Bastien et Bastienne*, *Jeannot et Thérèse* présente un travestissement : Colin devient Jeannot, Colette, Thérèse et le Devin, Simon, un magicien, qui n'est pas un « nègre créole ». Marie-Christine Hazaël Massieux explique comment « Simon semble se situer comme arrivant directement d'Afrique »[1], n'étant pas encore accoutumé à la culture de Saint-Domingue. Il n'est ni le Devin, ni Colas qui par rapport aux bergers ou aux paysans possèdent un savoir qui les place au dessus des protagonistes. Enfin, les bergers et les bergères sont remplacés par des « nègres et négresses dansants ». Le titre entretient, en outre, un rapport explicitement parodique par rapport à Jean-Jacques Rousseau et Thérèse Levasseur ; Clément semble reprendre le plan de *Bastien et Bastienne* en proposant une pièce de sept scènes, comme Madame Favart et Harny de Guerville. Il y a un véritable passage du patois au créole, « du hameau » aux alentours de Paris à « Saint-Domingue » au pied d'une colline où l'on voit « *la case de Thérèse et l'autre côté celle de Simon* ».

Comme la pièce de Vadé, celle de Clément entretient une relation hypertextuelle au niveau musical avec *Bastien et Bastien*. Bernard Camier remarque que « j'ai perdu mon bonheur », premier air de la parodie « nègre » « est le seul air qui vienne du *Devin*. Il signale que 7 timbres sur 40 sont communs à *Bastien et Bastienne* et *Jeannot et Thérèse* »[2]. En fait, huit airs sont communs aux deux pièces et trois sont spécifiquement tirés de la parodie de Mme Favart et Harny : « Sachez qu'au village », « Quand je le vois je perds la voix » et « La voici tôt décampons »[3] ;

Les Amours de Bastien et Bastienne	*Jeannot et Thérèse*
BASTIENNE AIR : *À notre bonheur l'amour préside* Si j'voulions être un tantet coquette, Et prêter l'oreille aux favoris, Que je ferions aisément emplette Des plus galants Monsieux de Paris ! Mon Bastien est l'seul qui peut nous plaire, Et j'ons sans mystère, Toujours répondu : Laissez-nous, Monsieux, je somm' trop sage, Sachez qu'au village	THÉRÈSE AIR : *Sachez qu'au village* Si moi té vlé gagné la tendresse De tout garçon qui dans quarquié moi Jamais moi p'allé manqué richesse Mais pour Jeannot gnon, moi garde foi Yau tout dire pourquoi vous si farouche Vous pas gagné bouche Moi répondre oh ! oh ! (*elle fait un geste d'épaule*) Moi conné ça vous conné zenvie

lui présente un mouchoir des Indes nommé palliaca qu'elle tire de poche tout ployé en lui faisant la révérence » ; « *avec un geste d'épaule et de bouche naturel aux nègres* » ; « *elle fait un geste d'épaule* » ; « *Jeannot se sauve aux premières grimaces de Simon qui pour lors fait tous les lacets du sac et du ouanga puis il dit en chantant et en grimaçant* […] ».

[1] M.-C. Hazaël-Massieux, *op. cit.*, note 311, p. 134.

[2] *Ibid*., p. 130. Informations tirées, selon l'auteur, de la thèse de Bernard Camier.

[3] Les cinq autres airs communs sont : « Que fais-tu là-bas », « Vraiment ma commère oui », intitulé « Êtes-vous de Gentilly » dans *Bastien et Bastienne*, air « des Corsaires », du « Prévôt des marchands » et « Ton humeur est Catherine ».

J'ons de la vartu […], scène II	Quitté moi t'en prie Moi quienne à Jeannot […], scène II
BASTIENNE AIR : *Buveur fidèle* […] Quand je le vois, Je pards la voix… Mais j'regard' si mes manches Sont blanches, Si ma colerette Est bien faite, Si j'ai lacé drêt Mon corset, Si mon jupon Fait bien le rond, Et si mes sabiaux Sont biaux. Scène II	THÉRÈSE AIR : *Quand je le vois je perds la voix* Quand li vini Dré moi voir li Promié soin a moi c'est guetté Comment moi ié Si chemise amoi ben passé Si corsle amoi ben marré Si tignon amoi faire joli Si la gonflé si li pointi Si collier amoi ben fillé Si pendoreille amoi li flambé. Scène II
BASTIEN AIR du Devin du village La voici … tôt décampons… Si j'fuyons, je la pardons. Scène VI	JEANNOT AIR : *La voici tôt décampons* Ah vla li faut moi sauvé Si moi lé malhor rivé Scène VI

Ces trois exemples montrent comme l'hypotexte de *Jeannot et Thérèse* est clairement *Les Amours de Bastien et Bastienne*[1] ; l'hypotexte du *Devin* est réactivé avec le premier air « J'ai perdu tout mon bonheur » et le titre de l'œuvre. Cette pièce est ainsi une parodie dramatique d'opéra parce qu'elle est une imitation d'une parodie dramatique d'opéra et qu'elle affiche sa posture dès le titre. En outre, le personnage de Simon, magicien noir fraîchement débarqué, renforce le travestissement comique, d'autant que les spectateurs sont des colons, et que « tout permet de penser que cet opéra en vaudevilles était joué par des Blancs d'origine européenne pour l'essentiel »[2]. La cible n'est pas uniquement textuelle, musicale et littéraire, elle est aussi culturelle.

Marie-Christine Hazaël-Massieux rapporte l'anecdote selon laquelle le manuscrit de *Jeannot et Thérèse* a circulé et connu un succès important :

> …cette parodie du Sieur Clément de 1758 qui la fit jouer pour la première fois la même année sur le théâtre du Cap avec succès. Quelques jours après la représentation un amateur de nouveautés dramatiques mais peu délicat sur les moyens de se le procurer vint faire une visite à l'auteur dont celui-ci paya [*sic*] l'agrément par l'escamotage du seul manuscrit qu'il avait conservé. Depuis cette époque ce pauvre manuscrit passa de main en main comme la fiancée du Roi de Garbe, tomba entre celles d'un caboteur qui, versé dans le style de Papa Simon, fut content de porter avec lui de quoi l'amuser dans sa navigation du Nord au Sud. Ainsi, de rivage en rivage, *Jeannot et Thérèse* sont parvenus aux trois spectacles du bas de la Côte qui tour à tour et à plusieurs reprises en ont tiré le meilleur parti possible. L'auteur a eu beau écrire pour avoir une copie dudit manuscrit on a tout gardé, semence et récolte […] Enfin une honnête personne de cette ville, instruite de ses recherches a eu la bonté de lui en donner un exemplaire tel qu'on l'avait reçu, tronqué, mal écrit et plein de lacunes. Le Sieur Clément a donc revu et corrigé son opuscule négro-dramatico-lyrique et l'a augmenté d'un accompagnement de basse, violons

[1] Ce jusque dans les didascalies comme les révérences de Bastienne face à Colin et de Thérèse face à Simon.
[2] M.-C. Hazaël-Massieux, *op. cit.*, p. 130.

> et de deux duos afin de le faire reparaître sur son théâtre natal, avec de nouveaux agréments, aux yeux d'un public dont il a plus d'une fois éprouvé l'indulgence et à qui il doit tout son zèle[1].

Un siècle plus tard, Paul Baudot donnera au théâtre de Saint-Domingue un opéra-comique intitulé *Fondoc et Thérèse* (1856), basé sur la même histoire. L'hypotexte du *Devin* et celui des *Amours de Bastien et Bastienne* se sont estompés, mais à travers le personnage de Thérèse, le lien avec la parodie créole du *Devin* est explicite. Il s'agit d'un d'opéra-comique sur musique originale créé le 9 mars 1856 : il atteste du succès et de la pérennité du thème.

Comment expliquer la vogue et la diversité des avatars du *Devin du village* ? Les raisons semblent être la forme courte de l'intermède de Rousseau, sa musique et surtout sa thématique. La pastorale est un thème déclinable sous plusieurs modalités : du monde des pâtres acidulés à la vraisemblance du village. On ne critique pas en acte le *Devin* (à travers des parodies dramatiques) de la même manière qu'on critique peu les pastorales lyriques : par un phénomène d'appropriation et de décalage, les parodistes comprennent que la thématique pastorale et ses avatars (paysannerie, *etc*.) leur permettent de rivaliser avec l'opéra-comique, et de renouer avec un genre plus ancien de la pastorale comique.

Les parodies de ballet et les réécritures pastorales révèlent ainsi une facette particulière de la parodie dramatique d'opéra : son autonomie et sa part non critique. Elles illustrent aussi la variété des traitements parodiques et montrent que réécriture développée et parodie thématique deviennent les modes parodiques privilégiés lorsque les cibles sont le ballet ou la pastorale. La concentration de ces pièces au milieu du XVIII^{e} siècle invite à se demander quelle a été leur influence sur le corpus parodique du dernier tiers du siècle prenant paradoxalement pour cible presque exclusivement des opéras sérieux.

[1] *Affiches américaines* lors de l'annonce d'une représentation, le 18 janvier 1783, cité par M.-C. Hazaël-Massieux, *ibid*., p. 128.

Chapitre IV : À opéra réformé, parodie réformée ? Parodier le genre sérieux à la fin du XVIII[e] siècle

La scène lyrique française des années 1770 est traversée par de nombreux changements touchant le livret, la musique et les éléments du spectacle. L'hétérogénéité du corpus des parodies d'opéra sérieux de 1770 à 1791 s'observe à travers la variété des structures, des formes, des théâtres, des parodistes et des compositeurs pris pour cible. Il serait *a priori* difficile de dégager des constantes ou des remarques générales sur les caractéristiques de ces pièces. Il faut en outre tenir compte des lacunes du corpus : sur les soixante-deux pièces prenant pour cible des œuvres sérieuses (sur un total des soixante-dix parodies de cette période), nous avons été en mesure d'en retrouver uniquement vingt-sept. Sur les trente-cinq manquantes, beaucoup prennent pour cible des opéras qui s'écartent des tragédies lyriques à sujet antique remises à la mode par Gluck et son librettiste du Roullet. Afin d'éviter de biaiser notre analyse par la méconnaissance de la majorité des pièces du corpus, toute généralisation ne sera applicable qu'aux vingt-sept pièces retrouvées, même si ponctuellement, des documents d'époque nous permettront de poser des hypothèses sur les pièces manquantes du corpus.

Y a-t-il une filiation entre les parodies d'opéra créées avant 1770 et le corpus qui nous intéresse ? À quel niveau l'observe-t-on ? Face aux différentes mutations du répertoire lyrique, on est en droit de s'interroger sur la réaction des parodistes. La parodie d'opéra cherche-t-elle un nouveau statut à côté de l'opéra et de l'opéra-comique ?

A – L'ombre d'un modèle parodique ?

Le retour de la parodie dramatique d'opéra au Théâtre-Italien en 1775 suscite une certaine nostalgie des anciennes parodies de la part des critiques. Le 13 mai 1775, Moline et Dorvigny donnent *Roger Bontemps et Javotte*, parodie d'*Orphée et Eurydice* de Gluck :

> On s'est vraisemblablement proposé dans cette pièce de rappeler l'idée de l'*ancien genre*, qui a fourni à la gaieté française tant de vaudevilles heureux ; mais il ne nous a pas semblé que cet essai fût composé de manière à en ramener le goût. *Raton et Rosette* [par Favart, parodie de *Titon et l'Aurore*], *Bastien et Bastienne* [par Mme Favart et Harny de Guerville, parodie du *Devin*], *etc*. avaient le double mérite d'être par elles-mêmes de petites pièces intéressantes, et d'offrir en même temps une critique fine de l'opéra dont elles suivaient la marche. […] Celle-ci ne nous a paru précisément d'un bout à l'autre qu'une satire dure et amère. […] M. Fumeron, Roger Bontemps, Javotte, ne paraissent sur le théâtre que pour relever des défauts vrais ou supposés dans les rôles qu'ils ne travestissent même pas. La scène des Forgerons, prise d'après celle des Diables de l'opéra est assez plaisante ; mais nous osons croire qu'elle le serait infiniment davantage si l'imitation était moins servile et la critique moins directe ; il semble

> que la faiblesse du principal personnage, et de tout le poème en général, pouvait être rendue sensible d'une toute autre manière que par les réflexions froides et monotones du maître de Forge, qui est censé parodier Pluton[1].

L'auteur regrette donc que *Roger Bontemps* ne renoue pas avec les parodies pastorales des années 1750-1760, qui ont entretenu au Théâtre-Italien une certaine idée de la parodie dramatique notamment durant la période de disette en matière de création (1764-1767 et plus spécifiquement 1763-1774 pour la Comédie-Italienne[2]). Le critique ne considère pas la nature des cibles comme étant à l'origine de la disparité entre *Roger Bontemps* et les réécritures pastorales du couple Favart. Pour ce rédacteur du *Journal de politique et de littérature,* c'est l'écart entre la tradition parodique du milieu du siècle et les choix de Dorvigny et Moline qui entraînent l'échec de *Roger Bontemps* ; pour celui de la *Correspondance littéraire* c'est le manque de gaieté : « Si *Roger Bontemps* n'a pas eu grand succès, ce n'est pas que le public ait changé d'humeur ou de goût, c'est qu'une facétie sans verve et sans gaieté manquera toujours son effet »[3].

En 1786, à l'occasion de la création de *Constance* à la Comédie-Italienne, parodie de *Pénélope* (Marmontel et Piccinni) par Barré, Radet et Rozières, un critique rappelle la qualité des anciens parodistes : « cette pièce n'a eu aucun succès. Lorsque Le Grand, d'Orneval et Le Sage, Pannard et Favart amenaient la parodie sur le théâtre, du moins faisaient-ils oublier, par la finesse de leurs plaisanteries, le sel et la gaieté de leurs couplets, tout le vice du genre quand il n'est pas bien traité »[4]. Dans la *Correspondance littéraire,* le commentaire sur *Lanlaire,* parodie de *Tarare* (Beaumarchais et Salieri, 1787) par Bonnefoy de Bouyon, devient le prétexte à une réflexion sur l'évolution du genre parodique :

> Nous n'avons plus de bonnes parodies. Depuis *Agnès de Chaillot,* parodie d'*Inès de Castro* et les *Enfants trouvés*, parodie de *Zaïre*, on n'a guère vu dans ce genre que des farces plus ou moins dégoûtantes, sans invention, sans gaieté, et qui n'offrent le plus souvent que le travestissement si facile des noms des héros d'une tragédie ou d'un opéra en des noms qui ne sont que ridicules. Ce n'est pas ainsi que Romagnesi, Piron et Le Sage parodiaient les ouvrages dramatiques de leur temps ; ils se donnaient la peine d'imaginer une contre-fable dont la texture faisait ressortir d'une manière piquante les défauts du plan de l'ouvrage qu'ils voulaient parodier ; ils substituaient des incidents comiques aux situations les plus attendrissantes d'une tragédie, et forçaient ainsi les mêmes spectateurs à rire de ce qui la veille leur avait fait verser le plus de larmes. Les défauts de style, l'enflure, les expressions hasardées, celles de mauvais goût, venaient se placer naturellement dans ce cadre pour rassembler d'une manière plaisante tous les reproches dont un ouvrage pouvait être susceptible ; à ce mérite, aujourd'hui si négligé, se joignait celui dont on est plus loin encore, une gaieté vive et piquante qui s'exhalait en vaudevilles, genre de chansons qui appelle l'épigramme et qui souvent, par le souvenir d'anciennes paroles faites sur les mêmes airs, prêtait encore une force comique de plus à la situation ou au caractère

[1] *Journal de politique et de littérature*, Bruxelles, 1775, t. II, 5 mai, n° 13, p. 112-113.
[2] C'est à dessein que nous excluons ici *Les Amours de village* de Riccoboni, parodie thématique du *Devin du village* donnée en 1764 à la Comédie-Italienne, car cette pièce n'est pas présentée comme une parodie à l'époque.
[3] Grimm *et alii*, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, éd. Maurice Tourneux, Garnier Frères 1968, t. XI, p. 81.
[4] *Journal général de France*, n° 5 du 12 janvier 1786, p. 20.

> des personnages parodiés. Nous sommes accoutumés depuis longtemps à exiger beaucoup moins de nos parodistes […][1].

Un modèle parodique plane ainsi au dessus des créations de la fin du siècle mais il reste fuyant : il s'agit des parodies de pastorale de la moitié du XVIII^e^ siècle et des parodies de tragédie du début du siècle. Les points de comparaison concernent l'expression de la gaieté, de la critique et l'inventivité. Les commentaires des critiques relèvent du cliché de l'histoire littéraire : le passé est toujours plus glorieux que le présent.

Ces propos permettent néanmoins de poser des hypothèses qui guideront nos analyses : quelle est l'influence des réécritures pastorales et plus généralement des parodies d'opéra de la moitié du XVIII^e^ siècle sur les nouvelles productions ? Quelle est la place de la critique, de la gaieté et de l'originalité dans ces parodies ? En utilisant des expressions tirées de deux parodies de la fin du siècle, nous nous demanderons d'abord si elles cherchent « tant bien que mal / À faire rire de l'original »[2] et comment cette posture critique se développe. Cherchent-elles en parallèle à rendre « l'histoire [de l'opéra] plus comique »[3], comme les parodies de pastorale et de ballet le proposent ? Nous verrons que bien souvent une même pièce peut tendre vers ces deux horizons. Si les « deux piliers de la poïesis parodique sont la distance métacritique et le travestissement burlesque »[4], la part d'innovation devient à la fin du siècle un élément non négligeable du geste parodique. Au-delà du travestissement et de la critique, certains parodistes mettent en place de nouvelles stratégies et offrent un nouveau statut au genre. À ce titre, nous terminerons ce chapitre par l'analyse de la parodie du *Pygmalion* de Rousseau et des parodies de *Tarare* : comment les parodistes réagissent-ils quand la réforme touche l'essence même du spectacle de l'opéra ?

B – Fait-on encore « rire de l'original » ?

1 – La règle du travestissement des personnages et des lieux : l'héritage parodique

Les parodies d'opéra sérieux de la fin du XVIII^e^ siècle transforment systématiquement les noms des personnages et souvent les lieux de l'action. Il s'agit d'un héritage des parodies

[1] Grimm *et alii*, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Paris, Buisson, 1813, t. IV, 3^e^ partie, p. 341-342.
[2] LE GÉNIE PORTE-FEU, sur l'air de « Figaro » : « Toujours une parodie / Doit faire, tant bien que mal, / Rire de l'original », extrait du vaudeville final de *Lanlaire ou le Chaos*, parodie de *Tarare* de Beaumarchais et Salieri, par l'abbé Louis Bonnefoy de Bouyon, Paris, Brunet, 1787, p. 76.
[3] AGILE, sur l'air « C'était le soir, il faisait noir » : « Cette histoire était trop tragique […] / Et pour la rendre plus comique. CHŒUR : Dansons, dansons », *Momie*, parodie d'*Iphigénie en Aulide* de du Roullet et Gluck par J.-E. Despréaux, Paris, Ballard, 1778, p. 52-53.
[4] Judith Le Blanc, th. cit., p. 387.

dramatiques d'opéra (pastorale, ballet, tragédie en musique) du milieu du XVIII[e] siècle et généralement des parodies de tragédies. Au sein du corpus qui nous intéresse ici, le premier seuil des pièces indique bien les travestissements effectués et laisse parfois supposer les transpositions de l'intrigue. *Didon* (Marmontel, Piccinni) devient *La Veuve Nulcifrote* sous la plume de Coursiaux, *Iphigénie en Tauride* (Guillard, Gluck) est parodié sous le titre d'*Eugénie en Ogrerie* ; *La Perruque sauvée* est le titre d'une parodie de *Péronne sauvée* (Billardon de Sauvigny et Dezède). Dans le détail, on relève deux types de travestissements des noms : les uns relèvent du jeu de mots, de l'anagramme et entretiennent une filiation linguistique avec la cible ; les autres transposent les personnages dans l'univers villageois. Notre but n'est pas de lister tous les travestissements de noms et de lieux, mais bien de voir comment à la fin du XVIII[e] siècle, ils forment une règle tacite, et peut-être la seule du genre de la parodie dramatique d'opéra.

Les parodies d'*Iphigénie en Aulide*, l'opéra de Gluck le plus parodié, fournissent un bon exemple de la systématisation du procédé de travestissement des noms quels que soient les lieux de représentations et la forme de la parodie ; on remarque aussi la malléabilité des deux tendances relevées[1].

Tableau de correspondances entre les personnages de l'opéra et ceux des parodies

Iphigénie en Aulide (3 actes) *La scène est en Aulide.*	*Momie* de Despréaux (1778) *La scène est au Pérou.* [créée en société puis à la cour]	*Arlequin bohémienne ou la Galiote engravée* (2 actes) *La scène est au port du Pecq.* [reçue au Théâtre-Italien mais non représentée]	*Le Meunier gaulois* de Arnould (1775) parodie-pantomime *La scène est en Gaule.* [créée à l'Ambigu-Comique]
Agamemnon, roi de Mycènes	Rodomont[2], roi du Pérou	Patagon, patron de la galiote	Meunier, père de Petit-Génie
Clytemnestre, reine	Pie-grièche[3], reine	Nicole, sa femme	Meunière, mère de Petit-Génie
Iphigénie, leur fille	Momie, fille de Rodomont	Eugénie, leur fille	Petit-Génie
Achille, son amant	Agile, amant de Momie, roi du Mexique	L'Emporté[4], boucher de Poissy	Pierrot, garde-moulin et amoureux de Petit-Génie
Patrocle, ami d'Achille	Estoc, ami d'Agile	Pastrop, garçon boucher	Ø
Calchas, prêtre, devin	Cache-Cache, Grand Prêtre de la Lune	Arlequin, bohémienne	Druide
Arcas, confident d'Agamemnon	Cocasse, confident de Rodomont	Lucas, batelier	Valet du meunier
Diane	Lune	Le Bailli	Cerf

Seuls trois parodistes appliquent à leur réécriture l'un des principes de la parodie d'opéra du début du XVIII[e] siècle, la conservation du nom des personnages : Favart et Gondot

[1] Sur les six parodies de cet opéra, nous n'avons retrouvé que les trois exposées dans ce tableau.
[2] Un rodomont est un fanfaron.
[3] Une pie-grièche est une femme aigrie et querelleuse.
[4] Le nom de L'Emporté fait référence à la colère d'Achille.

dans *Les Rêveries renouvelées des Grecs*, parodie d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck et du Roullet (parodie aussi de la tragédie du même nom de la Touche), Moline dans *Les Amours militaires*, parodie d'*Armide* (Quinault et Gluck) conserve le nom du héros principal, Renaud ; enfin Rouhier-Deschamps maintient les personnages du mythe d'Orphée dans sa parodie d'*Orphée et Eurydice* intitulée *Le Petit Orphée*. Remarquons cependant que ces pièces proposent, contrairement à la grande majorité des parodies de tragédies en musique de la première moitié du XVIII^e^ siècle, un titre différent de celui de la cible.

Si l'on voit qu'Arlequin et Pierrot apparaissent dans deux parodies d'*Iphigénie en Aulide*[1], de manière générale, les personnages de la *commedia dell'arte*, utilisés de façon récurrente pour parodier les héros d'opéra à la Foire ou à la Comédie-Italienne dans la première moitié du siècle, sont rares. Cette absence est facilement explicable pour les parodies créées à la Cour : des acteurs de la Comédie-Française et des danseurs de l'Opéra interprètent les rôles parodiques. Une autre raison est la suppression, au Théâtre-Italien, des pièces italiennes du répertoire et le renvoi de tous les acteurs italiens (26 septembre 1779). Seul Carlin, le fameux Arlequin, a été « conservé vu ses anciens et bons services pour jouer dans les pièces françaises du Théâtre-Italien les rôles à masques, s'il est possible »[2], lit-on dans un mémoire de 1779 qui fait *État des acteurs de la Comédie-Italienne*. Mais dès le retour des parodies dramatiques d'opéra à la Comédie-Italienne, les *tipi fissi* ont déjà disparus : dans *Roger Bontemps*, parodie d'*Orphée*, le rôle principal masculin est interprété par M. Julien, acteur de la troupe de Versailles, appelé à la Comédie-Italienne en 1770 pour jouer dans des parodies d'intermède italien et dans des opéras-comiques. Il en est de même de toutes les parodies données à la Comédie-Italienne dans le dernier tiers du XVIII^e^ siècle : les types fixes sont évacués au profit des acteurs-chanteurs de l'opéra-comique, souvent habitués à certains rôles. On voit ainsi Antoine Trial, dont le nom restera attaché à l'emploi de niais de village, interpréter René, paysan alcoolique, double parodique d'Admète dans *La Bonne Femme ou le Phénix* de Piis, Desprès et Barré, parodie d'*Alceste* de Gluck. Ne pourrait-on pas imaginer que le travestissement des noms et des lieux assure un vernis comique qui était autrefois garanti par la présence des *tipi fissi* ?

[1] Arlequin est le héros dans la parodie du *Pygmalion* de Rousseau (*Arlequin marchand de poupées ou le Pygmalion moderne*, Guillemain, 1779) ou encore dans *Les Bons Amis ou Il était temps* de Dorvigny, parodie d'*Iphigénie en Tauride*, créée aux Variétés Amusantes. Enfin Colombine interprète le double de Dircé dans *La Redevance abolie*, parodie de *Démophon* (Marmontel et Cherubini).
[2] Émile Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne, op. cit.*, p. 347.

2 – Les modalités de la critique : cibles, formes et lieux

Les parodies de tragédie en musique forment un genre réglé : l'une des prérogatives est l'usage de la critique, sous la forme de commentaires ou plus subtilement à travers l'usage du vaudeville ou du travestissement. Ces critiques sont d'une pièce à l'autre souvent les mêmes, étant donné que le livret de la tragédie en musique « est extrêmement codifié, prédéterminé »[1]. Face aux livrets d'opéra réformés, les parodistes ne peuvent plus avoir recourt aux *topoï* critiques qui étaient ceux des parodistes du début du siècle : comment critiquer les scènes d'enchantement quand le merveilleux est évacué de la majorité des nouveaux livrets ? Comment critiquer les personnages superfétatoires, lorsque la règle d'or est une intrigue simple et épurée ? On ne peut pas traiter systématiquement les éléments critiques dans les parodies de la fin du siècle car ils sont propres à chaque cible. On pourrait alors penser que la seule manière d'avoir une idée des critiques adressées aux nouvelles œuvres lyriques sérieuses serait d'étudier des séries parodiques d'un même opéra. Une telle analyse révèle que la question de la critique n'est pas réductible à un facteur extérieur (la cible) mais qu'elle trouve aussi sa source dans un facteur interne. Prenons par exemple les trois parodies d'*Alceste* de du Roullet et Gluck (1776) :

La Bonne Femme ou le Phénix 2 actes, vers et vaudevilles	*La Bonne Femme ou le Phénix* 1 acte, pantomime	*Céleste* 3 actes, vaudevilles
Barré, Desprès, Piis, Resnier, Moulinghem (musique)	Jean-François Mussot dit Arnould	Jean Bardou
1776.7.7 – Comédie-Italienne	1777.5.9 – Ambigu-Comique	1784. ?. ? – Avignon

Les deux pièces en vaudevilles comportent des éléments critiques, le programme de la pantomime d'Arnould ne mentionne aucun élément critique. La pantomime, genre exclusivement basé sur les *media* expressifs visuels et auditifs, ne peut pas comporter de commentaire. Sur les soixante-deux parodies d'opéra sérieux à la fin du XVIIIe siècle, seize sont des parodies-pantomimes : c'est donc une hypothèse probable que seize des pièces de ce corpus, par leur forme même, ne se prêtent pas à la critique des pièces qu'elles ciblent.

À cet élément propre aux différentes formes du genre parodique, s'ajoute une donnée pratique : le lieu de représentation. Les cinq parodies composées par Jean-Étienne Despréaux pour les spectacles de cour ne contiennent aucune critique de la cible, que celle-ci soit *Iphigénie en Aulide*, *Ernelinde* (opéra à sujet historique), *Roland*, *Pénélope* ou *Castor et Pollux*. Cette absence de critique est certes liée à l'espace de création de ces pièces, mais aussi à leur parodiste. En effet, les Comédiens-Italiens font représenter depuis le début du XVIII[e]

[1] Benjamin Pintiaux, « Comment lire le livret de *Pyrame et Thisbé* », dans *Pyrame et Thisbé*, éd. cit., p. 41.

siècle des parodies à la cour, surtout depuis l'avènement de Louis XVI. Il faut donc que Despréaux ait fait le choix de la réécriture burlesque.

La critique reste une convention du genre parodique dont les contours sont laissés à l'appréciation de chaque auteur et dont les limites sont fixées par la cible, la forme de la parodie et le lieu de représentation[1]. Nous proposons d'analyser chacune de ces modalités à partir de deux cas d'études : une œuvre (*Les Danaïdes*) et un lieu précis de représentation (la Comédie-Italienne).

a) L'exemple des *Danaïdes* : critique du chœur dansé et de la pantomime

« Dans *Les Danaïdes*, Salieri réalise pleinement l'idéal gluckiste […] : la présence de [quatre] protagonistes seulement (comme dans les fêtes théâtrales écrites par Calzabigi pour Gluck), la division du livret en cinq actes […] la présence de nombreux *ariosi* et récitatifs accompagnés, l'emploi des épisodes orchestraux et de la pantomime »[2]. Dans l'avertissement du livret, du Roullet avoue l'influence du ballet de Noverre, *Les Danaïdes ou Hypermnestre* (1764) sur sa composition : « nous avons emprunté quelques idées du ballet des *Danaïdes* du célèbre M. Noverre, ce moderne rival des Batilles et des Pilades »[3]. L'intrigue des *Danaïdes* se prête bien au développement de la pantomime et des chœurs dansés[4]. Les protagonistes sont au nombre de quatre, Danaüs, roi d'Argos, Hypermnestre sa fille, Lyncée, fils d'Egyptus, frère de Danaüs et Pélagus, capitaine des gardes de Danaüs. À ces personnages, il faut ajouter les quarante-neuf autres filles du roi et les quarante-neuf autres fils d'Égyptus qui forment un chœur dansant et chantant uni. En réalité, il y avait sur scène uniquement une trentaine de danseuses et une trentaine de danseurs[5]. La parodie inachevée et éditée par Beffroy de Juvigny, dit le Cousin Jacques, raille les répétitions et l'automatisme d'un chœur d'une telle envergure ; c'est ce qu'indique la didascalie de la scène III : « *Les cousins s'en vont ; Linceuil* [Lyncée] *sourit à Hyperbole* [Hypermnestre] *; ils font tous une exclamation, un grand geste et poussent un soupir ; ce qui fait cinquante exclamations, cinquante gestes, cinquante soupirs* ». À la scène suivante, alors que les filles acceptent d'obéir à leur père qui les enjoint

[1] Ces modalités n'avaient pas autant d'importance pour la parodie de tragédie en musique : le genre cible était plutôt unifié et les lieux de représentations n'étaient pas si variés.
[2] Jacques Joly, « *Tarare* et *Axur* : Beaumarchais, Da Ponte et le problème des genres de l'opéra », dans *Mozart : les chemins de l'Europe*, sous la direction de Brigitte Massin, Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe, 1997, p. 387.
[3] *Les Danaïdes, tragédie-lyrique en cinq actes*, Paris, Didot l'aîné, 1784, « avertissement ».
[4] Sur l'importance du chœur dansé dans l'opéra français voir l'article de Thomas Betzwieser, « Musical Setting and Scenic Movement : Chorus and *chœur dansé* in Eighteenth-Century Parisian Opéra », *Cambridge Opera Journal*, 12/1, 2000, p. 1-28.
[5] C'est le décompte qu'on peut faire à partir de la liste des personnages dansants de l'édition chez Didot l'aîné du livret.

d'assassiner leurs cousins, autrement dit, leurs époux, pour se venger de son frère Égyptus, usurpateur du trône, elles chantent leur contentement « *toutes en dansant et gambadant et se ruant sur la scène* ». Le Cousin Jacques explique dans une note la référence qu'il fait à cet endroit :

> Le célèbre La Fontaine, le philosophe à la portée de tout le monde, dont la charmante morale peut s'appliquer à toutes les circonstances de la vie, et dont on est tenté à chaque pas de citer un vers ou deux, très analogues à ce qui se passe sous nos yeux, a dit à peu près la même chose dans la Fable du *Vieillard et l'Âne*[1].

Voici un extrait de la fable concernée :

> Un vieillard sur son âne aperçut, en passant,
> Un pré plein d'herbe et fleurissant ;
> Il y lâche sa bête, et le grison se rue
> Au travers de l'herbe menue
> Se vautrant, grattant, et frottant,
> Gambadant, chantant et broutant[2].

Le parodiste fournit donc au lecteur de la parodie les clés de la critique qu'il propose : toutes ces danseuses en action ressemblent à des animaux disgracieux.

L'autre parodie des *Danaïdes*, anonyme et probablement non représentée, s'intitule *Les Cousins et Cousines*. Elle évacue tout le tragique de la pièce, en substituant au conflit entre Hypermnestre et son père concernant l'assassinat de son époux et de ses frères, une peur incontrôlable de Lulu (Hypermnestre) à consommer son mariage avec Le Grand (Lyncée). La danse est au cœur des préoccupations critiques du parodiste, la preuve en est que la scène 1 de l'acte II lui est entièrement consacrée :

> UNE FILLE
>
> Nous n'avons pas encore dansé, et cela est nécessaire pour bien consommer le mariage.
>
> UN GARÇON
>
> Oui, parce que la danse en agitant le corps excite les esprits animaux[3], les nerfs optiques, les fibres tendantes, et ainsi en chaleur, le marié a plus d'ardeur pour vaquer à ses affaires.
>
> UNE FILLE
>
> Mais nous avons déjà dansé.
>
> UN GARÇON
>
> Un peu, très peu ; ce n'est pas assez.
>
> UNE FILLE
>
> Et, d'ailleurs, que ferions-nous ?
>
> UN GARÇON
>
> C'est vrai. Faisons comme à l'Opéra. Commence-t-on à s'ennuyer, on danse. N'a-t-on plus rien à dire, on danse ; ne sait-on que faire, on danse.
>
> UNE FILLE
>
> Et pour s'ennuyer, qu'y fait-on ?
>
> UN GARÇON
>
> On danse.

[1] *Les Lunes du Cousin Jacques, op. cit.*, p. 106.
[2] Livre VI, fable 8.
[3] On retrouve ici la même allusion à la danse animale des quarante-neuf sœurs d'Hypermnestre.

UNE FILLE

Que fait-on encore ?

UN GARÇON

On danse.

UNE FILLE

Et bien, dansons. Ce sera beau, puisque nous ferons comme à l'Opéra.

Ces deux parodies contiennent ainsi des critiques concernant une caractéristique de la cible et ne s'attardent pas sur la dramaturgie générale du livret.

b) À la Comédie-Italienne

Si l'usage de la critique est restreint par l'emploi de la pantomime, il semble être une donnée obligatoire pour les huit parodies d'opéra sérieux représentées à la Comédie-Italienne entre 1775 et 1787[1]. Le genre de l'opéra-comique a évolué : il se tourne vers le sentiment, et le comique, sans disparaître complètement, n'est plus le but du spectacle. La parodie reste la gardienne de l'ancienne forme en vaudevilles et la critique devient, dans la majorité des cas, une marque du genre. Dès la création en 1775 de *Roger Bontemps et Javotte*, le ton est donné : on recense à trois reprises l'expression « [comme] à l'opéra » (scène II, IV et VII), qui témoigne d'une volonté d'imitation voire de caricature et les critiques envers la cible sont variées. Le dénouement surnaturel de l'opéra (l'entrée d'Amour qui ressuscite Eurydice) est raillé par le parodiste. L'Amour devient Céladon (en référence au héros de *L'Astrée*), un empirique, c'est-à-dire un homme qui exerce la médecine sans la connaître. Alors qu'il apparaît à la scène XIV pour ressusciter Javotte, celle-ci explique qu'elle faisait semblant d'être morte. Céladon s'empresse de dire aux amants qu'il n'apportera donc pas le dénouement. Roger lui demande pourquoi :

CÉLADON

Parce que c'est un dénouement à la moderne. Je ne venais ici que pour faire valoir la vertu de mes secrets ; j'avais même rassemblé tous vos camarades pour les rendre témoins de la cure merveilleuse que j'allais opérer, mais puisque vous vivez, je n'ai plus que faire ici.

ROGER

Comment diable ! Il faut donc absolument mourir pour vous rendre nécessaire ?

Dorvigny poursuit dans cette veine avec *La Rage d'amour*, parodie de *Roland* (Marmontel et Piccinni) créée en 1778. Hormis les allusions nombreuses au *Barbier de Séville* (Beaumarchais, 1775), le parodiste glisse par exemple une critique visant la dramaturgie du livret[2] :

[1] Sur les dix parodies dramatiques d'opéra représentées à la Comédie-Italienne entre 1770 et 1791, neuf prennent pour cible des opéras sérieux, une, un opéra-ballet. Nous excluons cependant ici de notre calcul *Sans dormir*, parodie d'*Ernelinde* par un certain M. Rousseau, car nous n'avons pas été en mesure de retrouver ce texte.

[2] Dans cette parodie, Roland devient Roulant, Angélique, Lolotte et Médor, Lindor. Ce nom est celui du comte Almaviva dans *Le Barbier de Séville* représenté à la Comédie-Française le 23 février 1775. Plus qu'une simple

LOLOTTE [double d'Angélique]
AIR : *Adieu donc dame Françoise*
Adieu donc, car s'il demeure
Je trahirai mon secret,
Mon cœur doit être discret
Pour le moins encor une heure ;
Si les amants s'expliquaient
Les opéras finiraient.

Dans *La Bonne Femme ou le Phénix* (1776), Després, Piis et Resnier se moquent des incohérences dramaturgiques : dans l'opéra d'*Alceste* (Gluck et du Roullet), les enfants du couple héroïque viennent sur scène mais ne parlent pas. Les parodistes raillent ce passage :

RENÉ
AIR : *M. le Prévôt des marchands*
Où sont mes enfants et pourquoi
Ne s'offrent-ils donc pas à moi ?

MATHURINE
Les amener ! Eh ! pourquoi faire ?
Car tu sais qu'ils ne parlent pas.

RENÉ
Ils auraient agité, ma chère,
Ils auraient agité les bras. (I, 9)

L'invraisemblance du dénouement est aussi relevée : qu'il s'agisse de la venue d'Hercule à point nommé pour libérer les amants de leur engagement infernal ou du *deus ex machina*, Apollon. Arlequin, qui se substitue au dieu olympien dans la parodie italienne, entonne à la dernière scène sur l'air « de Joconde » : « Je sais assez que nul ici / N'attendait ma personne / […] / On aurait pu finir ceci / Sans y mettre du nôtre / Mais prenez ce dénouement-ci / En attendant un autre ». Si à la cour, la parodie ne s'autorise pas de critique, à la Comédie-Italienne, elle renoue avec sa fonction offensive en relevant « les écarts, quelquefois absurdes »[1] contenus dans les tragédies lyriques. Dans *L'Opéra de province*, parodie d'*Armide*, les trois mêmes parodistes relèvent aussi des imprécisions dramaturgiques. Dès la première scène Adélaïde, double parodique d'Armide, dit à Julie et Clarice, doubles des suivantes : « […] / Il suffit, n'en prenez pas la peine / Vous m'allez consoler pour allonger la scène. / M'en croyez-vous ? Abrégeons-la d'un mot ». À la scène 10 du même acte, Adélaïde refuse la venue de la Haine : « La Haine à nos accents ne se fait pas prier. / Mais après tout, est-ce la peine / Pour aussitôt la renvoyer » ?

---

allusion, Dorvigny s'amuse à placer différentes références à la comédie de Beaumarchais. Lindor, dans la parodie, est coiffeur de femmes ce qui rappelle la fonction de barbier de Figaro. La scène III illustre bien cet enchevêtrement des allusions puisque Lindor chante sur un air du *Barbier de Séville* : « Je suis Lindor, jadis coiffeur de femme, / D'un bel esprit j'avais même le ton ! / À la toilette apprenant ma leçon, / J'allais le soir juger les nouveaux drames. / J'ai dans Paris fait plus d'une conquête / Par le secours de mon art séducteur ». Il s'agit d'une parodie musicale de l'air en trois couplets du comte dans le *Barbier*, dont voici le deuxième couplet : « Je suis Lindor, ma naissance est commune ; / Mes cœurs sont ceux d'un simple bachelier, / Que n'ai-je, hélas ! d'un brillant chevalier / À vous offrir le rang et la fortune » (I, 6).

[1] Louis Fuzelier, *Discours à l'occasion d'un Discours de M. D. L. M. sur les parodies*, *op. cit.*, p. 7.

Favart et Guérin émaillent aussi *Les Rêveries renouvelées des Grecs*, parodie d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, de traits critiques touchant la composition du poème lyrique de Guillard et, par ricochet, la tragédie de Guimond de la Touche : à l'entrée sur scène d'Oreste et Pilade, ce dernier s'adresse de manière téméraire au roi Thoas. Oreste lui dit « *bas* » : « C'est fort mal t'annoncer : à ces mots téméraire, / On te prendrait pour moi ; gardons nos caractères » (I, 5)[1].

La parodie dramatique d'opéra fait donc encore rire de l'original en le délocalisant, en le moquant, parfois en le critiquant. Le genre semble en revanche avoir un horizon d'attente nouveau : si le travestissement et la transposition sont d'or, la critique dépend de la cible, du lieu de représentation et du parodiste.

C – « Rendre [l'opéra] plus comique » : un nouveau statut pour la parodie ?

> Sans *Stratonice* [opéra d'Hoffmann et Méhul],
> *Nice* [sa parodie, 1792] n'aurait peut-être pas été donnée,
> mais, sans *Stratonice*, *Nice* sera toujours une jolie pièce,
> isolée de tout objet de comparaison[2].

1 – Invention d'une nouvelle intrigue

Un certain nombre de parodistes prennent des libertés par rapport à l'intrigue de l'opéra. Nous commencerons par l'exemple des quatre parodies rédigées par Piis et ses collaborateurs. Dans une longue note contenue dans ses *Œuvres choisies*, Piis donne la liste de ses œuvres :

> *La Bonne Femme*, parodie de l'opéra d'*Alceste*, et *L'Opéra de province*, parodie de l'opéra d'*Armide*, toutes deux en vers, mêlées de vaudevilles et jouées aux Italiens en 1776 et 1777. MM. Després et Resnier ont été mes collaborateurs dans ces deux ouvrages ainsi que dans une troisième parodie d'*Iphigénie en Aulide*, reçue alors aux Italiens et non jouée[3].

Nous pensons que cette parodie d'*Iphigénie en Aulide* non représentée est la pièce que nous avons retrouvée, *Arlequin bohémienne ou la Galiote engravée*, en deux actes comme les précédentes parodies du trio, en prose et en vaudevilles. Deux airs de cette pièce nous

[1] La scène de reconnaissance entre Iphigénie et Oreste est aussi critiquée pour sa facticité : « IPHIGÉNIE : Vous m'avez dit qu'il était mort. ORESTE : Madame, je n'avais pas tort. / Ce n'était qu'une adresse / Pour faire durer la pièce. IPHIGÉNIE : Il n'a pas fini son sort ? / Ah ! que j'en serais ravie ! / ORESTE : La preuve qu'il n'est pas mort, / C'est qu'il est encore en vie ». Le vaudeville sur lequel est chanté ce dialogue, après la première réplique d'Oreste, accentue la raillerie : « Monsieur de La Palisse est mort ». Pour une analyse et un relevé des critiques dramaturgiques dans cette parodie voir l'article de Jean-Noël Pascal, « Comique et critique dans les parodies d'*Iphigénie en Tauride* de Favart », dans *Séries parodiques au siècle des Lumières*, *op. cit.*, p. 107-122.
[2] *Journal encyclopédique ou universel*, année 1792, Bouillon, imprimerie du Journal, t. V, p. 251.
[3] *Œuvres choisies d'Antoine-Pierre-Augustin Piis*, Paris, Brasseur l'aîné, 1810, t. I, p. 81.

permettent de la dater : l'un tiré des *Jumeaux de Bergame*, opéra-comique de Florian et Desaugiers créé à la Comédie-Italienne en août 1782 et l'autre, « Changez-moi cette tête », vaudeville à la mode durant le printemps et l'été 1783 selon les *Mémoires secrets*[1]. Or, l'opéra de Gluck et du Roullet est justement repris en avril 1783. Une dernière parodie a été attribuée à Piis en collaboration avec Barré, de La Rozière et Radet, *Constance* parodie de *Pénélope*[2]. Or, la page de titre de l'édition chez Brunet à Paris en 1786 est anonyme et l'avis de publication que l'on trouve dans le *Mercure de France* n'est guère plus précis : « Quoi que cette parodie ne soit pas tombée, les auteurs ont cru devoir la retirer, parce qu'elle avait fait peu d'effets »[3]. Ces quatre œuvres partagent une caractéristique : elles remanient l'intrigue de leur hypotexte et s'en démarquent. Loin d'avoir pour but la critique, ces espaces créatifs sont au service du comique et du divertissement, ils font l'unicité de la pièce. Jointes à la transposition des lieux et aux travestissements des personnages, ces mutations confèrent à la parodie un caractère novateur.

Dans leur première parodie, *La Bonne Femme ou le Phénix*, les parodistes suppriment le tragique initial de la mort imminente du roi Admète. À l'opéra, ce dernier est mourant ; les dieux promettent de l'épargner si une autre personne consent à mourir à sa place. Alceste, son épouse, accepte et malgré les supplications d'Admète, meurt. Hercule parvient à les sauver tous les deux en descendant aux enfers délivrer Alceste. *La Bonne Femme* met en scène René (double d'Admète) qui, après avoir trop bu, s'est engagé contre son gré dans l'armée, c'est pourquoi Mathurine, son épouse, ne le trouve plus. Le berger, devin du village, lui apprend que seuls l'argent et le remplacement de son mari par un autre soldat permettront le retour de son aimé. La suite de l'histoire rappelle celle de l'opéra : personne ne voulant prendre la place de René, Mathurine, déguisée, se rend à la caserne. Barbarigo (Hercule) apprend le sort des deux époux, vient les secourir et permet le dénouement. Arlequin, en habit d'officier, conclut la pièce à la manière d'Apollon : il pardonne son intrusion à Barbarigo et laisse partir le couple. Les parodistes d'*Alceste* ont donc l'intelligence de fournir au public de la Comédie-Italienne une parodie d'opéra qui rappelle les innovations des Favart dans le genre (l'attrait pour la bergerie : cette parodie comporte un berger sans équivalent dans le livret et se déroule au village) mais qui se démarque des nouveaux opéras-comiques par l'usage des vaudevilles.

[1] « Il court dans les rues un nouvel air à la mode chez le peuple dont le refrain est *changez-moi cette tête* », *Mémoires secrets*, *op. cit*., 29 juin 1783, t. XXIII.

[2] Selon David Charlton et Nicole Wild dans *Théâtre de l'Opéra-Comique Paris : répertoire 1762-1972* (Sprimont, Mardaga, 2005), *Constance* est de « Pierre-Yvon Barré, Pierre-Antoine-Augustin de Piis, Jean-René Le Couppey de La Rozière et Jean-Baptiste Radet (?) », p. 200. Desessarts, dans *Les Siècles littéraires de la France* (vol. 5) attribue *Constance* à Piis seul et il donne la date de 1784. Nous suivons l'indication de la *Bibliothèque de Pont de Vesle* et excluons Piis, qui ne mentionne pas cette parodie dans la liste de ses œuvres.

[3] *Mercure de France*, mars 1786, p. 45.

Leur deuxième parodie fait preuve d'une plus grande originalité car les auteurs mettent en place un récit cadre qui leur permet de jouer avec une double mise en abyme. La scène se passe sur un théâtre de Reims où l'on va représenter l'opéra d'*Armide* ; or les acteurs sont les protagonistes d'une parodie d'*Armide*. Nous avons déjà rappelé l'intrigue de cette pièce, dans laquelle l'arrière plan mytho-historique tragique des croisades et du combat entre le camp de Godefroi et des sarrasins, est réduit à ce qu'il est : un décor de théâtre, une fable d'opéra[1]. Cette parodie pourrait être considérée une métaphore du geste parodique dans son ensemble : faire la parodie d'un opéra c'est le transposer dans un espace reconnaissable et présenter des personnages ayant conscience du changement de niveau.

Nous proposons d'attribuer *Arlequin bohémienne* au même trio de parodistes car on retrouve dans cette parodie ce qui fait la particularité des deux autres : évacuation du tragique et recréation d'une intrigue avec sa logique propre. De même que les titres *Opéra de province* et *La Bonne Femme ou le Phénix* mettent l'accent non sur l'opéra, mais sur la nouvelle intrigue, le titre *Arlequin bohémienne ou la Galiote engravée*, invite à reconsidérer l'histoire d'*Iphigénie en Aulide*. Aux vents bloqués par Diane, empêchant le départ de l'armée grecque dirigée par Agamemnon vers Troie, se substitue l'impossibilité de sortir les galiotes du port du Pecq faute d'eau. La bohémienne (Calchas) ne souhaite pas sacrifier Eugénie (Iphigénie), mais la prendre comme servante. C'est à cette seule condition qu'elle accepte de « remettre à flots » les bateaux du port du Pecq (I, 2). La Bohémienne se jouant de la crédulité de Patagon (Agamemnon) pour obtenir une servante, seul le Bailli, autorité villageoise, mettra fin aux exactions de la fausse devineresse grâce à un objet bien réel : un baromètre.

La parodie de *Pénélope*, *Constance*, est à première vue moins inventive que ses consœurs. La première différence entre l'opéra et la parodie est le personnage de Télémaque, fils d'Ulysse et de Pénélope, qui devient, Lisimaque, fille de Constance et de Malice. Le rédacteur du *Journal de Paris* ne semble pas voir le but d'un tel changement[2]. Que le fils devienne fille permet pourtant de développer le comique à plusieurs niveaux : la concurrence des charmes entre la mère et la fille, l'extrapolation à partir de la vieillesse supposée de Constance pendant les années d'absence de son mari ; le comique naît encore de la reconnaissance entre le père et son enfant (« Mon fils ! Mais autant que je puis m'en ressouvenir, c'est une fille que je dois avoir…assurément… », scène IX). Plus claire est en revanche l'importance donnée au personnage d'Alerte, double parodique de Laërte, père

[1] Voir *supra*, p. 92.
[2] « Télémaque est (on ne sait pourquoi) changé en fille Lysimaque », *Journal de Paris*, samedi 7 janvier 1786, n° 7, p. 27.

d'Ulysse. Dans l'opéra, il n'apparaît qu'à une seule scène et les critiques s'accordent sur l'inutilité du personnage. Les parodistes le font apparaître là où, dans la fable de l'opéra Eumée, le compagnon de Télémaque est en scène. La reconnaissance (II, 8) n'est ainsi plus entre Eumée, Télémaque et Ulysse mais entre Alerte, Lisimaque et Malice : cette scène des générations permet aux parodistes de créer une scène comique sans équivalent dans l'œuvre cible :

ALERTE

Mon fils !

MALICE

Mon père !

ALERTE

Mais cela ne se peut pas, vous êtes plus vieux que moi.

MALICE, *ôtant sa barbe*

Non, c'est une vieillesse postiche.

C'est enfin le dénouement qui est changé :

> Le dénouement ne ressemble en rien à celui de l'opéra. Le voici : Malice propose aux poursuivants de Constance d'allumer leur pipe sur un baril plein de poudre à canon : les poursuivants refusent ; Malice bat le briquet, ils s'enfuient. Constance reconnaît son mari ; elle lui reproche son imprudence. Ah ! je ne risquais rien, dit Malice : « C'est de la graine, et non / De la poudre à canon ». Il faut avoir l'esprit furieusement gai pour trouver de la gaieté dans un pareil incident ; mais fût-il aussi gai qu'il l'est peu, le seul respect qu'on doit à la mémoire de Jean Bart, aurait dû le faire réprouver[1].

Ce dénouement, qui a choqué la plupart des critiques est pourtant, à dire vrai, inventif : Malice est un ancien corsaire et par le choix de son action finale, on peut relire la parodie à rebours : il est un Jean Bart comique.

Une autre parodie utilise le monde marin pour transposer l'intrigue de *Didon*, *La Nouvelle Didon ou le Globe d'amour* de Louis Robineau, dit Beaunoir, créée en 1786[2]. Cette pièce est sous-titrée « comédie » sur le manuscrit, mais le titre et l'intrigue de la pièce confirment qu'il s'agit bien d'une parodie de *Didon* ; elle est d'ailleurs perçue ainsi à l'époque : « Le théâtre des Variétés Amusantes parodia aussi cet opéra, sous le titre de *La Nouvelle Didon ou le Globe d'amour* ; dans cette pièce, on faisait allusion à la découverte de MM. de Montgolfier »[3]. Élise (Didon) a accueilli dans son château de Bretagne (palais à Carthage) le beau Léandre (Énée) et son serviteur Gilles (qui n'a pas d'équivalent dans l'opéra) ; sa sœur Annette (Élise) se méfie de ce flibustier et préfère qu'Élise épouse M. de Kerkadur (Iarbe), leur voisin, capitaine de vaisseau marchand, amoureux de sa sœur. Léandre est confronté à M. de Kerkadur et préfère fuir se souvenant de la prédiction d'une sorcière : « La Fortune est capricieuse, / De toutes ses vigueurs tu subiras la loi, / Mais d'une île

[1] *Mercure de France*, 7 janvier 1786, p. 138-139.
[2] Nous donnons une transcription de cette pièce en annexe.
[3] *Petits Spectacles de Paris, op. cit.*, septième partie, année 1786, p. 6.

inconnue enfin tu seras roi, / En épousant une voleuse ». Léandre fait ses adieux à Annette et abandonne Élise. Le deuxième acte de la parodie n'a rien à voir avec l'intrigue de l'opéra : le théâtre représente une île aride sur laquelle Huascar et une troupe d'Africains attendent que leur dieu dépose des victimes humaines sur le rivage. Zamor, chef des troupes, annonce que deux étrangers ont été capturés. Au moment où Gilles et Léandre sont sur le bûcher, Élise, qui a volé le « ballon » de M. de Kerkadur, arrive à temps pour les sauver. Les Africains voient en elle la fille du Soleil et elle prend place sur le trône avec Léandre. Il s'agit d'une parodie car l'intrigue de l'opéra est reprise et, dès le titre, une identification avec la cible est perceptible. Le prénom de la nouvelle Didon est Élise, patronyme de la sœur de Didon dans l'opéra. En outre, le personnage de Gilles relève dans ses commentaires l'incongruité de certaines actions de Léandre ; Beaunoir souligne ainsi les faiblesses dramaturgiques du livret[1]. Mais le parodiste a en tête deux autres œuvres : *Le Vannier et son Seigneur* de Charles-Jacob Guillemain, comédie créée aux Variétés Amusantes le 22 septembre 1783 et reprise le 27 avril 1784, environ deux mois avant la création de *La Nouvelle Didon*. Cette comédie exotique a réussi et s'inspire de l'acte des *Incas* des *Indes galantes* : la scène se passe dans l'île de Zofala et « *avant le lever de la toile, l'orchestre exécute les* Sauvages *de Rameau* ». Beaunoir décide d'utiliser le succès de cette comédie pour asseoir le succès de sa parodie ; il s'inspire de l'exotisme proposé par Guillemain et va même jusqu'à donner le nom de Huascar au chef des Africains et de Zamor à son bras droit, deux patronymes empruntés au livret des *Indes galantes* de Fuzelier. Des costumes du *Vannier et son Seigneur* sont réutilisés par les acteurs de la parodie. Au deuxième acte, Huascar, interprété par M. Duval, porte un « corsage et culotte [de] toile noire. Pourpoint en plume de laine [et] le manteau de Babouk »[2] ; Babouk est le nom d'un personnage joué aussi par M. Duval dans la comédie de Guillemain. La multiplication des influences et des cibles, la forme en prose et l'absence de musique transforment cette parodie en une comédie du moment ou une « comi-parodie »[3] : l'intrigue de l'opéra n'est plus qu'un prétexte.

L'auteur des *Cousins et Cousines*, parodie des *Danaïdes* de Salieri, procède de même. Selon les termes d'un des cinquante garçons qui s'adresse au public à la scène finale : « Tel est à peu près la marche de l'opéra qui attire tant de monde. Mariage, danse, serments, rébellion, et pluie ; voilà ce qui a donné matière à cinq actes terribles, horribles. Nous n'avons

[1] Lorsque Léandre, qui sait que la sœur d'Élise, Annette, ne l'aime pas, va confier à Gilles qu'il est sur le départ, celui-ci s'écrit : « cet homme est au rebours de tous les autres ». Cette scène (I, 6) correspond à la scène 1 de l'acte II de *Didon*.
[2] La mention des costumes est donnée dans le manuscrit. Nous transcrivons cette pièce en annexe.
[3] C'est ainsi qu'est sous-titrée *Colin-Maillard*, parodie de *Tarare* de Beaumarchais et Salieri sur la page de titre du manuscrit (ms. BnF, fr. 9254, f° 280).

pas cru pouvoir faire mieux pour parodier le sujet que de le présenter tel qu'il est, nous ayant paru assez risible par lui-même ». En fait, le parodiste n'est pas honnête : l'intrigue des *Danaïdes* n'est que le prétexte à la grivoiserie, à l'érotisme voire à la perversion. La parodie devient une comédie érotique en extrapolant le mythe conté par l'opéra :

> LE GRAVE
>
> Ah çà ! Qu'allons-nous devenir ? Si nous nous rafraîchissions, nous danserions mieux. Allons, buvons un coup.
>
> UNE FILLE *donnant des verres à pied*
>
> Tenez, faites-en des avocats.
>
> UN GARÇON
>
> Approchez, *je donne de la liqueur visqueuse en abondance*[1]. (II, 3)

> LE GRAVE
>
> Ce n'est que ça ? Va, la pudeur t'aura bientôt passé ! C'est l'affaire d'un quart d'heure pour l'enlever ta *fleur virginale et puis plus de rougeur*. Au reste, je ne te presse pas. Attends demain, si tu veux, tes sœurs te diront tout ce qui en est et tu verras que la virilité n'est pas un monstre dont il faille s'effrayer. Adieu, ma fille, adieu. Tranquillise-toi et compte toujours sur ton père, comme sur ton ami. *J'aimerais mieux coucher moi-même avec toi pour t'accoutumer*, plutôt que de forcer tout de suite ton goût. Adieu, baise-moi (*Il l'embrasse et s'en va*)[2]. (III, 2)

Dorvigny, dans *Les Bon Amis ou Il était temps*, recrée une intrigue qui n'a pas directement à voir avec celle d'*Iphigénie en Tauride*, sa cible. Oreste et Pilade deviennent le duo d'ami Arlequin, chef des Bohémiens et Crispin, son confident et ami d'enfance, célèbres voleurs de Nanterre ; Arlequin cherche en fait moins à voler le Bailly qu'à récupérer le dessin que lui a fait son amante, qui n'est autre que Colette (Iphigénie), gouvernante du fils du Bailly Pierrot. Le lien fraternel devient un lien amoureux (Colette est l'amante et non la sœur d'Arlequin) et l'accent est mis non pas sur la transposition d'Iphigénie et le choix cornélien (tuer son frère ou lui laisser la vie sauve), mais sur l'amitié naïve entre Arlequin et Crispin.

Dans *Bagare*, Mague de Saint-Aubin transforme l'intrigue de *Tarare* (Beaumarchais et Salieri) de façon à insérer le prologue et l'épilogue dans l'action de la pièce. Le prologue conçu par Beaumarchais est cosmogonique ; le dramaturge met en scène la Nature et son amant le Génie du Feu créant les futurs personnages de la pièce. La dernière scène expose la morale de la pièce, les deux personnages surnaturels tirant la conclusion du hasard qui leur a fait donner à l'un des personnages une position de pouvoir et un caractère tyrannique, à l'autre une position de subalterne vertueux. Mague de Saint-Aubin intègre la thématique de la création dans la première scène où il donne à voir Turelure et Esprit-Bleu, les parents de Batar (double parodique du tyran Atar) et Bagare (double du soldat vertueux Tarare). La tyrannie est réduite à une querelle familiale. À la morale philosophique se substituent des questions

[1] Nous soulignons.
[2] Nous soulignons.

d'héritage : Esprit-Bleu s'exclame à la mort de son fil aîné : « Ah bien, ma femme ! Vous le voyez, en dépit de nos dispositions et de notre autorité paternelle, Batar n'est plus et son frère est notre héritier ». Le parodiste sait qu'il propose une pièce particulière comme en atteste le dernier couplet du vaudeville final : « Si traitant *cette comédie* / De misérable rhapsodie, / En sortant vous faites ainsi : (*mouvement qui exprime le mépris, et le haussement des épaules*) / Ahi ! *caro* Macaroni ! / Mais en faveur de notre zèle, / *Et de sa tournure nouvelle,* / Si vous riez du vertigo, / Oh !oh ! Macaroni *caro* »[1].

Une autre parodie du *Tarare* de Beaumarchais comporte un sous-titre particulier et remanie l'intrigue du prologue de l'opéra : « *Turelure ou le Chaos perpétuel*, parade, parodie » de Destival de Braban et Mayeur de Saint-Paul. Pourquoi *Turelure* est-elle sous-titrée « parade, parodie »[2] ? Traditionnellement, une parade est une pièce donnée devant le théâtre pour engager les spectateurs à entrer[3] ; le prologue de *Turelure* peut être envisagé comme une parade précédant la parodie. Les indications scéniques des trois scènes liminaires se réfèrent aux balcons de parade[4].

> *Le théâtre représente une place dans le fond de la maison de M. Tout-Feu. En demande de l'Imaginative, des enfants paraissent aux fenêtres et y sont occupés à faire des bulles de savon, que d'autres en face qui sont dans la rue, font voltiger avec le vent du soufflet qu'ils tiennent.* (Scène I)
>
> *Madame de L'Imaginative et M. Tout-Feu à une fenêtre.* (Scène III)

Le prologue comporte deux personnages, L'Imaginative et M. Tout-Feu, qui sont voisins et se parlent des « fenêtres ». L'intrigue du prologue de *Tarare* est remaniée : à la Nature et au Génie du Feu qui animent les ombres des personnages pour les mettre sur le théâtre du monde après leur avoir insufflé à chacun un caractère et un statut social particulier, Mayeur et Destival de Braban présentent L'Imaginative et Tout-Feu préparant le plan d'une pièce de théâtre à partir de bouts de papiers. À la fin du prologue, ils annoncent la représentation : les spectateurs sont invités à entrer. Ingénieusement, les parodistes révèlent la teneur même du prologue de Beaumarchais qui fait entrer les spectateurs dans la fabrique du livret.

Colin-Maillard de Quiney prend pour cible la même œuvre lyrique et est sous-titrée « comi-parodie ». Dès la scène d'exposition, l'intrigue s'éloigne de celle de l'opéra : Dandin et son fils s'entretiennent de la comédie composée par ce dernier ; occasion de railler des

[1] Nous soulignons.
[2] C'est pour cette raison qu'elle fut difficile à retrouver car les catalogues la classent sous l'entrée « parade ».
[3] Les parades sont des courtes pièces qui auront un grand succès sur les théâtres de société, voir Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Le Théâtre de société*, *op. cit.*, « Poétique de la parade ».
[4] La gouache anonyme intitulée *Une parade à la Foire Saint-Laurent* devant la loge de Nicolet (musée Caravalet, Paris) l'illustre parfaitement.

passages du prologue de *Tarare*, mais de montrer aussi tous les changements apportés dans l'histoire. Quiney revoit toutes les filiations du livret original de Beaumarchais. *Tarare* met en scène Arthénée, un prêtre qui a pour fils Altamort, général d'armée souhaitant être nommé chef de la milice. Dans la parodie, Tirebécasse, double d'Altamort, n'est plus le fils du prêtre transformé en bohémienne mais a lui même des fils. Urson, le capitaine des gardes d'Atar devient Dandin, bailli d'Espagne qui a un fils, un poète du nom de Sansonnet.

Toutes ces œuvres témoignent d'un changement dans la composition des parodies de fin de siècle : l'intrigue de l'opéra sert de prétexte au développement d'une intrigue comique, qui, puisqu'elle se déroule aux dépens de l'œuvre lyrique et peut prendre des accents critiques, prend l'appellation de « parodie » ; ce n'est pas un hasard si plusieurs de ces pièces ont un intitulé générique double.

Ne nous y trompons pas, l'indication « comédie » n'annule pas en soit l'appartenance au genre de la parodie. Ce terme est avant tout utilisé pour décrire la forme des pièces : en prose et plusieurs actes. Ainsi dès le début du siècle, *Momus exilé ou les Terreurs paniques* (1725), parodie en prose et en un acte des *Éléments*, ballet de Roy, Lalande et Destouches est-elle qualifiée de « comédie française »[1] par les frères Parfaict. Si la dénomination « comédie » décrit la forme générale de la parodie, elle nous indique aussi, d'entrée de jeu, la distance que compte entretenir le parodiste avec sa cible.

2 – Le cas des « opéras burlesques en vaudevilles » : un alter ego comique de l'opéra ?

Cette question est à dessein provocatrice : la majorité des parodies d'opéra sérieux du dernier tiers du XVIII^{e} siècle ne se présentent pas comme des alter ego comiques de l'opéra. Le travestissement et la critique ne sont plus les deux seuls éléments sur lesquels se basent les auteurs pour parodier un opéra, certains parodistes faisant preuve d'originalité et de créativité en tirant alors la parodie vers le genre de la comédie ou de l'opéra-comique ; d'autres parodistes refusent le traitement critique et se tournent alors vers ce que nous choisissons d'appeler l'*opéra burlesque en vaudevilles*[2]. Dans ces pièces, la filiation entre l'hypotexte et l'hypertexte n'est plus aussi claire qu'avant : l'usage particulier de la musique instrumentale, le pastiche formel et architectural de l'opéra, l'accent porté sur le divertissement et le spectacle sont autant d'éléments qui prouvent l'évolution du genre de la parodie et son

[1] *DTP*, t. III, p. 448.

[2] Nous proposons cet intitulé générique en partant des sous-titres de trois parodies de notre corpus : *Roland* « opéra burlesque », parodie de l'opéra de Lully, *Céleste*, « opéra parodi-burlesque en trois actes et en vaudevilles » (*Alceste* de Gluck), *Momie*, « opéra burlesque parodie […] en trois actes, en prose et en vaudevilles » (*Iphigénie en Aulide* de Gluck).

changement de statut. Ce type de parodies ne se développe qu'à la fin du XVIII[e] siècle ; pourtant, avant 1750, trois parodies se construisent déjà sur les mêmes caractéristiques, visibles dès leur sous-titre : *Roland opéra burlesque*, parodie de *Roland* en quatre actes (Quinault et Lully), *Jean des Dardanelles*, parodie de l'opéra de *Dardanus* (La Bruère et Rameau) « *qui peut se chanter sur la même musique en cinq actes* » et *Critique de l'opéra de Callirhoé*, « *opéra tragi-comique en cinq actes* ». Or, il est fort probable qu'aucune de ces trois pièces n'aient été représentées. Ce qui n'était qu'un possible dans la première moitié du XVIII[e] siècle, devient une réalité. Le développement de l'opéra-comique nouvelle manière semble avoir un lien avec cette évolution ; il a une double influence sur la parodie dramatique d'opéra : il entraîne le genre à garder ses caractéristiques traditionnelles (vaudevilles, comique, la critique) et détermine certains choix musicaux et scénographiques de la parodie dramatique d'opéra autant que le genre opératique. À travers plusieurs exemples nous essaierons de comprendre la spécificité des parodies d'opéra qui se muent en opéra burlesque.

Une dizaine d'années après la création d'*Orphée et Eurydice* de Gluck dans sa version française (livret de Moline, 1774) à l'Académie royale de musique, Rouhier-Deschamps compose une pièce intitulée « *Le Petit Orphée*, opéra-comique » pour un théâtre du Havre (1785) ; cette pièce est toute en vaudevilles et en quatre actes. L'auteur ne considère pas son œuvre comme une parodie mais bien comme une petite version du grand *Orphée* de Gluck. À la scène 2 de l'acte II, Orphée entonne sur l'air « Mon petit cœur à chaqu'instant soupire » : « Mon frère aîné s'en sert à l'Opéra [parlant de la lyre] / […] / Mais mon projet n'est pas de vous surprendre, / D'Orphée, en moi, vous voyez le cadet, / Et je m'en vais, Messieurs, vous faire entendre / Modestement un air de flageolet ». Le parodiste entend donc le terme opéra-comique non dans son acception habituelle, celle du genre tel qu'il est représenté dans les années 1780 à la Comédie-Italienne, mais dans le sens d'une forme (chantée en vaudevilles) et d'un mode (un opéra qui est comique). Cette pièce sera reprise en 1793 sur le Théâtre du Vaudeville :

> Cet ouvrage, auquel l'auteur a fait pour Paris des changements et des additions, est plutôt un *Orphée* travesti, ou une imitation d'*Orphée*, qu'une véritable parodie d'*Orphée*. La musique, arrangée par M. Deshayes, est très bien exécutée par un orchestre qui renferme des talents précieux, et que Novoigille conduit avec tout le talent qu'on connaît à cet artiste. Beaupré, de l'Académie de musique, y a ajouté des ballets, dont le dernier, surtout, est charmant par l'arrangement des pas et des tableaux[1].

L'ouvrage de Rouhier-Deschamps est en fait techniquement similaire aux parodies composées par Bardou et Despréaux sous-titrées « opéra-burlesque parodie » ou « parodie opéra-burlesque ». *Céleste* et *Momie* font partie des rares parodies d'opéra à porter cet intitulé

[1] *Esprit des Journaux*, août 1793, Paris, Veuve Valade, t. VIII, p. 315-316.

générique. Ce mot valise renverrait à la forme de la pièce (trois, quatre ou cinq actes en musique) et à sa visée (le spectacle), le burlesque décrirait le travestissement général de l'intrigue, des personnages et l'usage du vaudeville ; enfin le terme parodie indiquerait la présence d'une réécriture. *Céleste*, parodie d'*Alceste* (du Roullet et Gluck), tout en gardant des accents critiques, ne propose aucun changement du statut royal des héros et se présente comme un opéra (APOLLON : « Et terminez cet opéra / Dans la forme ordinaire » III, 8). Dans *Momie*, Agile entonne sur une chanson de Choderlos de Laclos, « C'était le soir, il faisait noir », « Cette histoire était trop tragique […] / Et pour la rendre plus comique / CHŒUR : Dansons, dansons, / Chantons, dansons » ; Despréaux souhaite ainsi livrer au public de la cour une version comique de l'opéra de Gluck.

Dans la pièce de Despréaux, on observe aussi des pratiques de chant inédites dans les parodies dramatiques d'opéra d'avant 1770 : outre les nombreux duos et trios, on relève deux passages de récitatifs, dont un récitatif obligé. Ils correspondent à ceux de l'opéra : l'invocation de Calchas à Diane (I, 2) et le monologue torturé d'Agamemnon (II, 4). Les récitatifs possèdent un rôle dramatique important : la tension tragique qu'ils dégagent dans la tragédie lyrique n'est pas évacuée dans *Momie*. Alors que dans les parodies d'opéra de la première moitié du siècle, la prose intervient comme un antidote comique et une caution plus réaliste au chant, dans *Momie*, le récitatif rapproche la dramaturgie de la parodie de celle de l'opéra. Tout se passe comme si Despréaux offrait au public une réécriture de l'opéra en vaudevilles :

Iphigénie en Aulide, I, 2 (Ballard, 1777)	*Momie*, I, 2 (Ballard, 1778)
RÉCITATIF D'une sainte terreur tous mes sens sont saisis : Diane, ô puissante déesse ! Ton esprit m'agite et me presse ; J'annonce, en frémissant, l'ordre que tu prescris.	RÉCITATIF Ah, ah, mon sang circule avec plus de douceur, Quelle tranquillité, quel charme inconcevable, Il s'irrite, il s'enflamme, ah ! ciel ! quelle fureur ; Je me sens possédé, déesse redoutable, Je vous entends mugir, Je vais vous obéir.
AIR Tu veux que par ma main tremblante Le sang le plus pur soit versé.	AIR de *la Fanfare de Saint-Cloud* Tu veux que ma main tremblante S'arme du sacré couteau.

On retrouve la même utilisation du récitatif à la scène 5 de l'acte I de *Céleste* : CÉLESTE, *présentant une bourse au Grand Prêtre*, RÉCITATIF du *Devin du village* : « Perdrai-je Damète en ce jour ? / Dites-moi s'il faut que je meure ». Il s'agit d'une parodie de l'air inaugural de l'intermède de Rousseau : COLETTE : « J'ai perdu tout mon bonheur, / J'ai perdu mon serviteur ». Coursiaux, dans *La Veuve Nulcifrote*, parodie de *Didon* (Marmontel et Piccinni), emploie près d'une vingtaine de récitatifs.

Une autre manière de se rapprocher de la cible opératique est de s'inscrire dans la veine des réécritures mythologiques en musique. Nous prendrons l'exemple d'*Arlequin bohémienne* ; outre les airs-vaudevilles utilisés dans les parties chantées, le parodiste emprunte des passages instrumentaux à un opéra-comique, une comédie à ariettes et un divertissement donnés au Théâtre-Italien. Pour transposer la marche des Thessaliens en l'honneur de la gloire d'Achille, le parodiste prévoit que soit interprétée, à la scène 3 de l'acte II, la marche du *Huron* tirée de l'opéra-comique *Le Huron* de Grétry (1768). On relève l'emprunt musical de l'orage de *Toinon Toinette*, opéra-comique sur une musique de Gossec (1767), à la scène 17 de l'acte II, pour annoncer l'arrivée du bailli qui muni d'un baromètre permet le dénouement de la pièce[1]. On peut tirer deux remarques de l'insertion de ces passages instrumentaux : premièrement que la parodie d'opéra puise dans le fond musical des nouveaux genres lyriques du Théâtre-Italien pour asseoir son spectacle ; deuxièmement, que le substrat référentiel de ces musiques n'a pas d'effet comique. Dans le vaudeville final, Eugénie qualifie la pièce de folie et non de parodie : « Messieurs, à cette folie / Accordez votre agrément ; / Faire votre amusement / C'est la plus sûre magie ». Le terme de folie peut renvoyer au XVIII^e^ siècle à un écrit plaisant et caricatural ; nous serions alors tentée de considérer cette pièce comme une réécriture « caricaturale » du mythe d'*Iphigénie* prenant appui sur le livret de du Roullet. La scène d'exposition, tout comme les citations des vers de l'*Iphigénie* de Racine qui émaillent le texte, montrent à quel point cette pièce se situe dans la lignée des réécritures du mythe :

PATAGON

AIR : *Noël suisse*

Quoi, mon Eugénie
Me serait ravie !
Dussé-je en mourir
Je ne puis le souffrir :
Pour venger un frère,
Perdre son enfant :
Il faudrait qu'un père
Fût extravagant.
Cela n'est pourtant pas sans exemple.

AIR : *Dans Paris, etc.*

On m'a dit qu'un beau jour en Aulide,
On m'a dit qu'on vit le même cas.
Agamemnon, d'un cœur homicide,
Livra sa fille au meurtrier Calcas.

[…]

Oh, oui ma foi, si peu que la nature parle, un père est toujours un père… J'ai pourtant promis de faire la même sottise !

[1] *« Le combat cesse après un instant d'orage* [en marge : « *de* Toinon et Toinette »] *les nuages se dissipent, la lumière revient, etc.* » (II, 17).

Le titre de la pièce ne suggère d'ailleurs pas de lien parodique : *Arlequin bohémienne ou la Galiote engravée* met l'accent sur la nouvelle intrigue choisie par le parodiste, celle d'une bohémienne qui se joue de la crédulité de Patagon pour obtenir une servante.

Selon les lieux de représentation et les choix des auteurs, la parodie d'opéra de la fin du XVIII[e] siècle cherche tantôt « à faire rire de l'original » tantôt à le « rendre plus comique ». L'opéra-comique, devenu le fils de la Tragédie et de l'Opéra selon Despréaux[1], serait « la face réaliste qui manquait à l'opéra »[2] ; à ce titre, la parodie ne chercherait-elle pas à en devenir la véritable « face [comique] » ? Face aux évolutions de l'opéra, la parodie dramatique tient une posture paradoxale : le changement de la structure du livret influence la structure dramaturgique des parodies mais les dramaturges, en se tournant vers le travestissement des personnages, livrent avant tout des réécritures burlesques dont quelques-unes seulement placent la critique au cœur de leur entreprise. Les évolutions musicales donnent lieu à peu de commentaires : on observe néanmoins que la parodie absorbe majoritairement les airs d'opéras-comiques à la mode au détriment de ceux des nouveaux opéras[3]. Au cours du dernier tiers du XVIII[e] siècle, deux expériences dramatico-musicales réformatrices trouvent pourtant un écho insoupçonné dans la sphère parodique : le *Pygmalion* de Rousseau et *Tarare* de Beaumarchais et Salieri.

D – L'effet insoupçonné de l'innovation lyrique de J.-J. Rousseau : la naissance du mélodrame comique

Le *Pygmalion* de Rousseau et Horace Coignet, « scène lyrique » sous forme de monologue, créée en 1770 à Lyon, a attendu 1775 pour être représentée publiquement en France[4]. Cet opuscule de Rousseau met en œuvre les principes fondateurs du genre du mélodrame musical puisqu'il applique tout du long une alternance entre un texte parlé et mimé et une musique instrumentale. Horace Coignet, compositeur de la musique du *Pygmalion*, définit la technique utilisée pour cette œuvre dans une lettre qu'il publie dans le *Mercure de France* de janvier 1771 :

---

[1] Cette nouvelle filiation est exposée dans le prologue allégorique qui précède *Christophe et Pierre Luc*, parodie en prose et vaudevilles de *Castor et Pollux* par Jean-Étienne Despréaux, créée au Théâtre du Trianon en 1780.
[2] Titre d'un chapitre de l'ouvrage de David Trott *Théâtre du XVIII[e] siècle : jeux, écritures, regards : essais sur les spectacles en France de 1700 à 1790*, Montpellier, Espaces 34, 2000.
[3] Voir *infra*, 4[e] partie, chapitre I.
[4] « Dès 1772, le Pygmalion fut représenté à Weimar sur une musique d'Anton Schweitzer (aujourd'hui perdue), en grande partie à l'instigation de Goethe (qui aimait moins l'appareillage mixte du mélodrame que le texte de Rousseau et la réflexion sur le rôle de l'artiste face à son œuvre) », Jacqueline Waeber, *En Musique dans le texte : le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*, Paris, Van Dieren Éditeur, 2005, p. 18.

> Les paroles ne se chantent point, et la musique ne sert qu'à remplir les intervalles des repos nécessaires à la déclamation. M. Rousseau voulait donner, par ce spectacle, une idée de la mélopée des Grecs, de leur ancienne déclamation théâtrale ; il désirait que la musique fût expressive, qu'elle peignît la situation, et, pour ainsi dire, le genre d'affection que ressentait l'acteur[1].

Comme l'explique Jacqueline Waeber, *Pygmalion* est

> conçu[…] en tant que palliatif du chant français […] ce nouvel hybride dramatique, scène d'opéra « parlé » ou scène de théâtre « musicalisé », représente la première tentative pour créer une interaction entre texte déclamé et musique et la réalisation pratique qu'est le *Pygmalion* peut être perçue ainsi comme le fruit d'une réflexion théorique que Rousseau avait développée depuis les années 1750[2].

En pleine querelle des Bouffons, le philosophe genevois rédige sa fameuse *Lettre sur la musique française* (1753) ; la conclusion de cet ouvrage est sans appel : « Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible ; que le chant français n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue »[3]. Le chant est incriminé tout comme le récitatif : « les Français n'ont point de vrai récitatif : ce qu'ils appellent ainsi n'est qu'une espèce de chant mêlé de cris ». Or Rousseau croit profondément au « pouvoir de la musique sur l'âme »[4], ainsi, avant le *Pygmalion*, le philosophe essaie-t-il de pallier cette tare de la musique et du chant français en composant un intermède, *Le Devin du village* (1752). Il utilise dans une des scènes une forme peu connue en France à l'époque : le récitatif obligé. La définition qu'en donne Rousseau dans son *Dictionnaire de la musique* illustre comment, avec le *Pygmalion*, il en proposera une radicalisation. Le récitatif obligé est

> celui qui, entremêlé de ritournelles et de traits de symphonie, oblige, pour ainsi dire, le récitant et l'orchestre l'un envers l'autre, en sorte qu'ils doivent être attentifs et s'attendre mutuellement. Ces passages alternatifs de récitatif et de mélodie revêtus de tout l'éclat de l'orchestre sont ce qu'il y a de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique dans toute la musique moderne. L'acteur, agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences, durant lesquelles *l'orchestre parle pour lui*, et ces silences ainsi remplis affectent infiniment plus l'auditeur que si l'acteur disait lui-même tout ce que la musique fait entendre. Jusqu'ici la musique française n'a su faire aucun usage du récitatif obligé. L'on a tâché d'en donner quelque idée dans une scène du *Devin du village* ; et il paraît que le public a trouvé qu'une situation vive ainsi traitée en devenait plus intéressante. Que ne ferait point le récitatif obligé dans *des scènes grandes et pathétiques*, si l'on en peut tirer ce parti dans un genre rustique et badin[5].

---

[1] *Mercure de France*, janvier 1771, p. 199.

[2] Jacqueline Waeber, *op. cit.*, p. 19 ; « le *Pygmalion* est conçu pour un quatuor, un basson, deux cors, un hautbois ainsi que deux acteurs, Pygmalion et Galathée. Cette dernière ne prononce que quatre répliques à la fin de l'ouvrage, car l'ensemble du texte consiste pour l'essentiel en un monologue du statuaire Pygmalion, entrecoupé de vingt-six séquences musicales, toutes brèves que le vocabulaire dix-huitièmiste a désigné sous le terme de "ritournelles", terme documenté à maintes reprises sous la plume de Coignet et Rousseau. Seules deux de ces séquences sont de la plume de Rousseau : l'andante de l'ouverture et l'andante n° 2, également appelée "ritournelle des coups de marteau" car c'est à ce moment que Pygmalion doit mimer son travail de sculpteur […] Au siècle des Lumières, le récitatif était idéalement considéré comme l'émanation la plus musicale de l'accent du texte, telle une image sonore renvoyant l'écho d'une nostalgie de cette mythique "musique des Anciens" : musique qui était aussi langue », *ibid*. p. 26.

[3] Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres Complètes V. Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, édités sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1995, p. 328.

[4] Lettre XLVIII de *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau.

[5] *Le* Dictionnaire de musique *de Jean-Jacques Rousseau : une édition critique*, éd. cit., p. 590 (nous soulignons).

Le philosophe expose clairement les modalités d'usage du récitatif obligé dans la *Lettre à M. Burney*, non publiée de son vivant :

> Quand la violence de la passion fait entrecouper la parole par des propos commencés puis interrompus, tant à cause de la force des sentiments qui ne trouvent point de termes suffisants pour s'exprimer, qu'à cause de leur impétuosité qui les fait succéder en tumulte les uns aux autres, avec une rapidité sans suite et sans ordre, je crois que le mélange alternatif de la parole et de la symphonie peut exprimer une pareille situation. L'acteur livré tout entier à sa passion n'en doit trouver que l'accent. La mélodie trop peu appropriée à l'accent de la langue, et le rythme musical, qui ne s'y prête point du tout, affaibliraient, énerveraient toute l'expression en s'y mêlant[1].

Avec le *Pygmalion*, Rousseau crée donc un genre dramatico-musical propre à supporter les excès de l'émotion : « il fallait donc trouver un nouveau cadre pour un nouveau discours, ou plutôt pour un non-discours renonçant à la régularité métrique des vers, adoptant une prose déchirée par des ponctuations et autres interjections »[2]. Le monologue s'impose comme la forme la plus propre à l'expression des passions d'un individu, et l'absence d'interlocuteur « libère une place que la musique peut occuper formellement, non comme antagoniste mais comme interprétant de la parole du personnage »[3]. Choisir le mythe de Pygmalion semblait alors s'imposer, un peu de la même manière que s'est imposée à Monteverdi comme à Jacopo Peri puis à Gluck (pour ne citer que les principaux) la figure d'Orphée pour célébrer la création opératique. Orphée est celui qui enchante par son chant, Pygmalion est l'artiste solitaire, retiré du monde qui veut désespérément donner vie à la matière.

Le mélodrame, dans son acception musicale et littéraire, se développe considérablement à la toute fin du XVIII^e^ siècle et plus particulièrement au XIX^e^ siècle. Ce terme décrit trois éléments : tout d'abord une technique (texte dramatique non chanté entrecoupé de musique instrumentale) et deux genres, l'un littéraire, l'autre musical qui dans leur totalité ou partiellement utilisent cette technique. Le mélodrame musical et le mélodrame littéraire sont tous deux nés d'un même mouvement : d'une volonté de renouvellement de la scène dramatique, qu'elle soit lyrique ou non, et de la recherche d'une expressivité plus intense. Le mélodrame littéraire est un genre dramatique populaire qui connaît ses heures de gloire au XIX^e^ siècle ; de manière très synthétique on pourrait le définir comme un drame caractérisé par une intrigue complexe et par l'accumulation de situations violentes et pathétiques. Quant au mélodrame musical, il s'apparente à la technique du mélodrame et peut être défini, selon les termes de Jacqueline Waeber, « comme une forme de discours dramatique où la musique doit coexister avec quelque chose d'autre qui n'est pas de la musique, ce "quelque chose d'autre" étant le texte mélodramatique, transmis par la récitation

[1] *Lettre à M. Burney*, dans *Œuvres Complètes V. Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, éd. cit., p. 449.
[2] J. Waeber, *op. cit.*, p. 40.
[3] *Ibid*., p. 43.

ou la pantomime »[1]. Il faut toutefois faire attention à ne pas considérer la musique dans le mélodrame comme un fond sonore qui interviendrait en alternance avec des passages en prose. « Ce qui motive le mélodrame, dès le *Pygmalion* de Rousseau, au-delà des questions liées à une prétendue musicalité de la langue, est une esthétique du pathos »[2] servie par la redondance.

Si l'existence d'une parodie du *Pygmalion* atteste du succès de la pièce de Rousseau, il est intéressant de se demander comment le parodiste traite la nouvelle forme dramatico-musicale proposée par le philosophe. Charles-Jacob Guillemain, en composant *Arlequin marchand de poupées ou le Pygmalion moderne*, s'intéresse-t-il à la forme de sa cible ? Qu'entraîne le passage d'une esthétique du pathos pléonastique (musique, geste et parole convergeant, parfois jusqu'à la redondance) à celle du divertissement et du comique parodique ?

Cette pièce, créée le 24 mai 1779 aux Variétés Amusantes, ne porte l'indication « parodie » ni sur la page de titre de l'édition, ni sur celle du manuscrit[3] ; pourtant elle suit de près l'intrigue proposée par Rousseau. Il ne s'agit pas d'une simple variation sur le mythe de Pygmalion, mais bien d'une réécriture ciblée. Nous avons retrouvé l'existence de plusieurs reprises de la scène lyrique de Rousseau au courant de l'année 1779 ; le *Journal de Paris* indique une reprise par les Comédiens Français le 23 janvier, puis le 3 et le 27 février et le 22 mai[4] mais aussi le 27 mai par les Petits Comédiens du bois de Boulogne, jour de la quatrième représentation du *Pygmalion moderne* de Guillemain aux Variétés Amusantes. Le lien parodique entre les deux pièces est donc attesté autant par des éléments externes (reprise de l'œuvre cible) qu'internes (au sein d'*Arlequin marchand de poupées*).

Guillemain utilise, en effet, des procédés traditionnels de la parodie dramatique : la dégradation, la dédramatisation ou encore la déconstruction de l'illusion dramatique. La transposition du sculpteur mythologique en Arlequin, type fixe issu de la *commedia dell'arte*,

[1] *Ibid*., p. 15.
[2] *Ibid*., p. 13 ; Jacqueline Waeber écrit à ce sujet : « Le mélodrame tend à la rupture discursive, ce qui peut aussi être pris de manière métaphorique comme rupture de la normalité, ne signifiant pas seulement l'excès des passions mais aussi l'irruption du fantastique et de l'imaginaire. La rupture discursive propre au discours mélodramatique est le fruit de son hétérogénéité intrinsèque », *ibid.*
[3] Ms. BnF, fr. 9252, f^{os} 34-41v. : ce manuscrit porte une approbation de Suard (censeur des théâtres) et un permis de représenter signé par Lenoir (lieutenant de police) ; voici le descriptif de la page de titre de l'édition : « ARLEQUIN MARCHAND DE POUPÉE / OU / LE PYGMALION MODERNE. / Monologue en un acte et en prose / Par C. J. Guillemain. / Représenté pour la première fois sur le théâtre des Variétés Amusantes le 24 Mai 1779. / [Illustration, un bateau] / PARIS / 1779 ». L'édition ne comporte aucune approbation à l'impression ; la pièce finit par la mention de l'approbation de Suard et de Lenoir telles qu'elles apparaissent sur le manuscrit. Nous donnons cette pièce en annexe.
[4] *Journal de Paris* n° 23, 23 janvier 1779, p. 92 ; n° 34, 3 février 1779, p. 136 ; n° 78, 17 février 1779, p. 192 ; 27 mai 1779, p. 592 ; 22 mai 1779, p. 571.

devenu pour l'occasion marchand de poupées va dans ce sens. Le parodiste utilise plusieurs caractéristiques du type :

Grivoiserie	« Cela ferait une petite commère bien ragoûtante… mais je vous en fais juges vous autres. Ah ! mignonne, petit cœur, petit trognon, si tu pouvais répondre à la flamme de mon amour, si…ah ! comme je t'aimerais ; comme je te dorloterais… »
Amour du vin	« le verre venait, je l'emplissais, je le vidais, je le remplissais ».
Vénalité	« s'il clame être amoureux de sa poupée, lorsqu'elle prend vie il se réjouit des gains qu'il pourra faire à l'exposer ».

Guillemain ne manque pas de rompre l'illusion dramatique. Dans la scène lyrique de Rousseau, Galatée prend vie par l'entremise de Vénus que Pygmalion invoque. Dans la parodie, Arlequin invoque Bienfait, fameux marionnettiste forain[1] :

> et toi, illustre Bienfait, ô génies mécaniques, vous qui jadis à la Foire Saint-Laurent faisiez danser et chanter les Polichinelles et les mères Gigognes, vous qui avez su de toutes ces bamboches faire des personnes d'esprit qui m'ont fait rire à bouche que veux-tu ; venez à mon secours, venez donner à ma poupée ces mouvements, cette vie que vous donniez à vos très jolies marionnettes…

Le parodiste montre au spectateur les coulisses du théâtre puisque, avant que le rideau tombe, « *la poupée retournée on voit Pierrot* » : l'illusion de l'animation est brisée visuellement, mais aussi verbalement par la dernière phrase d'Arlequin « Tais-toi donc, tu gâtes la sauce ! ». Cette déconstruction de l'illusion est couplée à celle de tout enchantement : de manière réaliste, la poupée en s'animant se cogne partout parce qu'Arlequin n'a pas encore dégagé ses yeux.

Une question subsiste : Guillemain traite-t-il le sujet de Pygmalion sous une forme traditionnelle de l'opéra-comique en vaudevilles, de la pantomime, de la prose, des vers, ou cherche-t-il à rendre compte de la forme dramatico-musicale particulière de la pièce qu'il parodie ? La parodie respecte certes l'alternance mélodramatique de texte parlé et mimé et de musique instrumentale. Aux vingt-six séquences musicales, plus l'ouverture du *Pygmalion*, sont substituées dix-huit airs-vaudevilles, plus un pour l'ouverture, dans la parodie. À la musique instrumentale répond ainsi une musique instrumentale ; pourtant ces séquences diffèrent au niveau de leur origine et à un niveau fonctionnel. En effet, les airs employés ne sont pas, contrairement aux séquences musicales originales composées par Horace Coignet, créés à l'occasion de la pièce ; il s'agit de vaudevilles usités de l'époque, dont voici la liste par ordre d'apparition :

[1] Guillemain fait référence à Nicolas I Bienfait ou à son fils Nicolas II Bienfait, tous deux marionnettistes aux Foires.

Réveillez-vous, belle endormie [ouverture]
Tôt tôt tôt battez chaud [air du vaudeville final de l'opéra-comique *Le Maréchal-ferrant* de Quétant et Philidor, 1762]
Dérouillons, dérouillons ma commère
En passant par la barrière
Vraiment mon compère oui
Vraiment mon compère voire
Annette à l'âge de 15 ans
Dupont mon ami
Grégoire est mort
Ils sont passés ces jours de fêtes
Quel désespoir
Finissez donc Mlle Fanchon
Adieu donc dame Françoise
Qu'elle est, qu'elle est bien
Çà que je te mette
Il a voulu, il n'a pas pu
J'avais toujours gardé mon cœur
Ma commère quand je danse
Baisez, baisez

Dans le projet de Rousseau, la musique, ou plus précisément l'orchestre, doit exprimer les émotions que l'acteur ne peut formuler, ou commenter les passages de pantomimes. Dans la parodie, c'est un véritable dialogue qui se construit puisque la musique renvoie à des paroles que les spectateurs avaient peut-être en mémoire. Par exemple, après l'air « Annette à l'âge de 15 ans », Arlequin dit : « Vous vous moquez de moi je crois ! Vous autres, vous appelez cela l'image du printemps, l'aurore d'un beau matin ». Le schéma de communication est simple, Arlequin s'adresse à l'orchestre qui vient de « parler ». Or, l'air « Annette à l'âge de 15 ans », autrement connu sous le titre « Quand la bergère vient des champs », est tiré du fameux opéra-comique de Favart, *Annette et Lubin*, créé en 1762 et entré au répertoire de la Comédie-Italienne. Dès la première scène, le Bailli chante :

Annette, à l'âge de quinze ans,
Est une image du printemps,
C'est l'aurore d'un beau matin
Qui ne veut naître
Et ne paraître
Que pour Lubin.

Arlequin dialogue donc avec l'orchestre comme s'il était un personnage à part entière doué de parole. Le spectateur doit mentalement restituer les paroles originelles de l'air afin de comprendre ce passage.

Sur les dix-huit airs employés, cinq permettent ce type de dialogue et au moins onze ont la même fonction que dans le *Pygmalion*. Le spectateur a un véritable rôle d'interprétant, rôle tellement important que le parodiste ne manque pas d'inclure le public dans le spectacle : Arlequin, au public « C'est deux visages là hé hé hé hé c'est comme le jour et la nuit (*à l'orchestre*) pas vrai ? ». Le rapport au public est différent entre les deux œuvres : si le

pathétique touche le cœur et l'âme, pour reprendre le vocabulaire sensible du XVIII[e] siècle, le comique touche l'esprit et se construit sur la complicité[1].

La nouvelle forme dramatico-musicale proposée par Rousseau n'est pas critiquée mais adaptée. Le passage d'une esthétique du pathos à celle du comique, s'il est au cœur de la pratique parodique, conduit ici à un nouveau rapport avec le public. Cette importance donnée aux spectateurs s'explique par les circonstances de représentation. Le théâtre des Variétés Amusantes où est jouée cette pièce en 1779 a une histoire particulière. À l'origine de sa création, Lenoir, lieutenant général de police, grand amateur de théâtre qui s'inquiète de la baisse du public à la Foire Saint-Laurent et aux boulevards, propose à Lécluze, ancien dentiste, acteur et auteur de théâtre, d'ouvrir une nouvelle scène qui jouirait de grandes libertés[2]. Suite à des problèmes financiers, Lécluze est contraint au début de l'année 1779 de céder son théâtre à deux danseurs de l'Opéra qui espèrent bien faire fortune, Hamoire et Malter. Ils lui donnent le nom de Variétés Amusantes, et le rouvrent le 12 avril 1779 environ un mois avant la première de notre parodie : ils font alors représenter des ballets, des comédies et une tragédie burlesque[3]. Les deux anciens danseurs ont cependant moins de succès que leurs concurrents Audinot (Ambigu-Comique) et Nicolet (troupe des Grands Danseurs du Roi). Quels types de pièces faisaient jouer ces deux théâtres ? Des pantomimes et des pantomimes dialoguées qui fonctionnent sur l'alternance plus ou moins systématique de pantomimes et d'airs connus sans paroles. Guillemain et les directeurs des Variétés Amusantes proposent donc au public une forme attendue ; cependant cette pièce est particulière parce qu'elle est la première à radicaliser et à systématiser cette forme mélodramatique en vaudevilles. Peut-on en conclure que parodier le *Pygmalion* a permis l'intégration complète de cette forme alors même que la politique culturelle laissait de plus en plus de liberté ? Il semble que cette hypothèse soit validée. L'analyse du titre révèle la volonté qu'a Guillemain de se placer sous l'égide de Rousseau, mais aussi, par l'allusion aux marionnettes (et plus particulièrement à Bienfait), sous l'égide des anciens Forains. Mais où sont passées « ces émotions et ces passions impétueuses » (*Pygmalion*) mises en œuvre dans le mélodrame rousseauiste : se sont-elles tues ? Certes, les accès sensibles de Pygmalion sont

[1] Arlequin joue aussi plusieurs rôles créant à lui seul un théâtre dans le théâtre : « en me voyant comme cela avec toi, il me dirait comme cela, bonjour compère, il y a longtemps qu'on ne vous a vu – c'est vrai compère – Nouvelle conquête cela compère ? ». Ainsi, le monologue se construit comme un dialogue à multiples destinataires mais à voix unique comme c'était déjà le cas dans les monologues forains du début du siècle composés pour pallier les interdictions de scènes suivies, voir par exemple *Arlequin Deucalion* de Piron (1722)

[2] Pour une biographie complète voir Pierre Baron, *Louis Lécluze (1711-1792) : Acteur, auteur poissard, chirurgien-dentiste et entrepreneur de spectacles*, thèse de doctorat sous la direction de Jean Dagen, Université Paris IV-Sorbonne, soutenue le 28 novembre 2008.

[3] Il s'agit de *La Bataille d'Antioche ou Gargamelle vaincu* de Fonpré de Fracansalle.

tournés en ridicule : le cœur d'Arlequin fait « tic tac tic tac », la « fièvre mortelle » qui « embras[e] » son « sang » est transformée dans la parodie de Guillemain en fièvre de cheval. L'usage du style entrecoupé (prose déchirée) et hyperbolique trouve sa place dans *Arlequin marchand de poupées* mais mêlé bien sûr à une langue triviale, grivoise et vulgaire.

Au début du siècle Houdar de La Motte déplorait l'usage de la parodie parce que selon lui le comique l'emportait toujours à la fin sur les passions excitées par la tragédie. Il n'en est rien ici : Guillemain joue sur un autre tableau, il utilise la forme mélodramatique à sa manière et tire le comique de l'agencement du jeu, du texte et de la musique, de la même manière que Rousseau tire le pathétique de ces trois éléments. L'expérience de Guillemain, *id est* cette radicalisation de la forme mélodramatique en vaudevilles, a une influence considérable sur l'évolution du mélodrame. À la fin du XVIII[e] siècle, Louis Raymond écrit :

> Mélodrame est la nouvelle appellation d'une application théâtrale qui vient de se créer. Le mélodrame, pour ceux qui ne connaissent pas encore ce genre de pièce, est une comédie dans laquelle le dialogue est interrompu par de petits morceaux de musique, joués par des instruments ; ces morceaux de musique doivent être des airs connus, tels que des Ponts-Neufs. L'auteur arrête souvent ses phrases, pour dire par l'orchestre ce que le personnage dirait lui-même. On peut prendre *Annette et Basile* ou *Alexis et Rosette* pour modèles de ce genre d'ouvrages[1].

Les deux pièces citées ont été écrites par Guillemain en 1783 et 1786 : l'auteur de notre parodie augure alors avec *Arlequin marchand de poupées* un nouveau genre à succès[2]. Selon Emilio Sala, qui ne connaît par la parodie du *Pygmalion*, *Annette et Basile* et *Alexis et Rosette*, ont contribué à « une autre importante redéfinition du genre mélodramatique »[3].

Charles Nodier dans sa préface aux *Œuvres* de Pixerécourt affirme que « ce qu'il y a de certain, c'est que dans les circonstances où il apparut, le mélodrame était une nécessité »[4]. Ne pourrait-on pas alors dire que la nécessité de renouveler la scène lyrique (par le mélodrame musical) et le théâtre classique (par le mélodrame dramatique) vaut aussi pour le théâtre comique, voire parodique ? La parodie loin de critiquer l'innovation, l'intègre à sa propre tradition et permet la création d'un nouveau type d'œuvre : le mélodrame dramatique comique[5].

---

[1] Louis Raymond, *Les Mimes du Palais-Royal* (s. d. [1787]), cité dans L. Péricaud, *Le Théâtre des Petits Comédiens de S.A.S. Monseigneur le comte de Beaujolais*, Paris, Jorel, 1909, p. 40.

[2] Guillemain utilise à la scène IV de sa comédie en prose *Le Vannier et son Seigneur* « le morceau d'invocation du *Pygmalion* de J. J Rousseau ». Il réutilise la technique mélodramatique et emploie des passages instrumentaux d'opéra comme *Les Sauvages* (*Indes galantes*), ou un air du *Cadi Dupé* de Grétry « Est-il un destin plus doux ? ».

[3] Emilio Sala, « Mélodrame : Définitions et métamorphoses d'un genre quasi-opératique », *Revue de Musicologie*, 84/2, 1998, p. 239.

[4] *Théâtre choisi de Pixerécourt*, éd. Charles Nodier, Paris, Tresse, 1841, vol. 1, p. vii.

[5] La parodie permet ici la réappropriation d'une forme ancienne et la création d'un genre « de transition » au carrefour du mélodrame musical, tel qu'il est créé sur les boulevards, et du mélodrame littéraire en développement.

Parodie et mélodrame se rencontrent une nouvelle fois, quelques années plus tard, à l'occasion de la création de *Tarare*, opéra réformateur. Selon Jacqueline Waeber, « c'est paradoxalement bien plus dans son théâtre que dans ses contributions à l'opéra que Beaumarchais s'est avéré être un véritable dramaturge-musicien »[1] ; si le livret de *Tarare* cherche moins qu'*Eugénie* ou encore que *La Mère coupable* à mettre en œuvre le langage mélodramatique (dans un rapport pantomime/parole), il n'en reste pas moins un poème dramatique empreint d'une « esthétique qui est le fondement à la fois du drame et du mélodrame »[2] ; Beaumarchais met sur la scène l'idée que le caractère de l'homme n'appartient point à son état et célèbre la vertu, dans un spectacle qui cherche l'émotion.

E – Un opéra « révolutionnaire », des parodies « réactionnaires » ? : le cas de *Tarare*

À la fin du XVIII[e] siècle, *Tarare* condense à sa manière les différentes innovations des trente dernières années : la réforme de Gluck, l'avènement du drame, les différentes évolutions du livret d'opéra, la pantomime et les réflexions de Noverre sur le ballet d'action et les apports du *Pygmalion* de Rousseau[3]. La préface du livret de *Tarare* (première version de 1787), intitulée *Aux Abonnés de l'Opéra*, se présente comme un texte à la volonté réformatrice, non pas de l'opéra à proprement parler mais « d'un nouveau moyen d'intéresser à l'opéra ». Pour Beaumarchais, le genre lyrique pèche par la mauvaise union de tous les arts nécessaires à sa formation, il réaffirme l'importance d'une hiérarchie : « Premièrement, la pièce ou l'invention du sujet, qui embrasse et comporte la masse de l'intérêt ; puis la beauté du poème, ou la manière aisée d'en narrer les événements ; puis le charme de la musique, qui n'est qu'une expression nouvelle ajoutée au charme des vers ; enfin l'agrément de la danse […] Tel est l'ordre du plaisir, le rang marqué pour tous ces arts »[4]. Jacqueline Waeber explique bien qu'il n'y a là

> rien de très révolutionnaire : l'opéra français au XVIII[e] siècle reste avant tout une affaire de littérature, et plus précisément de livret, avec, comme idéal, l'ombre géante portée par la paire Quinault-Lully,

[1] Jacqueline Waeber, « Beaumarchais et Rousseau : sur quelques aspects du renouveau de la pantomime et l'avènement du mélodrame », *Beaumarchais : homme de lettres, homme de société*, éd. Philip Robinson, Bern, Peter Lang, 2000, p. 219.
[2] Béatrice Didier, « Beaumarchais aux origines du mélodrame », *Mélodrames et romans noirs 1750-1890*, textes réunis et présentés par Simone Bernard-Griffiths et Jean Sgard, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2000, p. 118.
[3] À ce propos voir l'article cité de Jacqueline Waeber « Beaumarchais et Rousseau ». Elle écrit que « la solution proposée par le *Pygmalion*, à savoir ce triple médium expressif parole/musique/pantomime, rejoint certaines vues de Beaumarchais mises en pratique dans *Eugénie* et *La Mère coupable* », art. cit., p. 208.
[4] *Aux Abonnés de l'Opéra*, éd. cit., p. 370.

> parfait moment d'équilibre entre musique et texte et que leurs successeurs dixhuitièmistes, jusqu'à Gluck et son librettiste Le Bland du Roulet, tenteront de reproduire[1].

Beaumarchais affirme la singularité de son propos lorsqu'il s'intéresse au sujet du livret et propose à son lecteur une réflexion théorique que le poème dramatique de *Tarare* exemplifiera :

> Souvenons-nous d'abord qu'un opéra n'est point une tragédie, qu'il n'est point une comédie ; qu'il participe de chacune et *peut embrasser tous les genres*. Je ne prendrai donc point un sujet qui soit absolument tragique : le ton deviendrait si sévère, que les fêtes y tombant des nues, en détruiraient l'intérêt. Éloignons-nous également d'une intrigue purement comique, où les passions n'ont nul ressort, dont les grands effets sont exclus : l'expression musicale y serait souvent sans noblesse. Il m'a semblé qu'à l'opéra, les sujets historiques devaient moins réussir que les imaginaires. […] Mais l'expérience a prouvé que tout ce qu'on dénoue par un coup de baguette, ou par l'intervention des dieux, nous laisse toujours le cœur vide […].Or, dans *mon système d'opéra*, […] je penserais donc qu'on doit prendre un milieu entre le merveilleux et le genre historique. J'ai cru m'apercevoir aussi que les mœurs très civilisées étaient trop méthodiques pour y paraître théâtrales. Les mœurs orientales, plus disparates et moins connues, laissent à l'esprit un champ plus libre, et me semblent très propres à remplir cet objet. Partout où règne le despotisme, on conçoit des mœurs bien tranchantes. Là, l'esclavage est près de la grandeur ; l'amour y touche à la *férocité* […] *Voilà les mœurs qu'il faut à l'Opéra* ; elles nous permettent tous les tons. […] Ah ! si l'on pouvait couronner l'ouvrage *d'une grande idée philosophique* […][2].

Le dramaturge propose un « poème nerveux et très fortement intrigué » afin d'atteindre « ces grands effets tant vantés des anciens spectacles des Grecs »[3]. Beaumarchais, comme Diderot, est intéressé par le théâtre grec, qui est pour lui, comme pour Rousseau, un modèle parfait pour l'opéra. Dans la dédicace à Salieri, il se vante même d'avoir avec *Tarare*, « donn[é] aux Français une idée du spectacle des Grecs, tel qu['il l'a] toujours conçu »[4]. Le librettiste dote son poème d'une portée philosophique :

> La dignité de l'homme est donc le point moral que j'ai voulu traiter, le thème que je me suis donné. Pour mettre en action ce précepte, j'ai imaginé dans Ormus, à l'entrée du golfe Persique, deux hommes de l'état le plus opposé, dont l'un, comblé, surchargé de puissance, un despote absolu d'Asie, a contre lui seulement un effroyable caractère. Il est né méchant, ai-je dit : voyons s'il sera malheureux. L'autre, tiré des derniers rangs, dénué de tout, pauvre soldat, n'a reçu qu'un seul bien du ciel, un caractère vertueux : peut-il être heureux ici bas ? […] Pour animer leurs caractères, soumettons-les au même amour ; donnons-leur à tous deux le plus ardent désir de posséder la même femme […]. Opposons passion à passion, le vice puissant à la vertu privée de tout, le despotisme sans pudeur à l'influence de l'opinion publique ; et voyons ce qui peut sortir d'une telle combinaison d'incidents et de caractères[5].

La morale de son histoire est donnée dès la préface : « Homme ! ta grandeur sur la terre / N'appartient point à ton état ; / Elle est toute à ton caractère »[6]. L'opposition entre le bon et le méchant n'est pas sans annoncer l'un des éléments phares de la dramaturgie du mélodrame littéraire au XIX^{e} siècle.

---

[1] Jacqueline Waeber, art. cit., p. 205.
[2] *Aux Abonnés de l'Opéra*, éd. cit., p. 373. Nous soulignons.
[3] *Ibid*., p. 376.
[4] *À Monsieur Salieri*, dans Beaumarchais, *Théâtre complet*, éd. cit., p. 368.
[5] *Aux Abonnés de l'Opéra*, éd. cit., p. 374.
[6] *Ibid*.

Pour faire comprendre le fond de l'intrigue au spectateur, Beaumarchais redonne une place au prologue qui était passé de mode sur la scène de l'Opéra. Il en crée un « d'un nouveau genre où tout ce qu'il importe qu'on sache de [s]on plan et de [s]es acteurs est tellement présenté, que le spectateur entre sans fatigue, par le milieu, dans l'action, avec l'instruction convenable »[1]. Ce prologue cosmogonique met en scène La Nature et son amant le Génie du Feu créant à partir d'ombres les personnages de l'opéra et donnant par hasard à l'un le pouvoir, à l'autre le métier de soldat pour les voir « agir sur la scène de monde ».

Beaumarchais propose dans les cinq actes du livret une intrigue complexe que nous tentons de résumer ; nous pourrons alors observer les éléments sur lesquels s'arrêtent les parodistes. Atar, empereur de la ville persique d'Ormus, est jaloux de la renommée et du bonheur du brave soldat Tarare, chef de sa milice. Il décide avec l'aide d'Altamort, général de l'armée et fils du Grand Prêtre Arthénée, d'enlever l'épouse de Tarare, la belle Astasie. Tarare au désespoir, demande à Atar s'il peut poursuivre les barbares qui ont kidnappé sa femme. Atar se réjouit à part de son malheur et l'autorise à partir à la recherche de son épouse ; en fait, il ordonne à Altamort de le suivre et de le tuer. Au même moment, le Grand Prêtre Arthénée présage la venue d'ennemis et demande à Atar de nommer un chef des armées : ils conviennent tout deux qu'Altamort devrait obtenir ce poste et le prêtre influence un enfant des augures pour qu'il annonce, devant le peuple, la nomination de son fils. Or, l'enfant donne le nom de Tarare et met Atar dans la plus grande colère lorsqu'il entend la foule acclamer le nom du soldat. Altamort furieux se bat avec Tarare : arrêtés par Atar et le prêtre pour outrage aux lieux sacrés, ils se donnent rendez-vous plus tard pour un combat. Urson, chef des gardes d'Atar, lui raconte en détail la rixe et comment Altamort est laissé pour mort. Calpigi, eunuque esclave d'Atar, sauvé par Tarare lors d'une guerre, l'a informé des plans d'Atar. L'acte III est dans le sérail où Astasie a été emmenée : Calpigi, chanteur de son état, organise une fête à la demande du monarque. L'eunuque a prévenu Tarare du lieu où ils se trouveraient. La fête se termine et Tarare survient au moment où Atar sort de la pièce : pour éviter d'être démasqué, Calpigi déguise Tarare en esclave noir muet. À son retour, Atar, vexé par la froideur d'Astasie, demande à Calpigi de la forcer à s'accoupler avec l'esclave noir. Astasie en est informée et demande à Spinette (femme de Calpigi) de prendre sa place ; elle ne sait pas que cet esclave n'est autre que Tarare déguisé. Lorsqu'Atar découvre le stratagème, il ordonne l'assassinat des deux amants. Mais Calpigi et le peuple s'y opposent, le

[1] *Ibid*., p. 375.

tyran doit abdiquer et offre le pouvoir à Tarare qui, après l'avoir refusé, se doit de l'accepter. Atar se tue, le Génie du Feu et la Nature reparaissent sur scène pour clore la pièce.

Avant d'en venir aux parodies dramatiques, il faut d'abord voir comment a été reçu ce livret qui s'oppose en tout point à celui de la tragédie en musique. L'innovation de *Tarare* touche avant tout le poème dramatique : à l'inverse des intrigues épurées de du Roullet, Beaumarchais propose une multiplication d'événements, un mélange assumé de comique (personnages de comédie comme Calpigi et Spinette[1]), de pathétique (Astasie), de tragique (les épreuves de Tarare) et d'horreur (meurtre sur scène, évocation du viol, combat), le tout dans une optique morale. *Tarare* est un succès même si sa réception est mitigée : les questions morales et philosophiques soulevées par le dramaturge sont saluées par Louis-Guillaume Pitra, librettiste d'opéra-comique.

> L'auteur de *Tarare* aura toujours le mérite d'avoir présenté dans cet opéra une action dont la conception et la marche ne ressemblent à celles d'aucun autre ; d'avoir eu le talent d'y donner assez adroitement une *grande leçon aux souverains qui abusent de leur pouvoir* et de consoler les victimes du despotisme, en leur rappelant cette grande vérité : que *le hasard seul fait les rois et le caractère des hommes.* Cette leçon honore le siècle où l'on a permis de la donner sur le théâtre et le pays où la plus douce administration l'empêche d'être dangereuse. Après avoir dit leur fait aux ministres, aux grands seigneurs dans sa comédie du *Mariage de Figaro*, il lui manquait encore de le dire *de même aux prêtres et aux rois* ; il n'y avait que le sieur Beaumarchais qui pût l'oser[2].

On peut lire dans une lettre anonyme extraite de la *Correspondance secrète inédite sur Louis XVI, Marie-Antoinette, la cour et la ville*, un avis différent :

> Tarare est une *monstrueuse production*, remplie de tant d'événements, de changements si inattendus ; elle présente un *mélange de gaieté, de singularité et d'absurdité* si bien combiné, que l'on s'y amuse infiniment. Il ne faut pas parler du style : *ce n'est ni de la prose ni des vers.* Il y a des scènes fort *indécentes* : c'est le cachet de l'auteur[3].

Rétif de la Bretonne dans les *Nuits de Paris* livre un long commentaire de *Tarare* et ne tarit pas d'éloges : « Que la musique est belle […] jamais spectacle ne fut plus imposant »[4] ; en parlant du prologue il écrit que « jamais il n'en fut de plus ingénieu[x], de plus frappant[…], de plus naturel[…] à l'Opéra : c'est une idée de génie, une idée charmante, née d'une idée sublime »[5], et termine en affirmant : « tout y est neuf […] La philosophie en est sublime et digne de Voltaire »[6]. La musique de Salieri reçoit un accueil positif, le rédacteur du *Mercure*

---

[1] Sur les liens entre les personnages de Tarare et Figaro, voir *supra*, p. 99-100.
[2] Grimm *et alii*, *Correspondance littéraire*, *op. cit.*, 1813, t. IV, p. 316.
[3] *Correspondance secrète inédite sur Louis XVI, op. cit.*, t. II, p. 149-150.
[4] Rétif de la Bretonne, *Les Nuits de Paris ou Le Spectateur nocturne*, Londres, 1789, t. VII, treizième partie, p. 2963.
[5] *Ibid*., p. 2964.
[6] *Ibid*., p. 2968. Rétif expose aussi l'avis de Du Hameauneuf qui synthétise de nombreuses critiques adressées à *Tarare* : « ce spectacle est manqué, je le répète c'était une tragédie sublime qu'il fallait faire » (*ibid*., p. 2972) ; l'invraisemblance du prêtre car « un despote asiatique ne consulte pas son pontife ni son clergé » (*ibid*. p. 2971) ; enfin « à tout moment on voit l'auteur, quitter le genre naturel de sa pièce, pour revenir à la comédie » (*ibid*. p. 2970-2971).

de France, lorsqu'il en fait l'analyse, souligne d'emblée que la place du musicien italien « est désormais fixé[e] parmi les grands compositeurs »[1].

Les parodies de *Tarare*, témoignent de ce succès par leur nombre : nous avons retrouvé le titre de neuf pièces, mais un commentaire de la *Correspondance littéraire* suppose l'existence d'une douzaine de parodies de l'opéra déjà fin juillet 1787. À propos de *Lanlaire ou le Chaos*, parodie de *Tarare* par Louis Bonnefoy de Bouyon créée à la Comédie-Italienne le 27 juillet 1787, le rédacteur écrit : « c'est la plus détestable des douze parodies de *Tarare* que l'on joue sur nos théâtres forains »[2]. Or parmi les neuf parodies retrouvées, cinq sont créées ou éditées après *Lanlaire* : *Ponpon*, parodie-pantomime représentée le 28 juillet à l'Ambigu-Comique, *Bagare* de Mague de Saint-Aubin donnée le 31 juillet 1787 à l'Ambigu-Comique, *Colin-Maillard* de Quiney, représentée selon le site CESAR en septembre au Théâtre des Associés, quoique le manuscrit porte une permission d'impression datant du 23 juillet 1787, *Bernique ou le Tyran comique* de Dorvigny, créée le 21 août 1787 à l'Ambigu-Comique, *Fanfare ou le Garde-chasse*, anonyme, représentée le 10 septembre 1787 et enfin *Errata* de F. L. B. non représentée et éditée avec une permission datée d'octobre 1787. Si on considère que parmi les « douze parodies de *Tarare* » de juillet 1787 mentionnées par *La Correspondance* se trouvent *Lanlaire*, *Ponpon*, *Bagare* et *Turelure* (créée le 4 juillet), on pourrait supposer l'existence de dix-sept parodies de *Tarare* de 1787 à 1790 (les douze de juillet plus *Bernique*, *Fanfare*, *Errata* et *Colin-Maillard* et enfin *Gare-Gare* en 1790). Notons toutefois que la mention de « douze parodies » peut relever de l'expression toute faite[3].

Titre de la parodie	Auteur(s)	Date (1ère représentation ou d'édition)	Lieu de création	Structure et forme
Turelure ou le Chaos perpétuel	Mayeur de Saint-Paul et Destival de Braban	1787.7.4	Grands Danseurs du Roi (théâtre de Nicolet)	3 actes avec prologue Prose
Colin-Maillard	J. S. Quiney	Permis d'impression 23 juillet 1787. Représentation selon CESAR en septembre 1787.	Théâtre des Associés (?)	2 actes Vers
Lanlaire ou le Chaos	Bonnefoy de Bouyon	1787.7.27	Comédie-Italienne	1 acte Prose et vaudevilles

[1] *Mercure de France*, juin 1787, p. 221.
[2] *Correspondance littéraire, op. cit.*, t. IV, 1813, p. 343.
[3] Selon l'article sur Grosley écrit par Alain Nabara dans le *Dictionnaire des journalistes* en ligne (http://dictionnaire-journalistes.gazette18e.fr), « En 1787, le directeur de l'Ambigu-Comique, Audinot, accepte une parodie de l'opéra de Beaumarchais, *Tarare*, que Grosley a écrite en collaboration avec Marchand, mais au dernier moment la représentation de la pièce aurait été « interdite par un ordre supérieur (Babeau, 1901, p. 174) ».

Ponpon	Anonyme	1787.7.28	Ambigu-Comique	2 actes Pantomime
Bagare	Mague de Saint-Aubin	1787.7.31	Ambigu-Comique	2 actes Prose et vaudevilles
Bernique ou le Tyran comique	Dorvigny	1787.8.21	Ambigu-Comique	3 actes Vers
Fanfare ou le Garde-chasse	Anonyme	1787.9.10	Théâtre des Beaujolais	2 actes Prose
Errata	M. F. L. B. ***	1787.10.4 (approbation pour l'impression)	Non représentée	2 actes avec Prologue prose
Gare-Gare	anonyme	1790.8.14	Délassements comiques	?

Nous n'en avons retrouvé que cinq ; voici un tableau des correspondances des personnages :

Tarare	*Turelure*[1]	*Colin-Maillard*	*Lanlaire*	*Bagare*	*Errata*
Le Génie qui préside à la reproduction des êtres, ou la Nature	de L'Imaginative	Ø	Le Génie procréant	Turelure, mère de Batar	La Folie
Le Génie du Feu qui préside au Soleil, amant de la Nature	M. Tout-Feu	Ø	Le Génie Porte-Feu	Esprit-Bleu, père de Batar Tous deux fort âgés, réputés dans l'enfance, et en costume d'enfant	La Raison
Atar, roi d'Ormus, homme féroce et sans frein	Picard, capitaine des housards	Rata, ancien serrurier général, sujet d'Espagne et amant d'Alimantine	Cochemar Bacha	Batar, leur fils, seigneur du village, grand chasseur, ivrogne et mauvais sujet	Attila, roi d'Yvetot
Tarare, soldat à son service, révéré pour ses grandes vertus	Turelure, brandevinier de la campagne	Colin-Maillard, intendant de Rata	Lanlaire, soldat parvenu	Bagare, frère de Batar, caporal d'infanterie	Errata, intrépide chasseur
Astasie, femme de Tarare, épouse aussi tendre que pieuse	Margot Mamie, femme de Turelure	Alimantine, épouse de Colin-Maillard	Larmoyante	Fantaisie, paysanne, amante de Bagare	Sophie, épouse d'Errata
Arthénée, Grand Prêtre de Brama, mécréant dévoré par l'orgueil et l'ambition	L'Hébété, bailly et magister du lieu	Sacra d'Agnelle, vieille tireuse de cartes de village	Barbette, Grand Prêtre	Haquenée, diseuse de bonne aventure	L'Enrhumé, berger
Altamort, général d'armée, fils du Grand Prêtre, jeune homme, imprudent et fougueux	Tout Amor, fils du bailly l'Hébété	Tirebécasse, garde-chasse de Rata	Braquemort	Matamor, fils d'Haquenée, Garde-Chasse de Batar	Ø

[1] Les deux protagonistes les plus importants, Picard (double d'Atar) et Fifi (double de Calpigi), sont interprétés respectivement par Destival de Braban et Mayeur de Saint-Paul, les deux parodistes.

Urson, capitaine des gardes d'Atar, homme brave et plein d'honneur	Ourson	Dandin, bailli d'Espagne	Zonzon, Arlequin	Sans-Façon, garde-chasse	Ø
Calpigi, chef des Eunuques, esclave européen, chanteur sorti des chapelles d'Italie	Fifi, confident de Picard	Oragif, valet de Rata	Bagigi, bouffon	Macaroni, ci-devant charlatan, devenu valet de chambre de Batar	Biribi, eunuque noir, attaché à Attila
Spinette, esclave européenne, femme de Calpigi, cantatrice Napolitaine, intrigante et coquette	Friponnette, femme de Fifi	Rapinette, suivante au service de Rata	Finette	Finette, femme de charge, femme de Macaroni	Drolette, femme de Biribi
Elamir, jeune enfant des Augures, naïf et très dévoué	Un enfant pour les suffrages	Ø	Nicomède, jeune initié du temple	Tire-Lire, petit filou, enrôlé par les bohémiens de la bande d'Haquenée	Ø
Ø	Ø	Sansonnet, jeune auteur et fils de Dandin	Ø	Ø	Ø

Notre propos n'est pas de recenser l'ensemble des critiques adressées au livret de Beaumarchais ni même à sa personne, mais d'observer la réaction des parodistes face aux innovations présentées. Les parodies de *Tarare* possèdent toutefois une dimension satirique particulière qu'on ne retrouve pas dans les autres parodies. Beaumarchais est plusieurs fois attaqué : on se moque de son incapacité à faire des vers corrects[1] ou de manière plus féroce encore, de son ascendance :

> BIRIBI
>
> Depuis que votre horloger s'amuse à faire des comédies et des opéras, toutes vos pendules sont à l'abandon et aucune ne va.
>
> ATTILA, *avec sévérité*
>
> […] Dis-lui que s'il n'obéit, je le ferai renfermer aux Petites-Maisons.
>
> BIRBI
>
> Son dernier opéra fait beaucoup de bruit.
>
> ATTILA
>
> S'il n'est pas plus juste dans son travail mécanique que dans la construction de ses vers : c'est le plus mauvais des horlogers. (*Errata*, II, 4)

[1] *Supra*, p. 222-223.

L'abbé Bonnefoy de Bouyon, adversaire féroce de Beaumarchais, est accusé de satire dans sa parodie *Lanlaire*[1]. Rétif de La Bretonne, qui note avoir assisté à cette parodie[2], relate la réaction lors de la première représentation de la pièce à la Comédie-Italienne :

> le public s'est fait justice d'une mauvaise parodie : ce n'est pas un sacrilège de parodier un opéra ; mais il faut que la critique soit fine, spirituelle, utile à l'art dramatique : si elle manque de ces qualités, elle peut devenir un libelle punissable. Je l'avoue, il ne fut jamais de circonstance qui m'ait donné plus d'estime pour ma nation ; quoique prévenue, elle fut juste. J'attendais avec peine quelle serait l'influence de l'enthousiasme brutal de quelques particuliers, lorsque je vis avec une satisfaction infinie, la saine partie du public se révolter contre les platitudes dégoûtantes et les lâches personnalités. Quelqu'un dit, – C'est une cabale ! – Oui, la cabale du bon sens contre le genre. Bientôt l'indignation s'en mêla et les acteurs, qui jouaient malgré eux, achevèrent à regret cette misérable rapsodie[3].

L'œuvre de Beaumarchais suscite donc des répliques parodiques et satiriques en chaîne. David Trott, dans son étude sur les séries parodiques des œuvres du *Mariage de Figaro* note qu'

> on peut cerner quatre étapes dans un processus d'assimilation de son apport créateur : 1) l'étape du lancement de ce qui deviendra la « cible » ou le référent des pièces associées qui suivront […] 2) l'étape des échos […] 3) l'étape d'un processus de transposition, reflété par la publication en 1784-1785 de trois répliques éditées du *Mariage*, *Le Mariage de Figaro* de Vernes de Luze en 1784 […] 4) l'étape du « rayonnement » […][4].

On observe le même phénomène avec *Tarare* : une création (1), un grand nombre de parodies dramatiques qui s'enchaînent rapidement (2) ; le processus de transition et l'étape du « rayonnement » se confondent : Guillemain écrira, par exemple, une suite de *Tarare*, sous forme de mélodrame en trois actes, *Tarare régnant ou l'Île d'Ormus heureuse* donné au Théâtre des Beaujolais le 7 juillet 1788. Déjà le 12 février 1788, *Axur*, version italienne de *Tarare* (livret de Da Ponte), toujours sur la musique de Salieri, est créé à Vienne. Enfin, c'est Beaumarchais lui-même, en 1790, en pleine Révolution, qui redonne son opéra, en le sous-titrant « mélodrame » et en ajoutant à la fin de l'acte V, *Le Couronnement de Tarare*, dont voici un extrait de l'avertissement : « Ô Citoyens ! Souvenez-vous du temps où vos penseurs inquiétés, forcés de voiler leurs idées s'enveloppaient d'allégories […] Après quelques autres essais, je jetai dans la terre, à mes risques et périls, ce germe d'un chêne civique au sol brûlé de l'Opéra ».

---

[1] Cette parodie essuie une cabale, voir l'avertissement précédant l'édition de la pièce, Paris, Brunet, 1787. Les rapports entre Bonnefoy de Bouyon et Beaumarchais sont extrêmement tendus, le dramaturge accuse l'abbé d'être l'un des libellistes qui a publié *La Vie de Beaumarchais* ; le Roi le pousse à l'exil mais Bonnefoy revient en 1787 pour parodier *Tarare*. Pour d'autres détails voir l'article de Antoine Demougeot, « Un ennemi de Beaumarchais : l'abbé Bonnefoy de Bouyon », *Revue d'Histoire du Théâtre*, oct.-déc., 19e année, 1967/4, p. 393-407.

[2] « 27 Jul. […] soir, vu *Lanlaire* : crié contre l'infâme parodie », *Mes Inscripcions* [*sic*] *(1779-1785). Journal (1785-1789)*, éd. Pierre Testud, coll. Littéra, Houilles, Éditions Manucius, 2006, p. 467.

[3] *Les Nuits de Paris*, *op. cit.*, 1788, t. II, 3e partie, p. 681.

[4] David Trott, « Pour une typologie des séries parodiques dans le théâtre du XVIIIe siècle », art. cit., p. 25-26.

Il sera donc intéressant de voir comment les parodistes réagissent au mélange des tons, aux scènes trouvées indécentes, à la morale philosophique et aux critiques de la société contenus dans le livret de *Tarare*. Y a-t-il un clivage entre les critiques dramaturgiques et la réaction face à la morale philosophique emprunte de l'esprit des Lumières et pré-révolutionnaire?

1 – Le mélange des genres et des tons

Les parodistes sont sensibles à la variété des tons proposés par Beaumarchais ; ils utilisent la réécriture du prologue pour dénoncer la bizarrerie d'un tel livret. Deux parodies portent dans leur titre même cette idée : *Turelure ou le Chaos perpétuel* (4 juillet) et *Lanlaire ou le Chaos* (27 juillet). Il y a fort à parier que Bonnefoy de Bouyon s'inspire de l'idée de Mayeur de Saint-Paul et Destival de Braban. Dans la première parodie donnée chez Nicolet, le prologue de l'opéra est parodié sous forme d'une parade mettant en scène de L'Imaginative, dramaturge et dessinatrice, et Tout-Feu son voisin, partageant les mêmes occupations. Ce ne sont plus des ombres mais des dessins découpés qui font office de personnages à doter de caractères. À travers le dialogue de ces auteurs, les parodistes soulignent les libertés prises par Beaumarchais

> TOUT-FEU
> […] ce sera toujours Figaro sous le nom de Fifi et en offrant sur la scène le langage de ce personnage *trivial mêlé au tragique larmoyant* nous dirons hardiment au public que nous voulons lui donner une idée du théâtre grec.
>
> DE L'IMAGINATIVE
> […] j'ai le projet d'une *pièce monstrueuse* d'une parade […] dans laquelle tous les personnages *bizarres* joueront un rôle.
> […]
> J'attendais votre secours pour nommer mes acteurs – mon plan est *inconcevable*, ma conduite *extraordinaire*, et mes mots seront *extravagants*, cela fera un bel effet.
> […]
>
> Au bonheur ! peut-être qu'on ne s'en apercevra pas, non pas que je doute des connaissances des spectateurs mais du bruit, du fracas, des allées, des venues, toute la *rocambole* théâtrale, cela *étourdit*[1].

À la fin de la pièce, lorsque les deux personnages reviennent sur scène, de L'Imaginative dit : « le titre est le *Chaos perpétuel* : chaos par ci, chaos par là, tout est chaos et l'on sort de là la tête toute chahotée » (III, 15).

Si Bonnefoy de Bouyon critique le prologue de *Tarare* à la première scène de sa parodie, ce n'est pourtant pas à cet endroit qu'il attaque le mélange des tons du livret. La transposition des noms de personnages illustre déjà la caricature proposée par le parodiste : le

[1] Nous soulignons.

patronyme Lanlaire donné au héros rappelle l'onomatopée utilisée dans différents vaudevilles et est aussi une locution utilisée pour dire « envoyer au diable, envoyer promener » (Littré)[1]. Il s'oppose au nom de Larmoyante, qui fait référence à la comédie larmoyante, développée entre autres par Nivelle de La Chaussée, et à la lacrymanie des drames nouveaux[2]. À la scène XV, Lanlaire (double de Tarare) interroge Bagigi (double de Calpigi) sur le comique qu'il apporte soudain dans la scène :

> BAGIGI
> Que Larmoyante a été enlevée de sa solitude par l'impudent Braquemort, et qu'en vain tu irais la chercher sur l'onde puisqu'elle est au sérail, sous le nom de Mirza.
>
> LANLAIRE
> Que me dis-tu ?
>
> BAGIGI
> La vérité, mon ami. Oui, quoiqu'Italien, je dis la vérité.
>
> LANLAIRE
> Pourquoi ce changement de ton ?
>
> BAGIGI
> C'est encore une malice du genre de toutes les autres.

Bonnefoy invente ici le changement de registre ; ce n'est pas à la scène 5 de l'acte II du livret que Calpigi cherche à faire du comique mais bien lors des scènes de confrontation avec le tyran où son arrogance révèle la bêtise d'Atar. À la scène XIX, le parodiste place une critique explicite du mélange des genres :

> COCHEMAR, *seul*
> Par une transition subite, passons de la fureur à la joie, de l'ardeur de la vengeance au plaisir de plaire, de la férocité à la souple galanterie. Les contrastes extraordinaires, frappent, absorbent, et paraissent aux yeux des simples au-dessous de la multitude.

Mague de Saint-Aubin choisit le dénouement pour souligner l'innovation de Beaumarchais. Alors qu'Atar se poignarde dans l'opéra, Batar se jette « *dans le trou du souffleur* » puis reparaît « *à mi-corps* » en s'adressant à Bagare (double de Tarare) : « Un poignard émoussé finit la catastrophe. / Souviens-toi que mon genre est *un genre nouveau* / Qui ne ressemble à rien et doit tomber dans l'eau »[3].

Quiney propose un remaniement de l'intrigue de *Tarare*, qui comme nous l'avons mentionné plus haut, passe par la suppression du personnage d'Altamort, fils du prêtre

[1] Le parodiste critique par cette transposition le titre de l'opéra de Beaumarchais, *Tarare*, « interjection familière dont on se sert pour marquer qu'on se moque de ce qu'on entend dire, ou qu'on ne le croit pas » (*Académie*, 1762).
[2] Michel de Cubières-Palmézeaux s'est fait une spécialité des comédies prenant pour cible la mode sensible au théâtre : il édite en 1775 *La Lacrymanie ou Manie des drames* (Amsterdam, s. n.) et l'année suivante *La Manie des drames sombres* (Paris, Ruault). Sur les parodies de drame voir Martine de Rougemont, *Paradrames, parodies du drame 1775-1777*, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 1998.
[3] Nous soulignons.

Haquenée au profit de la création de Sansonnet, fils de Dandin (Urson), un jeune auteur[1]. La scène d'exposition est l'occasion pour Sansonnet de présenter sa comédie à son père ; à travers ce dialogue le parodiste s'en prend au livret de Beaumarchais. Outre les problèmes de versification relevés par tous les parodistes, Quiney s'attaque à l'extravagance du livret :

DANDIN

[…]
De tes détails surtout bannis l'extravagance,
Et toujours au berger donne la préférence.

SANSONNET

Mon père, dans mon plan j'ai suivi vos leçons.
[…]

DANDIN

Un peu plus de bon sens
Et vous pourrez sentir comme il est nécessaire
Qu'en vivant un auteur soit un juge sévère.
Son drame quelque fois pèche pour l'action,
On l'excuse s'il a choisi les passions.
Un style négligé prouve la décadence
Un style dur et fier affiche l'ignorance.
[…]

SANSONNET

Mon père auparavant de travailler mes vers,
Dans mon plan, j'ai tracé des changements divers.
[…]

DANDIN

Voyons mon fils.

SANSONNET

J'ai cru que de la vraisemblance
Il ne fallait jamais offenser l'apparence.

DANDIN

Sublime sentiment !

SANSONNET

Et telle est la raison
Qui guide mon esprit dans la correction.
D'abord, j'ai retranché la scène monstrueuse
Du prologue, où du sein de la mer orageuse,
S'échappait ma déesse en tombant sur les fleurs[2].

L'auteur d'*Errata* ne prend pas uniquement pour cible le prologue et les cinq actes de l'opéra, il compose une préface intitulée « À l'auteur de *Tarare* » qui présente les critiques qu'il développera dans la pièce. Le parodiste cite l'extrait d'un « ouvrage qui [selon lui aurait] beaucoup aidé » Beaumarchais s'il l'avait lu : « *Les Grecs n'ont jamais confondu les genres au théâtre : l'amour est presque toujours banni de leurs tragédies* ». Nous n'avons pas retrouvé l'origine de cette citation : peut-être est-ce un procédé rhétorique de la part du parodiste pour appuyer son propos.

[1] Voir *supra*, p. 377 *et sq*.
[2] *Colin-Maillard*, ms. BnF, fr. 9254.

Le prologue se présente comme une véritable diatribe contre les compositions de Beaumarchais. « *La scène est à Paris, sur le théâtre* » où la Folie présente à la Raison sa dernière pièce qui « entre nous, […] n'est ni une tragédie, ni un poème lyrique, ni un drame, ni une comédie […] C'est la réunion de tous les genres ». On peut observer comment le parodiste pastiche deux formules de Beaumarchais dans *Les Abonnés de l'Opéra* : l'opéra est « la réunion de tous les arts charmants » et « peut embrasser tous les genres ». L'attaque ne s'arrête pas à la question de la bigarrure, le parodiste souligne encore le non respect de la règle des trois unités. Le livret de *Tarare* débute de jour, se poursuit la nuit et se termine lors de la deuxième journée. La Folie, double satirique de Beaumarchais, explique ainsi à la Raison : « au lieu de m'asservir, comme les Grecs, à la règle trop commune et trop gênante des trois unités, je l'ai noblement violée et je me suis tracée une route toute nouvelle ». Le dernier coup est porté par la Raison qui définit les œuvres de la Folie comme des « productions monstrueuses ».

L'adjectif « monstreux » est utilisé par deux des parodistes de *Tarare* et synthétise bien le propos de chacun des auteurs prenant pour cible le livret de Beaumarchais. À la différence de Rétif de la Bretonne, les parodistes rejettent le mélange des genres et des tons : ce qui est accepté dans l'opéra-comique ou dans le drame ne l'est pas dans l'opéra. Le traitement parodique des « scènes indécentes » illustre, à l'inverse, la diversité d'opinion des parodistes.

2 – Le choc des bienséances : meurtre et autres violences

Trois passages du livret de *Tarare* mettent en scène ou suggèrent des violences physiques :

– la scène 3 de l'acte I durant laquelle Atar tue un de ces esclaves au pied d'Astasie évanouie :

> UN ESCLAVE *accourant*
> Le voile de la mort couvre sa paupière.
>
> ATAR, *tire son poignard*
> Quoi ! malheureux ! tu m'annonces sa mort !
> Meurs toi. (*Il le poignarde.*)
> […]

– à la scène 6 de l'acte III : Calpigi déguise Tarare en esclave noir muet pour le faire rentrer *incognito* dans le palais, mais Atar revient sur scène pour récupérer sa simarre oubliée à la suite du ballet. Il est furieux car Astasie refuse ses avances, et sort son poignard pour tuer l'esclave :

(*Il tire son poignard*)
Vingt fois j'ai voulu dans ma rage
Épargner moi-même à son bras…
Allons, Calpigi, suis mes pas.

CALPIGI *lui présente sa simarre.*
Seigneur, prenez votre simarre.

ATAR
Rattache aussi mon brodequin,
Sur le corps de cet Africain…
(*Il met son pied sur le corps de Tarare.*)
[…]
Calpigi, je forme un projet :
Coupons la tête à cet esclave ;
Défigure-la tout à fait.
[…]
(*Il tire le sabre de Calpigi.*)
CALPIGI *l'arrête et l'éloigne de son ami.*

– dans la même scène, Atar, furieux que Calpigi l'empêche de tuer l'esclave, fomente un nouveau projet : forcer Astasie à se marier et à passer la nuit avec l'esclave africain :

ATAR
[…]
Apprends-lui que ma tendre flamme
La donne à ce monstre pour femme.
Dis-lui bien que j'ai fait serment
Quelle n'aura jamais d'autre époux, d'autre amant.
Je veux que l'hymen s'accomplisse ;
[…]
Qu'à son lit à l'instant conduit,
Avec elle il passe la nuit ;
Et qu'à tous les yeux exposée ;
Demain, de mon sérail, elle soit la risée !

De manière significative, on peut classer les parodies en fonction de deux catégories : celles qui traitent chacune de ces scènes et en font une relecture (*Turelure*, *Errata*) et celles qui les passent en partie sous silence et minimisent leur teneur (*Colin-Maillard*, *Bagare*, *Lanlaire*). Les parodistes de ces dernières pièces choisissent délibérément d'évacuer la violence de leur parodie :

Tarare	*Bagare*	*Colin-Maillard*	*Lanlaire*
I, 3 : meurtre de l'esclave	**I, 5 : comique de la bastonnade** UN DOMESTIQUE *à Batar* Monsieur, votre flacon, elle se trouve mal. BATAR, *lui donnant un soufflet* De quoi te mêles-tu ? (*Aux femmes.*) Faites-la revenir promptement sinon. *Il les bat tous.*	**I, 4 : comique, enfantillage** LE GARDE-CHASSE, *la regardant* Sa prunelle est mourante. RATA De sa mort tu m'apprends la [nouvelle affligeante. (*Il court au garde-chasse et lui tire les oreilles.*) Imbécile ! Impudent !	**scène VI : comique de la métalepse, dédramatisation** BAGIGI Vite, mon ami, annonce au seigneur la mort de sa bien-aimée, afin qu'il te poignarde. L'ESCLAVE L'ambassade n'est pas attrayante.

	MACARONI Gare le fusil ! il a le diable au corps ! FANTAISIE Quel bruit ! quel vacarme ! BATAR Ce n'est rien mon cœur, je les encourageais à vous soigner.	RAPINETTE, *à part* Le vilain [garnement.	BAGIGI Va toujours, tu n'en mourras pas.
III, 6 intention de meurtre	**II, 6** BATAR : « Que l'aveugle aille crier bien fort sous ses fenêtres que Bagarre s'est battu et qu'on l'a assommé ».	**II, 6 : infantilisation** RATA « *monte sur son dos* [Tarare déguisé en aveugle] *et s'y tient comme s'il était à cheval* : Coupons le bout du nez à cet aveugle abject ».	Ø
III, 6 plan d'Atar	**II, 6 : minimisation** BATAR, [parlant de l'aveugle violoniste] […] Mène-le au château, que ta femme l'introduise, sans faire semblant de rien, dans la chambre de Fantaisie, et quand ils ne seront plus qu'eux deux, nous appellerons tous mes gens, et nous lui ferons une avanie épouvantable. II, 9 Finette « parle à l'oreille » de Fantaisie pour lui annoncer le plan de Batar.	**II, 6 : ridicule** RATA : « Qu'à l'instant sur son lit on jette ce vieillard ».	Ø

Mayeur de Saint-Paul et Destival de Braban reprennent en revanche la violence du livret dans *Turelure* :

> UN PAYSAN
> Le voile de la mort a couvert sa paupière.
>
> PICARD
> (*L'étranglant*) Meurs toi-même, pour voir comme on fait – mes vassaux, mes vassaux, répondez-moi de Margot ma mie ou je vous fais tous pendre au grand cime sous lequel vous dansez le dimanche.
>
> MARGOT
> Grand dieu ! que fait ce paysan à mes pieds ?
>
> PICARD
> C'est un gueux que j'ai tué pour faire voir combien je vous aime. (I, 3)

La scène se passant dans un château allemand, les parodistes transposent la tyrannie envers les esclaves en une tyrannie visant les paysans ou les roturiers. Mayeur et Destival instillent certes du comique pour relativiser l'horreur présentée mais surenchérissent. À la scène 7 de l'acte II, Fifi déguise Turelure en Pierre, l'écuyer « fort basané » et lui fournit un « masque de pain d'épice ».

PICARD

Quel est le drôle qui crie ?

FIFI

C’est votre valet d’écurie, il a une colique affreuse, voyez comme il se roule à terre.

PICARD

Qu’il crève s’il veut, c’est un roturier. Je suis dans une fureur ! Je ne me connais plus ! J’ai voulu lui parler de mon amour, de ma fidélité, de ma connaissance, de mon bien, la cruelle ! Elle m’a repoussé avec dédain ! Elle m’a parlé de sa vertu, de son honneur, que sais-je, moi, de tous ces lieux communs auxquels on ne croit pas, ce dont les femmes ont […] la fureur de vouloir se servir.
[…]

PICARD

Il me prend une envie, coupe la tête de Pierrot, défigure-la, porte-la à Margot mamie et dis-lui…dis-lui que c’est la tête de son époux.

FIFI

Elle ne me croira pas, la peau est d’une teinte différente !

PICARD

Introduis Pierrot dans la chambre de ma Margot mamie, qu’on les surprenne ensemble, qu’ils aient l’air d’être en bonne fortune, je serai vengé.

FIFI

Comment ?

PICARD

Le ridicule de son prétendu choix la couvrira de honte. On la montrera du doigt. (II, 8)

In fine, c’est le personnage de Friponnette qui révèle l’interprétation osée de la scène de l’esclave noir dans son monologue (III, 4) : « Il est dangereux, j’en conviens, de se trouver seule avec un homme… oui, le pas est un peu glissant ! Mais que ne fait-on pas pour plaire à sa maîtresse ? Je crains seulement qu’on donne une m[auvaise] interprétation à cette action généreuse ! ».

Le parodiste d’*Errata* évacue en partie la violence du livret pour en faire une arme critique envers Beaumarchais. À la scène 4 de l’acte I, il n’y a pas de meurtre d’esclave mais ce commentaire satirique envers le librettiste :

BIRIBI

Ah seigneur ! elle est décédée.

ATTILA, *en colère*

Un autre, à ma place, pour cette impertinence t’aurait déjà assommé ; mais je veux bien me contraindre, quand ce ne serait que pour faire enrager celui qui m’a si mal éduqué.

Le traitement de la dernière scène de violence est novateur : le parodiste réutilise les éléments de l’opéra, mais ajoute sa propre morale. C’est en « nègre » qu’est déguisé Errata, non plus en muet, en aveugle ou en écuyer basané comme dans les autres parodies.

ATTILA

Un nègre est un animal pour nous puisque nous le vendons.

BIRIBI, *avec indignation*

(*À part*) Le monstre !

ATTILA

Je veux lui couper proprement la tête et tu la porteras à la petite Mimi, en lui disant que c’est celle de son mari. Elle s’y méprendra.

BIRIBI, *ironiquement*

Certainement la différence d'une tête à l'autre ne sera que du blanc au noir.
[…]

ATTILA

Je veux que tu conduises cet Africain à Mimi et que tu lui ordonnes, en mon nom, de partager avec lui son lit.

Le parodiste va plus loin que Beaumarchais et expose clairement l'idéal de tolérance des Lumières envers les esclaves noirs ; mais il ne faudrait pas se leurrer, l'auteur anonyme d'*Errata* appartient à son époque et en véhicule les clichés. Il inverse la situation de l'opéra : la femme de Biribi, apprenant le plan du tyran s'apprête à prendre la place de l'héroïne Sophie (Astasie) dans le boudoir.

DROLETTE, *légèrement*

Vous n'êtes pas si malheureuse. On donne un substitut à votre mari et un nègre encore ! Combien de femmes voudraient être infortunées comme vous ! (II, 7)

SOPHIE, *d'un ton caressant*

Ma chère Drolette, si tu m'aimes, sauve-moi de l'approche du Nègre ; sa couleur et son regard farouche, me font trembler d'avance. Tu es familière avec ces animaux-là ; prends ma place avec cette cape, et joue mon rôle.

DROLETTE, *d'un ton d'admiration*

Ô le phénix des femmes ! ô modèle d'amour ! ô modèle de fidélité ! Comment, vous vous sauvez d'un homme de la côte d'Afrique pour vous en tenir au trop heureux Errata ? C'est préférer un écu de six livres à un louis d'or. Je prends volontiers votre place […] (II, 8).

La réplique de Drolette ne se comprend que lorsqu'on se rappelle que Biribi (Calpigi) son époux est un « eunuque noir » ; remplacer sa maîtresse lui permettra de goûter à l'amour charnel. En toile de fond, Drolette réactive le cliché courant au XVIII[e] siècle du « Noir comme un charmant jouet, exotique à souhait, un familier dont on appréciait les caresses »[1].

Le rapport tantôt frileux, tantôt assumé des parodistes aux scènes « indécentes » est un indice de l'impact de l'opéra sur la culture de la fin de siècle. Intéressons-nous à présent à la réaction des parodistes, non pas aux innovations de Beaumarchais concernant la dramaturgie, mais à la veine morale de l'opéra.

3 – Philosophie et politique au prisme de la parodie

Si nous ne souscrivons pas à l'idée développée par William Howarth d'un livret de *Tarare* « qui ne vaut pas grand'chose »[2], nous pensons, comme lui, qu'il « est possible d['y] reconnaître une distillation de la pensée humanitaire du siècle des Lumières qui allait inspirer l'idéal pur de la Révolution »[3]. En effet, la question n'est pas celle de notre jugement moderne sur ce livret ; les parodistes attaquent les invraisemblances et surtout les écarts avec les règles

[1] Pierre H. Boulle, *Race et esclavage dans la France de l'Ancien Régime*, Paris, Perrin, 2007, p. 167.
[2] William Howarth, « Beaumarchais homme de théâtre et la Révolution française », *Beaumarchais : homme de lettres, homme de société*, *op. cit*., p. 77.
[3] *Ibid*.

de compositions, mais les avis de l'époque comme celui de Rétif de la Bretonne ou de Pitra invitent à se détacher de la littérarité du livret afin de comprendre en quoi le spectacle les a séduits. En relisant leur commentaire, on remarque que c'est justement l'alliance de la musique, de l'aspiration morale et du spectaculaire qui a saisi ces spectateurs. Comment les parodistes réagissent-ils à cet opéra moraliste[1] ?

Généralement, ils ne s'intéressent pas à l'innovation représentée par une morale explicite sur la scène de l'opéra, ils soulignent, en revanche, la banalité de son contenu. Bonnefoy de Bouyon écrit dans *Lanlaire* :

> LE GÉNIE PROCRÉANT
> Dans ces quatre opérations, quel était votre but ?
>
> BAGIGI
> D'étourdir par de grands mouvements, d'éblouir en fascinant machinalement les yeux, et de tenir les spectateurs en haleine pendant quelques mortelles heures pour leur faire voir comme dans une lanterne magique qu'une recrue imbécile peut devenir un monarque puissant.
>
> LA NATURE
> L'exemple n'offre rien de nouveau, et les moyens pour le produire sont fastidieux. (Scène XXIX)

Dans *Errata*, c'est Attila, le double d'Atar, qui expose la morale de l'histoire : « ATTILA, *avec noblesse* : Je conclus de tout ce qui vient de se passer, qu'il est des dieux suprêmes et que l'homme n'est grand que par ses vertus », ce à quoi Biribi répond « *avec un souris moqueur* » : « Belle conclusion ! Qui ne sait pas cela ? En vérité sa majesté normande nous prend tous pour des Brides-Oisons ». Le double parodique de Calpigi, Macaroni se moque aussi de cette morale à la fin de *Bagare* : ESPRIT-BLEU : « Ce n'est pas le rang, ce n'est pas la richesse qui font le mérite, ce sont les qualités du cœur […] MACARONI : Par ma foi ! voilà de la morale qui n'est pas neuve, quoiqu'elle tombe des nues » (II, 21). Selon Tout-Feu dans *Turelure,* « il y a mille ans » que l'on sait que « la grandeur de l'homme n'est que dans son caractère ».

Les parodistes sont caustiques plus que conservateurs : la morale ne semble pas avoir sa place sur la scène de l'Opéra. En revanche, la question politique est autrement traitée par les dramaturges. D'abord laissée de côté par Beaumarchais dans sa préface, la perspective politique sera mise en avant en 1790 dans *Le Couronnement de Tarare*. Bien avant la Révolution, certains parodistes vont surenchérir et exposer clairement les véritables enjeux de l'intrigue proposée. À deux reprises le livret se centre sur la politique : au deuxième acte lors de la confrontation entre le Grand Prêtre Arthénée et Atar (mise en scène des relations intimes entre la religion et le pouvoir), et à la fin de la pièce lorsque des esclaves et le peuple

[1] Nous avons vu que l'auteur d'*Errata*, par le comique et la référence à la situation des « petits nègres » des dames parisiennes, étoffait la question de l'esclavage, à peine abordée par Beaumarchais.

renversent Atar et mettent Tarare, un simple soldat, sur le trône. Voici les deux scènes dans lesquelles le prêtre de Brama, Arthénée, développe son idée d'une politique machiavélienne.

ATAR

Dans ta politique nouvelle,
Comment mes intérêts sont-ils unis aux tiens ?

ARTHÉNÉE

Ah ! si ta couronne chancelle
Mon temple à moi tombe avec elle.
[...]
Pour les dompter, fais que nos Indiens
Pensent que le Ciel même a conduit nos mesures :
Le nom du chef, dont nous serons d'accord,
Je l'insinue aux enfants des augures.
[…]

ATAR

[…]
Prépare ensuite les augures,
Et par d'utiles impostures
Consacrons notre autorité. (II, 2)

ARTHÉNÉE, *seul*

Ô politique consommée !
Je tiens le secret de l'État ;
Je fais mon fils chef des armées :
À mon Temple je rends l'éclat,
Aux augures leur renommée.
Pontifs, pontifs adroits !
Remuez le cœur de vos rois.
Quand les rois craignent,
Les brames règnent ;
La tiare agrandit ses droits
Et qui sait si mon fils, un jour maître du monde…
(*Il voit arriver Tarare ; il rentre dans le temple.*) (II, 3)

Quant à Mayeur de Saint-Paul et Destival de Braban, les premiers parodistes de *Tarare*, ils traitent la question politique sur le mode burlesque. Le Grand Prêtre Arthénée devient un bailli, L'hébété, effrayé par ses responsabilités ; il a le cerveau « qui bouillonne » : « la croix du Pardieu, ba bé bi bo bu. Les travaux du baillage, la politique, l'avenir, c'est trop pour moi, j'en mourrai ! j'en mourrai » (I, 8). À la fin de la pièce, Turelure accepte le pouvoir à l'instar de Tarare, mais dans la parodie, il s'agit de devenir un capitaine des hussards à la place de Picard et de quitter son emploi de brandevinier[1]… La transposition annule l'inconvenance que représente, à l'époque, l'accession au trône par un roturier.

Dans *Bagare* de Mague de Saint-Aubin et *Colin-Maillard* de Quiney, le Grand Prêtre Arthénée est immédiatement discrédité : il devient respectivement « la diseuse de bonne aventure » Haquenée et Sacra d'Agnelle « vieille tireuse de cartes du village ». Mague de Saint-Aubin restitue pourtant la scène entre Atar et Arthénée, mais toute dimension politique

[1] Personne qui dans les campagnes distille le vin en eau de vie.

est ridiculisée : Bagare n'est pas un roi mais un simple seigneur de village. Haquenée lui dit : « À quoi bon débiter de la morale ? Nous n'y entendons rien. Il y a longtemps que nous nous servons mutuellement, ne détruisons pas nos intérêts » (I, 11). Le personnage du Grand Prêtre est d'ailleurs critiqué : « vous savez bien que vous êtes le maître [dit Haquenée], je ne suis ici que pour faire tableau » (II, 18). Le parodiste évacue ensuite tout renversement de pouvoir : puisque Batar (Tarare) et Bagare (Atar) sont frères, les deux ont donc légalement le droit d'accéder au rang de seigneur du village. Mague de Saint-Aubin ne retient pas la morale du livret et met en scène Batar acceptant son héritage pour l'argent ; le dénouement est transformé en une mascarade comique annoncée dès les assonances en -tion du discours du procureur :

> LE PROCUREUR FISCAL
>
> Ce testament, *ab irato*, était sujet à *cassation* vu que vous n'aviez, par aucune mauvaise *action*, mérité *l'exhérédation*. Il fallait pour obtenir son *extinction*, procéder à une *réclamation*. Vous êtes resté dans *l'inaction*, c'est une preuve de votre *soumission*. Mais votre frère, par sa *disparition*, faisant une publique *renonciation* vous pouvez entrer en *possession*, sans craindre aucune *revendication*.
>
> BAGARRE
>
> Je n'ai point *d'ambition*. Tout mon bonheur est dans ma Fantaisie [double d'Astasie] […] si elle est contente, nous serons tous contents.
>
> MACARONI
>
> Tout, c'est beaucoup à dire. D'abord, vos maximes de romans ne plaisent qu'à des cerveaux creux […]
>
> BAGARE
>
> Allons donc ! puisqu'il le faut. Je veux bien devenir riche. Mais qu'on me donne cette couverture : j'en veux faire un habit de cérémonie.
>
> Pour montrer à tout le village
> Que pour devenir un seigneur,
> Il ne faut que peu de courage
> Mais de l'intrigue et du bonheur[1]. (II, XX)

Dans *Colin-Maillard*, le rôle de la tireuse de carte est minime, elle n'apparaît que pour nommer le nouveau chef ; Quiney supprime les scènes politiques et l'enfant des augures. Le dénouement est aussi changé : Ogarif (double de Calpigi) entre en scène avec des paysans pour demander la libération de Colin-Maillard (Tarare) ; contrairement à ce qui se passe dans l'opéra, cette troupe ne demande pas que Rata quitte le trône. Ce dernier, en suivant les conseils de Dandin (équivalent du capitaine de garde Urson), joue la carte de la clémence (« je suis récompensé si vous êtes heureux »).

Dans *Lanlaire*, Bonnefoy de Bouyon prend une position intéressante : il n'hésite pas à critiquer la religion, mais s'oppose toutefois à la mise en scène de l'inversion de la hiérarchie sociale, comme il l'avait fait quelques années auparavant dans sa parodie du *Mariage de Figaro*. Cochemar, double d'Atar, par sa bêtise, dévoile le jeu de Barbette, double d'Arthénée :

[1] Nous soulignons.

COCHEMAR

[…] Ton culte est donc une erreur ?

BARBETTE

Chut…il faut qu'elle subsiste, ce que le peuple croit, les grands ne le pensent jamais et c'est ainsi que l'erreur fait le bien des deux classes.

COCHEMAR

Abominable politique !

BARBETTE

Chut !... je blâme toujours ceux qui disent trop haut leurs réflexions hardies. Au reste, ce n'est pas le lieu de faire une digression sur la politique. […]

BARBETTE

Crains le peuple.

COCHEMAR

J'ai tout prévu. C'est à toi de le tromper au nom des dieux. Songe que c'est par des mensonges utiles qu'on le fascine, et qu'on le subjugue.

BARBETTE

Chut…on le sait, mais il ne fallait pas le dire. (Scène XIII)

BARBETTE, *quittant son air hypocrite*

C'en est fait. Secondons tous ses vœux. Par ce moyen j'élève mon fils, je fortifie mon pouvoir, je donne un lustre à mon temple. Enfin, je ne vois que gain pour moi…sans doute, mais le peuple seul est sacrifié…vaine considération ! Ma fortune sera-t-elle la première élevée à son détriment ? Si la délicatesse me retient, les grands exemples m'entraînent. (Scène XIV)

L'anaphore des « chut » fonctionne moins comme une critique de la religion que comme une attaque envers Beaumarchais : les questions d'ordre politique n'ont rien à faire dans un opéra. On retrouve, en outre, la réflexion développée par Bonnefoy dans *La Folle Soirée*, parodie du *Mariage de Figaro*. À la dernière scène, Figaro dit au comte de Valsain [double d'Almaviva] : « Si la vérité vous blesse, je me tairai et je penserai sans dire ce qu'on dit souvent sans y penser. LE COMTE DE VALSAIN : Cela eût mieux valu que d'armer la satire contre les grands. Dans vos débats, c'est le regret qui vous excite, parce que le plaisir secret d'en médire vous console de ne pas l'être ».

Le parodiste discrédite aussi le héros Tarare qui à la fin de l'opéra refuse le trône après la mort d'Atar par respect « des rois […] le premier devoir » des soldats (V, 6). Il finit par accepter mais veut « garder[…] ces fers / Ils seront à jamais [s]a royale ceinture ». Tarare poursuit en disant : « Puissent-ils attester à la race future, / Que, du grand nom de roi, si j'acceptais l'éclat, / Ce fut pour m'enchaîner au bonheur de l'État ! ». Dans *Lanlaire*, le héros parodique refuse aussi l'honneur d'être nommé souverain car il n'est « qu'un gueux téméraire sorti de la fange » (scène XXVIII). Il finit par accepter car Bagigi (double de Calpigi) lui dit : « Trêve de scrupules… il est convenu que tu dois régner pour l'exemple des rois, et de l'humanité ». Bonnefoy de Bouyon se refuse à faire de la portée philosophique du livret un message pour ses contemporains : il relègue le dénouement au niveau de la morale obligatoire d'une fable connue de tous. Le parodiste termine le ridicule de la scène par un pastiche de la

réplique de Tarare : « LANLAIRE : C'en est fait, et voilà les chaînes avec lesquelles je vais m'emmailloter au bonheur de l'État ». Bonnefoy de Bouyon détourne ainsi le message en prenant au pied de la lettre la métaphore de Beaumarchais, « s'enchaîner au bonheur de l'état ».

L'auteur d'*Errata* est celui qui prend le plus au sérieux la question politique ; il est le seul à transposer l'intrigue de *Tarare* dans un autre royaume, laissant ainsi aux personnages leur rang originel. Le titre *Errata*, autant anagrammatique que sémantiquement critique, expose bien le parti pris de l'auteur : dévoiler les intentions du librettiste et les corriger le cas échéant. Il choisit un certain « royaume d'Yvetot », du nom de la commune française (pays cauchois) pour transposer l'intrigue. Ce choix n'est pas anodin : il offre une sorte de microscope caricatural du royaume de France et confère aux réflexions politiques une tout autre portée. En effet,

> Au XVIII[e] siècle, le royaume d'Yvetot était devenu une pièce d'archéologie amusante, une curiosité érudite passée dans les banalités de la conversation. Il n'était aux yeux des légistes des Lumières qu'une sorte de relique d'un passé absurde et heureusement révolu, celui des « temps de l'anarchie féodale » où des seigneurs, grands ou petits, profitant de la faiblesse et de l'incurie de rois impuissants pouvaient refuser leur devoir de foi et hommage et s'arroger des titres abusifs de souverainetés, comme de princes ou même de rois[1].

Le nom du roi d'Yvetot dans la parodie est aussi porteur de sens et indique clairement le jeu du parodiste : sous couvert de peindre les mœurs de l'Orient, Beaumarchais peint celles de la France. Attila est le double de Atar, le parodiste renvoie ainsi à la mythologie du personnage historique : un barbare sanguinaire. La référence est, selon nous, peut-être plus complexe : le parodiste ne forcerait-il pas le rapprochement entre le personnage d'Atar et celui d'Attila, dans la tragédie éponyme de Corneille (1667) ? On peut, toutes mesures gardées, remarquer que comme Attila, Atar est un monarque tyrannique de pacotille, un héros dont le déclin s'annonce dès le départ. D'ailleurs dans *Tarare*, Atar n'est pas le héros, et ces mots de Serge Doubrovsky à propos d'Attila fonctionnent plutôt bien pour le roi d'Ormus : « Attila enfin : tout est simulation pitoyable de la puissance, non plus limitée, comme dans *Othon*, à la cour romaine, mais étendue aux confins de l'univers. La réalité héroïque s'est soudain perdue tout entière »[2].

[1] Yves-Marie Bercé, « Les dernières chances des alleux souverains », *Mélanges offerts au professeur Maurice Gresset. Des Institutions et des hommes*, série « Historiques », n° 28, Presses universitaires de Franche-Comté, 2007, p. 31.
[2] Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, coll. TEL, 1982, p. 389.

Corneille dresse dans Attila le portrait de Louis XIV[1], le parodiste d'*Errata* glisse deux indices permettant de comprendre que le royaume d'Yvetot n'est qu'une caricature du royaume de France et qu'Attila n'est qu'un autre Louis XVI. La référence la plus claire est à la scène 4 de l'acte II lorsque Biribi annonce à Attila que son horloger « s'amuse à faire des comédies et des opéras », attaque cinglante envers le premier métier de Beaumarchais ; Attila réplique « comment ce fat-là malgré mes défenses, s'avise encore d'écrire ? ». Le dramaturge fait allusion à l'interdiction émanant de Louis XVI de faire représenter *Le Mariage de Figaro* à l'automne 1781[2]. On comprend ainsi mieux la réplique d'Attila au début de l'acte II : « Tu n'as donc jamais vu l'Opéra ? On transporte quelquefois au fond de l'Asie, les mœurs et les usages de mon empire, quoique dans ce pays-là on ignore si nous existons » (II, 1). Habilement, le parodiste supprime le personnage du Grand Prêtre et ne transpose que son fils (Altamort) devenu L'Enrhumé, un simple berger. Ce dernier relate la « politique profonde » de son père qui réussit à convaincre un enfant des augures (I, 10). De même, le dénouement est acidulé ; comme dans *Colin-Maillard*, le tyran pardonne et est pardonné, après que Drolette, femme de Biribi dit à Attila, s'apprêtant à se poignarder : « Arrêtez, Seigneur, je n'aime pas la tragédie. La vie dans ce monde est une comédie entremêlée à la vérité, de scènes tristes et larmoyantes ; néanmoins c'est toujours une comédie » (II, 12). Le parodiste instille, en fait, sa morale politique à un autre moment dans la pièce :

> ERRATA, *avec fermeté*
> Ma vie honnête et sans reproches plaidera pour moi. Ce sont les méchants qui ont jeté le trouble et le désordre dans les familles, corrompu des hommes faibles et crédules pour les perdre après, arraché une femme des bras d'un époux tendre et respectable…
>
> ATTILA, *étonné*
> Que dis-tu là ?
>
> ERRATA, *avec chaleur*
> Ce sont ceux-là, dis-je, qui ont besoin de se défendre contre les infortunés qu'ils ont ruinés et déshonorés. Ils seraient accablés, si par de nouvelles intrigues et par des impostures, ils n'échappaient à la rigueur de la loi (II, 11).

Ces deux répliques, qui comportent sans nul doute une part ironique, font passer la parodie du divertissement à la réflexion morale ; comparé au dénouement proposé, ce passage montre

[1] Corneille peint Louis XIV sous les traits du frère d'Ildione et roi des Francs, Mérouée : « Je l'ai vu dans la paix, je l'ai vu dans la guerre / Porter partout un front de maître de la terre. / J'ai vu plus d'une fois de fières nations / Désarmons son courroux par leurs soumissions. / J'ai vu tous les plaisirs de son âme héroïque / N'avoir rien que d'auguste et que de magnifique (v. 557-562). Pour une analyse de ces vers, voir S. Doubrovski, *op. cit.* p. 391-392.

[2] Madame Campan relate la réaction de Louis XVI à la lecture du *Mariage* : « au monologue de Figaro, dans lequel il attaque diverses parties de l'administration, mais essentiellement à la tirade sur les prisons d'état, le roi se leva avec vivacité et dit : "C'est détestable, cela ne sera jamais joué" », Mme Campan, *Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette, reine de France et de Navarre*, Paris, Baudouin frères, 1822, t. I, p. 278.

bien que pour le parodiste, c'est la loi et non le soulèvement qui fonctionne contre la tyrannie : quelle ironie à la veille de la Révolution[1] !

La parodie dramatique d'opéra à la fin du XVIII^e^ siècle se présente comme une héritière des pratiques parodiques du milieu du XVIII^e^ siècle : les parodistes privilégient systématiquement le travestissement des noms et des personnages et diminuent le nombre des remarques critiques. Le genre participe activement aux évolutions du champ dramatique français, non pas tant à travers les critiques qu'en se positionnant de manière originale par rapport à sa cible : les parodies dramatiques d'opéra cherchent à devenir des sortes d'alter ego burlesques des œuvres lyriques ou les utilisent pour créer de nouveaux divertissements comiques (mélodrame comique), assortis parfois d'une dimension morale et d'une réflexion politique.

[1] Les didascalies et le style des répliques d'*Errata* rappellent le style employé dans le drame, que le parodiste pastiche.

Chapitre V : Une technique parodique : le retour aux sources

Chaque parodie dramatique d'opéra emploie à des degrés différents la critique et le travestissement burlesque (avec ou sans transposition) ; or, la caractéristique commune des pièces de ce corpus ne réside pas seulement dans des modalités de traitement parodique mais aussi dans un art bien particulier, celui de la référence. Le genre parodique est fondé sur l'intertextualité littéraire à laquelle s'ajoute une intertextualité musicale propre aux vaudevilles, aux airs parodiés et aux emprunts instrumentaux. Il ne faut pas oublier le facteur circonstanciel : par le biais de citations ou d'allusions, les parodies dramatiques commentent la vie théâtrale que les comédies critiques et les pièces à revue visent plus directement[1]. Judith Le Blanc a consacré une sous-partie de sa thèse à l'étude des opérations de la parodie. Elle s'intéresse à la part de l'original dans le travail des parodistes. Comme elle le note avec justesse, « le degré de saillance de la cible dans son avatar peut être plus ou moins important. Chaque parodie repose sur une alchimie complexe de combinaisons, un artisanat de la combinatoire référentielle – textuelle et musicale –, et réinvente un savant dosage entre le connu et l'inédit »[2]. Paraphrase et citation du livret original du côté du texte, reprise de la musique de l'opéra sur de nouvelles paroles ou non (citation ou parodie musicale) sont autant de pratiques que l'on retrouve dans la parodie d'opéra. Ce serait toutefois minimiser le travail du parodiste que de nier l'existence d'une pratique d'auteur.

Certains auteurs parodient à la lettre, c'est-à-dire qu'ils suivent rigoureusement l'intrigue, citent des vers de l'opéra, d'autres parodient en cherchant à rendre l'esprit du livret et usent de nombreuses paraphrases et en faisant preuve d'originalité. Le répertoire pour lequel est écrit une parodie est aussi un facteur crucial de cette pratique : Judith Le Blanc remarque qu'une « parodie comme *Polichinelle Amadis* se démarque […] beaucoup plus nettement de sa cible et est le fruit d'un vrai travail de réécriture dans le style familier propre au répertoire des marionnettes »[3] ; c'est sans compter les parodies-pantomimes qui privées de l'usage de la parole ne fondent pas leur spectacle sur l'intertextualité musicale et littéraire mais sur la mémoire visuelle du spectateur. De même une parodie en vers sera plus

[1] Trois exemples parmi des centaines : en 1784, la parodie de *Didon* (Marmontel et Piccinni) par Robineau, dit Beaunoir (*La Nouvelle Didon*), comme *Le Marchand d'esclaves* de Radet prenant pour cible *La Caravane du Caire* de Grétry, font référence à l'invention de Montgolfier. Dans leur parodie de *Pyrame et Thisbé* de 1726, Romagnesi et Riccoboni font référence à la comédie de Le Grand, *La Chasse du cerf* représentée en octobre 1726 à la Comédie-Française sans succès.
[2] Judith Le Blanc, th. cit., p. 393.
[3] *Ibid*., p. 396.

susceptible de citer ou pasticher les vers de l'opéra qu'une parodie en prose. La parodie que nous avons attribué à Jean-Baptiste Gresset, *Jean des Dardanelles*, serait le paradigme d'une parodie à la lettre tant la métrique de la parodie suit celle du livret. Valois d'Orville est l'exemple d'un auteur qui compose ses parodies avec le livret sous les yeux. À travers l'étude de ce cas, nous verrons l'utilité théorique d'une telle approche.

A – L'artisanat parodique : Valois d'Orville et la parodie à la lettre

Dans *Le Quiproquo ou Polichinelle Pyrame* (1740), parodie de *Pyrame et Thisbé* (La Serre, Rebel et Francœur, 1726), Valois d'Orville prend pour cible le livret édité lors de la création de l'opéra, celui de 1726 et non celui publié pour la remise au théâtre en 1740. Pour observer la manière dont le parodiste a adapté le texte de l'opéra aux airs choisis, le meilleur exemple est le long couplet de la mitrone (scène XII), parodiant le livret de 1726 (ce passage sera supprimé en 1740)[1] :

Pyrame et Thisbé (V, 1)	*Le Quiproquo*
UNE PERSONNE DE LA FÊTE Qu'Amour En ce jour Vienne animer nos fêtes : Il peut seul nous rendre heureux. Attendons ses feux. Que ces conquêtes Comblent tous nos vœux. Que le mystère Ajoute encore un prix à nos plaisirs !	UNE MITRONE AIR : *J'aime mon mitron* Qu'Amour En ce séjour Vienne dans ces lieux Nous rendre heureux Attendons ses feux Et ses conquêtes, Il peut seul pour combler nos vœux Animer nos fêtes Et nos jeux. Que le doux mystère Ajoute un prix à nos plaisirs !

Il s'agit d'une caractéristique d'écriture de Valois d'Orville puisque cinq ans après, pour un autre théâtre, la Comédie-Italienne, le parodiste utilise la même technique pour parodier *Thésée* de Lully et Quinault. Son écriture parodique repose donc principalement sur un suivi précis du livret et sur l'adaptation étroite du texte-cible aux airs choisis :

Thésée (I, 2)	*Arlequin Thésée* (scène I)
ÉGLÉ Quel que soit mon destin, il faut ici l'attendre. Minerve, c'est à vous que je viens recourir, Divinité qui devez prendre Le soin de nous secourir, Hâtez-vous de nous secourir.	[ÉGLÉ] AIR : *De quoi vous plaignez-vous* [*belle Iris quand on vous aime*] Dans ces lieux, à loisir, Mon destin se doit attendre.

[1] Pour plus de détail voir notre édition de la pièce, en collaboration avec Aude Rabillon, dans *Pyrame et Thisbé*, éd. cit., p. 204-247.

	Minerve, c'est à vous que je viens recourir, À vous qui devriez prendre Le soin de nous secourir. Venez donc nous défendre Sans nous faire languir.

S'il est probable que le parodiste ait assisté à la reprise de *Thésée* durant les mois de décembre 1744 et de janvier 1745, un examen minutieux des citations du livret dans la parodie indique qu'il ne s'appuie pas sur la dernière version éditée du poème dramatique de Quinault. Valois d'Orville parodie des passages absents de la version de 1744, plus épurée que celle originale datant de 1675, à savoir : la scène 5 de l'acte I, consacrée aux amours d'Arcas et de Cléone, de nombreux vers des scènes 6 et 10 (divertissement) de l'acte I, et des répliques d'Arcas et de Cléone à la scène 4 de l'acte II. De même, cette version tronque des vers de la scène 2 de l'acte III, de la scène 7 de l'acte IV (divertissement) et des vers du duo d'Arcas et Cléone à la dernière scène de l'acte V[1]. Ces suppressions visent les intrigues secondaires, certains passages des divertissements et les répétitions de vers.

Bien que nous ne puissions dire avec exactitude sur quelle version se base Valois d'Orville, nous pouvons toutefois affirmer qu'elle est antérieure à celle de 1678. En effet,

> lors d'une reprise de *Thésée* en 1677 à Fontainebleau, Louis XIV a commandé de nouveaux décors et de nouveaux costumes. Lully et Quinault remercièrent le monarque en modifiant le livret afin de souligner la magnificence royale. Ces changements, que l'on peut lire dans le livret édité en 1678, ne touchent que quelques vers de la scène 4 du quatrième acte […] Cette version continuera de paraître dans les livrets édités jusqu'en 1745[2].

Or Valois d'Orville ne parodie pas le nouveau vers de l'opéra :

Thésée, versions entre 1675 et 1677	*Thésée*, versions entre 1678 et 1745	*Arlequin Thésée*
THÉSÉE, *éveillé et regardant un habit magnifique et galant dont il est paré* Où suis-je ? Et d'où me vient ce nouvel ornement ?	THÉSÉE, *éveillé* Où suis-je ? quels jardins ! quel aimable séjour !	THÉSÉE, *se regardant* AIR : *Comme v'là qu'est fait* De quelle agréable manière Vient-on de m'ajuster cela ? Suis-je donc chez la bouquetière Des déesses de l'Opéra ?

Le choix de s'appuyer sur une version du livret bien antérieure à 1745 n'a pas une grande incidence sur la représentation/réception d'*Arlequin Thésée*, puisque les coupes effectuées dans la version de 1744 ne bouleversent pas la dramaturgie. Il est toutefois intéressant d'examiner le traitement parodique que Valois d'Orville fait des passages supprimés dans le

[1] Pour une étude des diverses versions du livret de *Thésée* au XVIII[e] siècle, voir la thèse de Pascal Denécheau, Thésée *de Lully et Quinault, histoire d'un opéra. Étude de l'œuvre de sa création à sa dernière reprise sous l'Ancien Régime (1675-1779)*, th. cit.

[2] P. Denécheau, « *Thésée* de Lully, livrets et partitions », *L'Œuvre de Lully, Études des Sources*, Hildesheim, Olms Verlag, 1999, p. 246.

livret de 1744. Le dramaturge parodie, par exemple, la scène 5 de l'acte I, qui disparaît en 1744, dans la courte scène III d'*Arlequin Thésée*. Dans l'opéra, cette scène se compose d'échanges amoureux entre Arcas et Cléone, qui l'envoie « cherche[r] Thésée » et l'invite à « sui[vre] ses pas » (I, 4), alors que dans la parodie, seul l'ordre subsiste (sc. III) :

CLÉONE

AIR : *Va-t-en voir s'ils viennent* [*Jean*]

Thésée, en ce même instant,
Et le roi soutiennent
Un combat vif et sanglant.
Si tu m'aimes, mon enfant,
Va t'en voir s'ils viennent, Jean,
Va t'en voir s'ils viennent.

En réduisant à ces six vers la scène correspondante de l'opéra, Valois d'Orville supprime l'entretien amoureux et se rapproche ainsi de la version épurée du livret de 1744. D'autre part, Valois détourne certains vers du livret dans un but métacritique. Il reprend, par exemple, deux vers du roi (*Thésée*, I, 8) et opère un glissement de sens à partir du mot « ingénieuse » :

Thésée (I, 8)	*Arlequin Thésée* (sc. IV)
ÉGLÉ Mais si, malgré vos soins, Médée ambitieuse Ne s'attache qu'au rang que vous me présentez ? LE ROI Que vous êtes ingénieuse À trouver des difficultés.	ÉGLÉ AIR : *Permettez-vous que je vous baise* Mais si Médée ambitieuse Veut le rang dont vous me flattez ? LE ROI Que vous êtes ingénieuse À trouver des difficultés !

Dans le livret de Quinault, le roi souligne la perspicacité d'Églé, tandis que dans la pièce de Valois d'Orville, le commentaire du double parodique met en avant l'esprit d'entreprise de l'héroïne qui cherche par tous les moyens à se soustraire de l'amour du roi. De même, la reprise par le parodiste de l'expression « image innocente » (I, 10) du livret se place sous le signe de l'ironie, Valois jouant sur la polysémie de l'épithète. Alors que dans l'opéra, cet adjectif renvoie au caractère stylisé du combat représenté :

LA GRAND PRÊTRESSE

Souffrez qu'un jeu sacré dans ces lieux vous présente
Une image innocente
De guerre et de combats.

dans la parodie, ce terme se rapporte à la naïveté, voire à l'ineptie d'un tel combat au sein du divertissement :

LA PRÊTRESSE

AIR : *Et allons donc, jouez violons*

Souffrez qu'ici l'on vous présente
Une image bien innocente
De ce qu'on fait dans les combats (sc. V).

Ces quelques caractéristiques d'écriture parodique illustrent à quel point Valois d'Orville s'attache au texte-cible et construit le comique autour d'un jeu textuel. De telles remarques pourraient être faites à propos d'autres parodistes : Françoise Rubellin, dans son édition d'*Arlequin Atys* écrit que Pontau « s'ingénie à trouver des vaudevilles dont le format métrique lui permette de conserver exactement des citations littérales ; leur rythme et la connotation qu'apportent les paroles d'origine ne pouvaient manquer d'apporter une surprise comique aux spectateurs »[1]. Cet artisanat de la parodie révèle le travail sur le livret, mais tandis que les parodistes s'appliquent à suivre à la lettre ou à rendre l'esprit du poème dramatique, ils n'en oublient pas les sources mêmes du livret et du spectacle de l'opéra[2].

B – Mythe, conte, fable et Histoire : la parodie et les sources de l'opéra

Outre ce travail qui consiste pour les parodistes à saisir et à relayer des éléments de la réalité dramatique du temps, l'étude des parodies révèle le travail des sources. Les livrets d'opéra sont certes le support d'un spectacle musical, dansé et chanté, mais leur création est d'ordre littéraire. Les librettistes doivent choisir un sujet qui sera propre au développement de la musique et des éléments du spectacle opératique ; ce choix évolue en fonction des périodes. La tragédie en musique doit ménager une place pour le merveilleux et se tourne vers des sujets tirés de la mythologie[3] ; le ballet, plus libre, emprunte ses fables à la mythologie ou au conte merveilleux. La tragédie lyrique ne déroge pas à ces règles, même si les librettistes limitent l'intervention du merveilleux[4]. Il faut donc partir du principe que la parodie d'opéra traite, de manière minimale, deux cibles à la fois et qu'à travers le traitement parodique de la

[1] Françoise Rubellin, *Atys burlesque*, éd. cit., p. 33.
[2] « C'est bien à ce public d'aristocrates et de bourgeois lettrés que s'adressent en premier lieu les pièces jouées sur les scènes de la Foire, à ce public cultivé capable de déchiffrer les allusions mythologiques et littéraires, de repérer les citations textuelles et musicales, de pleinement apprécier la mécanique subtile de ces merveilleuses petites machines à penser que sont les parodies », Nathalie Rizzoni, « Inconnaissance de la Foire », dans *L'Invention des genres lyriques*, *op. cit*., p. 147-148.
[3] À ce propos voir Laura Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique*, *op. cit.*
[4] « Je ne prétends pas qu[e le merveilleux] doive être entièrement banni de la tragédie-opéra, mais je crois qu'il n'y doit être employé qu'avec beaucoup de précaution, et que, lorsque par la nature du sujet du drame il est essentiellement nécessaire et par conséquent supposé vraisemblable […] La première [règle] et celle dont il me paraît qu'on ne doit jamais s'écarter, c'est de ne se permettre de faire entrer dans son drame que le merveilleux admis et consacré, pour ainsi dire, par l'autorité des Anciens », F.-L. Gand Le Blanc du Roullet, *Lettres sur les drames-opéras*, Amsterdam-Paris, Esprit, 1776, p. 32-35.

cible lyrique peut se lire le traitement parodique du mythe ou de la source littéraire. Le rappel de la source mythologique peut avoir plusieurs fonctions non exclusives :

- l'une d'ordre critique : les parodistes relèvent l'écart créé par le librettiste entre la source originale et le livret ; ces remarques ont bien entendu un caractère informatif et explicatif ;
- l'autre d'ordre dramaturgique : le rappel du mythe n'est pas directement souligné ou l'est dans un but comique et non railleur. En somme, le livret est toujours visé mais pas sous forme de commentaires.

Contrairement aux critiques générales touchant l'opéra, une telle attention portée à la source, qu'elle ait une prétention critique ou non, illustre l'art de parodier l'opéra (qui peut être commun à d'autres parodies dramatiques) qui consiste à faire croire qu'on en sait plus que l'auteur de la cible. Les prétentions littéraires des parodistes s'expriment alors ; Nougaret invite justement, dans son *Art du théâtre*, les parodistes à « montre[r] qu'[ils] en save[nt] plus que celui qu['ils] repren[nent] »[1].

Nous nous intéresserons d'abord au retour aux sources utilisé comme levier critique. Nous présenterons ensuite des exemples de références mythologiques qui confèrent à la parodie une nouveauté par rapport à sa cible. Il ne s'agira pas de viser à l'exhaustivité, mais de montrer en prenant des exemples différents (au niveau du genre – tragédie en musique, ballet, tragédie lyrique –, au niveau des librettistes et au niveau des périodes) à quel point cet élément est consubstantiel à la parodie dramatique d'opéra.

Fuzelier est le parodiste qui a le plus usé de cet art de la référence à la source. Dans sa comédie *La Mode* (Comédie-Italienne 1718), il met en scène Trivelin, personnage qui critique *Le Ballet des âges*, dont le livret est justement composé par Fuzelier : « Oui, j'ai critiqué les danses du *Ballet des âges* en les refaisant : on avait manqué le sujet, je m'en suis nanti. J'ai un peu d'érudition ; en feuilletant *Les Métamorphoses* d'Ovide, j'ai pris à la source les beautés que vous allez voir » (scène VIII)[2]. Dès les années 1720, Fuzelier émaille ses parodies dramatiques d'opéra de commentaires accusant indirectement les librettistes de détourner les mythes pour les adapter au genre opératique. *Hercule filant*, parodie d'*Omphale* de La Motte et Destouches représentée à la Comédie-Italienne en 1721, en est le parfait exemple. La Motte en effet remanie profondément le mythe d'Hercule (Alcide) et d'Omphale en mettant en scène un héros guerrier en pleine gloire au service de la reine. Hercule n'est pas l'esclave

[1] P.-J.-B. Nougaret, *L'Art du théâtre*, *op. cit.*, p. 86.
[2] Il existe deux manuscrits de *La Mode*, l'un conservé à la Bibliothèque nationale de France au département des manuscrits sous la cote ms. BnF, fr. 9332 et l'autre au département de musique sous la cote Th^{B} 2447 ; nous tirons la citation de cette version (f° 25) car dans celle du fonds français la scène VIII est plus réduite.

d'Omphale (tel que *La Bibliothèque* d'Apollodore le conte) et ne file pas la laine vêtu comme un jeune éphèbe (Lucien de Samosate dans *Comment il faut écrire l'histoire*). En s'écartant à ce point des différentes versions du mythe initial, qui peuvent paraître ridiculiser le héros, La Motte offre aux parodistes un espace pour la critique et le comique. Fuzelier ridiculise le héros et ne manque pas d'attaquer, non seulement le livret de La Motte, mais l'écriture de l'opéra en général :

HERCULE

[…]

AIR : *Il faut que je file file*

Il faut que je file file,
Ou de la laine, ou du lin.

IPHIS

Eh ! pourquoi, s'il vous plaît, faut-il que vous filiez ?

HERCULE

C'est qu'Omphale est bonne ménagère ; elle aime les profits de la quenouille, et moi pour lui plaire, (*il chante en filant, sur l'air précédent*)

Il faut que je file, file,
Ou de la laine, ou du lin.

IPHIS

Vous ne filez point à l'Opéra.

HERCULE

La belle autorité ! L'Opéra n'est qu'un ignorant, qui chante toujours la même chanson. Sait-il caractériser les héros ? Il habille leurs pensées comme leurs personnes, de clinquant et d'oripeau. Crois-moi, mon ami, ne t'en rapporte jamais à l'Opéra sur le chapitre des aventures des grands hommes.

AIR : *Que je chéris mon cher voisin*

Il aime, ce compère-là,
À nous en faire accroire.

IPHIS

Je vois fort bien que l'Opéra
Gâte souvent l'histoire. (Scène II)

En 1723, dans la comédie critique *Le Serdeau des théâtres*, Fuzelier relève une invraisemblance de l'opéra *Pirithoüs* de La Serre et Mouret. À l'origine, le personnage d'Eurite est roi des centaures ; sur la scène de l'opéra il garde sa fonction mais est représenté par un homme. Le reproche du parodiste est plus complexe que la simple remarque d'un écart, certes compréhensible, avec le mythe originel. Fuzelier s'attaque, en fait, à l'inconséquence du librettiste :

EURITE

Comment, morbleu ! je viens d'apprendre qu'au mépris des *Métamorphoses* d'Ovide, l'Opéra s'est ingéré [*sic*] de me représenter sur son théâtre, et de me mettre en culotte !

TERPSICHORE

Si ce changement choque la mythologie, il convient à l'Histoire, qui dit que les centaures étaient des hommes habiles à manier des chevaux.

HERMILIS

L'Opéra est un plaisant nigaud de quitter la fable de sa mère nourrice, pour suivre l'Histoire qui ne lui prête ni dieux, ni enchantements ni même une bergerie hors d'œuvre.

EURITE, *à Terpsichore*
AIR : *Robin turelure*
À quoi bon se signaler
Et suivre l'Histoire pure ?
Lorsqu'il faut me mutiler,
Turelure,
Et me changer de nature ?
Robin Turelure lure.

Le parodiste informe ainsi le spectateur et le lecteur que l'intrigue de *Pirithoüs* résulte d'une combinaison fantaisiste entre la mythologie et l'histoire.

En 1725, Fuzelier s'en prend à l'entrée de l'*Air* du ballet des *Éléments* (Roy, Lalande et Destouches), à la scène VII de *Momus exilé ou les Terreurs paniques* :

> LA VÉRITÉ
> Tredame ! Seigneur Arion, ne vous baillez pas tant de l'encensoir par le nez, et éclaircissez-moi sur un petit rien qui m'embarrasse. On dit, comme cela, que dans un certain Ovide qui a conté votre histoire, cette histoire est claire et simple ; des matelots intéressés vous jettent dans la mer, un dauphin vous reçoit et vous porte au rivage : mais à l'Opéra vous débarquez au palais de Neptune qui régulièrement doit être situé au fond de la mer : comment ajuster cette position-là avec le naufrage de votre vaisseau qui se passe au fond du théâtre, et qui, si le palais de Neptune est à sa place, doit se passer sur le cintre?

Cette fois-ci c'est la complexité et l'incongruité ajoutées par les conventions de l'opéra à un mythe simple et efficace qui sont relevées. Le parodiste remanie, par exemple, le titre de l'opéra *Ajax* (Mennesson et Bertin) pour sa parodie ; sous le titre *Le Galant brutal*, « outre la brutalité, Fuzelier, fai[t] allusion aux légendes antiques concernant Ajax, [et] le présente également comme un habitué du vol et du pillage »[1]. Le travail sur les sources du poème dramatique de l'opéra est garant d'une critique réfléchie et digne d'un littérateur : on retrouve ici les prérogatives de Fuzelier parodiste, orfèvre « qui distingue l'or du clinquant »[2].

Céline Bonhert a étudié la particularité de la transformation en opéra du mythe de *Pyrame et Thisbé* ; La Serre « s'inspire surtout d'Ovide. Non sans remodeler les données antiques : le récit des *Métamorphoses* est trop peu dramatique pour être conservé tel quel »[3]. Le rédacteur du *Mercure de France* précise bien que « la situation [dans le mythe d'Ovide] est très intéressante ; mais comme elle ne pouvait faire que la matière d'un cinquième acte, il a été obligé d'être créateur des quatre premiers »[4]. Ce n'est pas tant la recréation que les parodistes vont souligner que l'adaptation effectuée par La Serre : à l'Opéra, point de personnages du commun : Pyrame et Thisbé deviennent donc prince de sang et princesse assyrienne. Dans leur parodie, la première de la série, Riccoboni fils et Romagnesi, qui connaissent le mythe, s'amusent de l'écart entretenu par le librettiste avec sa source

[1] Jean-Noël Laurenti, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie royale de musique*, *op. cit.*, p. 321, n. 7.
[2] Louis Fuzelier, *Discours à l'occasion d'un discours de M. de la Motte sur les parodies*, éd. cit., p. 11.
[3] Céline Bonhert, « Pyrame et Thisbé, du mythe à l'opéra », dans *Pyrame et Thisbé*, éd. cit., p. 27.
[4] *Mercure de France*, janvier 1726, p. 2331.

principale : THISBÉ : « Depuis peu un nouveau généalogiste nous a fait descendre de têtes couronnées » (scène I).

Les mêmes parodistes s'en prennent de manière subtile au traitement du mythe de *Tancrède* par Danchet. Le librettiste de Campra s'est en effet inspiré de *La Jérusalem délivrée* du Tasse pour construire son intrigue, mais il a enrichi l'histoire. Jean-Philippe Grosperrin note que « le livret de *Tancrède* montre ainsi comment la pression des codes et de la topique propre à la tragédie lyrique conduit à trahir l'esprit de *La Jérusalem délivrée* : il faut à l'opéra des éclats de jalousie, la douce Herminie devient une furie »[1]. Romagnesi et Dominique dans *Arlequin Tancrède* donné à la Comédie-Italienne en 1729 soulignent, entre autres, ce remaniement : ils font peser le doute sur l'amour originel d'Herminie pour Tancrède (avéré dans Le Tasse), et en font ainsi ressortir l'excès :

CLORINDE
AIR : *Vraiment ma commère oui*
Quoi ? vous l'aimez donc aussi ?

HERMINIE
Vraiment, ma commère, oui.

CLORINDE
Cet amour est-il dans l'histoire ?

HERMINIE
Vraiment, ma commère, voire,
Vraiment, ma commère, oui.

Et quand il n'y serait pas, l'épisode ne serait-il pas permis ? Tu vas toujours le voir mourir à bon compte.

Un autre livret tiré de *La Jérusalem délivrée*, *Armide* de Quinault, fait les frais du regard acéré du parodiste. Le librettiste remanie un passage fameux de l'épopée : lorsqu'Armide recouvre Renaud de fleurs alors qu'il est endormi, symbole de la perte de sa puissance guerrière au profit de l'amour, figuré par les bergers et l'atmosphère champêtre. Dans l'opéra, ce n'est plus Armide qui pare Renaud de fleurs mais les Naïades, absentes dans la fable originelle, qui apparaissent au moment de son sommeil. Bailly, dans sa parodie de 1725, réintroduit la donne initiale et souligne en quatre vers l'écart du livret :

[*Armide*] *en l'entourant d'une chaîne de fleurs qu'elle trouve par terre,*
AIR : *Que je chéris mon cher voisin*
De ce soin je me charge hélas !
Et m'en fais une gloire ;
Car dans cet endroit l'on n'a pas
Des mieux suivi l'histoire. (Scène IX)

[1]J.-P. Grosperrin, « La faiblesse et la gloire. Sur la représentation du héros moderne dans les opéras imités de *La Jérusalem délivrée* (1686-1722) », dans *Formes modernes de la poésie épique : nouvelles approches*, éd. Judith Labarthe, Peter Lang, 2004, p. 285.

Le rapport à la source est également plaisamment critiqué dans *Hippolyte et Aricie*, parodie de l'opéra du même nom de Pellegrin et Rameau créée en 1733 à la Comédie-Italienne. Riccoboni fils et Romagnesi s'attaquent à deux personnages, Thésée et Diane. À la scène IV de l'acte II, Thésée est aux Enfers pour récupérer son ami Pirithoüs ; comme le maître des enfers est intraitable, Thésée invoque Neptune : « Puisque Pluton est inflexible, / Dieu des mers, c'est à toi que je dois recourir : / Que ton fils, dans son père, éprouve un cœur sensible ». Pellegrin connaît bien le doute qui plane sur cette généalogie ; il précise d'ailleurs dans la préface du livret : « on sera peut-être surpris que je fasse Thésée, fils de Neptune ; mais outre que j'ai mes garants dans quelques commentateurs entre lesquels Hyginus tient le premier rang, j'ai cru qu'il était plus vraisemblable que ce dieu des mers ne se liât par le terrible serment du Styx qu'en faveur d'un héros de son sang »[1]. Thésée est le fils d'Égée et prétendument celui de Neptune. Plutarque explique que le grand-père de Thésée, Pitthée, a fait répandre le bruit que l'enfant est le fils de Poséidon, car sa fille a mis au monde un enfant illégitime dont le père a disparu. Il est intéressant que les parodistes raillent le choix de Pellegrin[2] :

THÉSÉE
AIR *du Capucin*
Ah ! si j'étais fils de Neptune
J'apaiserais votre rancune.
Bientôt de ce cruel tourment
Mon âme serait dégagée.
Mais hélas ! Malheureusement !
On me connaît pour fils d'Égée.

En ce qui concerne Diane, ses attributs sont traditionnellement la chasse et la vie champêtre, et si elle est réputée pour sa chasteté, elle devient dans l'opéra déesse de l'amour, ce que les parodistes relèvent ainsi :

HIPPOLYTE
Demandons à Diane la permission de nous aimer.

ARICIE
Elle ne nous l'accordera jamais ! c'est une déesse ennemie de l'Amour.

HIPPOLYTE
AIR : *Je suis fait pour*
Les destins au dieu d'Amour
L'avaient opposée.
De le bannir de sa cour
Elle s'était proposée ;
Mais pour l'honneur de ce dieu
Notre Opéra, depuis peu,
L'a bien humanisée. (Scène III)

[1] Simon-Joseph Pellegrin abbé, *Hippolyte et Aricie*, éd. Sylvie Bouissou, OOR IV, 2002

[2] Favart ne prête pas attention à cet élément si ce n'est pour réduire cette invocation à une histoire de famille. « THÉSÉE, AIR des *Pendus* : Seigneur, je suis de qualité, / De Neptune l'enfant gâté ; / Ainsi, je suis de la famille […] » (scène VI). Le parodiste semble plus concerné par la source la plus récente de l'opéra : la tragédie de Racine ; PLUTON à MERCURE : « Il a pillé Racine » (scène IX).

Cette critique est reprise dans la parodie de Favart et Parmentier du même opéra en 1742 :

HIPPOLYTE ET ARICIE
AIR : *Ah ! Thérèse*
Ah ! Déesse,
Ta sagesse
Devrait punir notre penchant.
Tout m'accuse,
Mais excuse,
Nous nous aimons innocemment.
Tu vas jouer un rôle
Drôle
En servant
Les feux d'un galant.
Ah ! Déesse ! *etc*. (scène II)

Le livret d'opéra français subit de profondes modifications dans les années 1760 : malheureusement les parodies prenant pour cible les opéras à sujet historique sont perdues (il s'agit majoritairement de parodies-pantomimes). Nous possédons en revanche les parodies d'opéras tirés de contes tels qu'*Aline, Reine de Golconde*, *Le Prince de Noisy* ou *Tarare*. Manuel Couvreur a étudié avec précision les modalités de passage du conte de Stanislas de Boufflers, *La Reine de Golconde*, au livret de Sedaine. Gondot, dans sa parodie intitulée *Nanine, sœur de lait de la Reine de Golconde*, ne se réfère pas directement au conte : le choix de son titre renvoie à une comédie de Voltaire, *Nanine, ou le Préjugé vaincu*.

> Cette comédie met en scène un aristocrate se résolvant à déroger par amour pour une jeune paysanne. En fin de compte, sous leurs allures oniriques, ni le conte de Boufflers ni l'opéra de Sedaine ne disent autre chose, même s'il semble que ce soient moins les vertus de l'héroïne que ses faiblesses qui retiennent le héros…[1].

Un parodiste aurait pu voir dans le traitement acidulé du conte par Sedaine un espace libre pour l'expression de la veine comique car un des détails les plus piquants est supprimé : la reine de Golconde est une prostituée reconvertie dans le conte. Gondot ne saisit pas ici l'occasion de raccorder sa réécriture à la source fabuleuse. En fait, il opte pour la transposition pastorale qui, comme nous l'avons vu, confère à la parodie une certaine autonomie. Sa pièce éditée en 1768, sera rééditée en 1773 avec le sous-titre « pastoral ». Le parodiste a fait ici le choix de l'imitation et non de la création à partir de la source.

Le parodiste anonyme du *Prince de Noisy* agit différemment. *Le Petit Réservoir contenant une variété de faits historiques* édite en 1750 une parodie anonyme de cet opéra composé par La Bruère, Rebel et Francœur et représentée à Versailles (Petits-Appartements) en mars 1749. La Bruère s'est inspiré du conte *Le Bélier* d'Antoine Hamilton pour créer le livret de son opéra. L'histoire est celle d'un géant nommé Moulineau qui souhaite épouser la

[1] Manuel Couvreur, « *Aline, reine de Golconde* : une bergère d'opéra-comique à l'Académie Royale de Musique », art. cit., p. 77.

fille du Druide. Le rival de Moulineau n'est autre que le Prince de Noisy, changé en bélier après la lecture d'un ouvrage « cabalistique » :

> Au temps jadis, certain héros
> Tout des plus fiers et des plus hauts,
> Géant plus craint que le tonnerre
> Parmi ses malheureux vassaux,
> Dans ces lieux avait une terre,
> Quelques moulins, quelques ruisseaux,
> Dont avaient pris le nom de guerre
> Ses devanciers Les Moulineaux. […]
> Il avait de plus un bélier
> Dont l'esprit était si capable,
> Que cet animal singulier
> Était son premier conseiller ;
> Réglait ses moulins et sa table,
> Lui servait souvent d'écuyer,
> Et lui contait toujours quelques petites fables,
> Dont il savait un millier.

Dans l'opéra, le Prince de Noisy reste le rival et le serviteur de Moulineau, mais il n'est évidemment plus un bélier ; il prend le nom de Poinçon lorsqu'il est avec son maître. Le parodiste rappelle dès la scène 3 de l'acte I la fable originelle. La particularité de sa démarche tient au fait qu'il utilise le texte et l'épitexte pour justifier son choix de retour aux sources : « POINÇON à ALIE [nom de l'amante dans le conte et dans l'opéra] : Avant qu'on m'eût chargé de l'impertinent personnage que je joue, et que pendant que j'étais bélier, j'avais au moins le plaisir de la promenade et celui de faire à Moulineau des contes qui n'avaient pas le sens commun ». Le parodiste fait référence au passage précédemment cité. S'il cherche probablement à montrer sa culture, il note aussi la monotonie qu'instaure La Bruère en évinçant des éléments de l'histoire : c'est moins le personnage du bélier que l'absence des contes qui crée une relation de confiance particulière entre Moulineau et le prince métamorphosé.

En 1787, Beaumarchais choisit de s'inspirer de deux contes, l'un d'Hamilton, *Fleur-d'épine*, auquel il emprunte le nom de son héros, et l'autre tiré du *Cabinet des fées*, le conte de *Sadak et Kalastrade* qui lui inspire l'intrigue. Les parodistes ne seront pas tendres envers Beaumarchais ; ils lui reprochent la manière floue dont il justifie ses emprunts :

> Depuis que l'ouvrage est fini, j'ai trouvé dans un conte arabe quelques situations qui se rapprochent de *Tarare* ; elles m'ont rappelé qu'autrefois j'avais entendu lire ce conte à la campagne. Heureux, disais-je, en le feuilletant de nouveau, d'avoir eu si faible mémoire ! Ce qui m'est resté du conte a son prix ; le reste était impraticable. Si le lecteur fait comme moi, s'il a la patience de lire le volume III des Génies, il verra ce qui m'appartient, ce que je dois au conte arabe ; comment le souvenir confus d'un objet qui nous a frappés se fertilise dans l'esprit, peut fermenter dans la mémoire, sans qu'on en soit même averti[1].

[1] *Aux Abonnés de l'Opéra*, éd. cit., p. 316.

Dans une lettre à l'auteur de *Tarare*, qui répond en fait à son avertissement *Aux Abonnés de l'Opéra*, l'auteur d'*Errata* écrit ainsi :

> Mon sentiment est que vous auriez fait sagement de dire naïvement au public : l'ouvrage que je vous offre, est une copie très littérale d'un conte arabe, de la Bibliothèque bleue anglaise : j'ai cru en trouver le sujet propre au théâtre lyrique, et j'ai hasardé d'en composer un poème qui présentât au musicien des situations, au compositeur des ballets de grands moyens, et au décorateur une vaste carrière […] Cet aveu rempli de candeur et de sincérité vous eût concilié tous les suffrages[1].

Le parodiste anonyme n'arrête pas là son attaque : comme nous l'avons signalé, dans le prologue qui met en scène La Folie et La Raison, il recrée la situation de la création de *Tarare*[2]. La Folie symbolise Beaumarchais, elle expose à la Raison l'intrigue et la marche de son poème lyrique. Avec satisfaction, après avoir raconté l'idée du prologue elle dit : « je dois même vous dire qu'il m'est plus cher que la pièce, en ce qu'il est entièrement de mon imagination » :

> LA FOLIE
> Je suis trop sincère, pour vous en dire autant de la pièce. Dans un voyage que je fis en Angleterre, et qui avait pour motif, vous le savez, d'inspirer Shakespeare dans ses tragédies, j'en trouvai l'idée dans un sale bouquin, qu'une nourrice lisait à son poupon, pour lui tenir lieu de hochet.
>
> LE RAISON
> Pourquoi aller chercher si loin, tandis…
>
> LA FOLIE
> J'ai mes raisons. Je ne dirai pas ma supercherie au public, et on croira…
>
> LA RAISON
> J'entends ; on vous fera honneur de l'invention. Vous fondez-là votre réputation sur une base bien fragile : craignez l'œil perçant des journalistes.
>
> LA FOLIE
> Je leur défie de déterrer mon bouquin, à moins qu'ils ne furètent dans toutes les cuisines anglaises.

Mague de Saint-Aubin, en recomposant l'intrigue de *Tarare* dans *Bagare*, ne fait pas référence aux sources de Beaumarchais ; Bonnefoy de Bouyon, dans *Lanlaire*, utilise en revanche cette allusion comme une critique envers Beaumarchais. À la scène III, Bagigi, double parodique de Calpigi, annonce ainsi :

> pour être original, pour donner du neuf, pour peindre un délire d'imagination il faut mettre en action un petit conte oriental connu depuis un demi siècle seulement. Là il s'agit d'un enlèvement, d'une substitution de personnage, d'une révolte et d'une mort. C'est juste mon affaire.

Les opéras mythologiques de la fin du XVIII[e] siècle sont aussi scrutés par les parodistes. Si les livrets composés pour les opéras de Gluck ne sont pas attaqués, en revanche Beffroy de Reigny en revanche se moque des choix opérés par du Roullet pour le livret des *Danaïdes* (musique de Salieri) : Dandin, double de Danaüs, dit ainsi à ses filles et à ses neveux dans la parodie *Danaïdes* :

---

[1] *Errata, parodie de Tarare* par M. F. L. B., éd. cit., p. 10.
[2] Voir *supra*, p. 401.

Servons d'exemple à tout le royaume ; et que mes sujets se regardent tous comme frères.
Que jamais la haine homicide
N'ose paraître en ce séjour :
(*Bien tendrement*)
Car vous avez lu dans Ovide
Qu'on se modèle sur la cour.

Or, Ovide relate cet épisode dans *Les Héroïdes* : c'est dans une lettre (XIV) qu'Hypermnestre écrit à Lyncée, qu'est retracé le meurtre des frères de ce dernier. Le parodiste souligne ainsi l'adaptation faite par du Roullet pour que le livret de l'opéra se conforme aux exigences du genre et de la cour.

Ce retour aux sources ne traduit pas obligatoirement une volonté critique ; souvent les parodistes semblent se mesurer comiquement à la source mythologique elle-même. Ces auteurs, d'une culture certaine, s'adressent à un public averti. Le parodiste anonyme de *Pyrame et Thisbé* de Rebel et Francœur clôt, par exemple, sa parodie sur le rappel du mythe d'Ovide : le sang des amants qui métamorphose le mûrier blanc en mûrier rouge. Il s'accorde ainsi avec la fable d'origine, et ce jusqu'au refus d'une fin heureuse comme le feront les autres parodies :

NINUS
Grands Dieux, elle expire ! Mais elle a beau faire, sa mémoire vivra toujours.
AIR : *Robin turelure lure*
De ces amants malheureux
Chacun plaindra l'aventure,
Et l'on se souviendra d'eux,
Turelure,
Quand on mangera des mûres,
Robin turelure, lure.

Favart parodie lui aussi l'opéra de *Pyrame et Thisbé* et il se montre le plus inventif : il présente Pyrame comme un personnage de théâtre attendant de rejouer la méprise avec Thisbé, méprise qu'il joue au Parnasse, à la parodie, à l'opéra et chez Ovide. « Dans une sorte de jeu vertigineux, la parodie de Favart donne à voir le trajet de Pyrame et de Thisbé du mythe d'Ovide à l'opéra en passant par la scène parodique. Répliquant la scène lyrique sur la scène foraine grâce à l'espace métaphorique du Parnasse, Favart s'inscrit avec humour et virtuosité dans la continuité des réécritures du mythe »[1] en se concentrant uniquement sur le cinquième acte. On trouve chez Favart une allusion au mûrier blanc à la scène V, sous lequel Thisbé doit attendre Pyrame. Contrairement à la posture de Fuzelier, les deux parodistes précédemment cités emploient la vérité mythologique non comme un outil voire un prétexte critique mais dans l'esprit comique de la réécriture, sous forme de référence érudite.

[1] *Pyrame et Thisbé, parodie*, éditée par Aude Rabillon et Pauline Beaucé, dans *Pyrame et Thisbé*, éd. cit., p 181.

Carolet, dans sa parodie d'*Achille et Déidamie* (*Le Racoleur ou Samsonet et Bellamie*, Opéra-Comique, 1735), rappelle l'origine mythologique du livret. Thétis, de peur que son fils ne suive son destin fatal et guerrier, le cache à la cour de son frère et le fait se travestir en fille (thème récurrent de la mythologie grecque, qu'on retrouve avec Hercule chez Omphale). Or dans son livret, Danchet, pour suivre les bienséances, a l'idée de déguiser Achille en berger. Carolet ne laisse pas passer l'occasion de susciter le rire en rappelant l'hypotexte original. Le père Sirot, double parodique de Lycomède, roi de Scryos et frère de Thétis, s'entretient à ce propos avec sa sœur, Madame Têtue (Thétis) lors de la scène d'exposition :

PÈRE SIROT
AIR : *L'amour est un voleur*
Que ne le cachiez-vous
Sous un habit de fille… ?
Sa figure est gentille.

MADAME TÊTUE
Vous moquez-vous de nous ?
Il lui prendrait envie
De faire quelque mauvais coup.

PÈRE SIROT
Mais la mythologie…

MADAME TÊTUE
Ce serait confier aux loups
La bergerie.

Riccoboni fils et Romagnesi utilisent la même référence pour créer le comique dans leur parodie *Achille et Déidamie* (1735, Comédie-Italienne). À la scène III, Achille s'adresse ainsi à Thétis :

ACHILLE
AIR : *L'autre jour dessous un ormeau*
Ah, Thétis daignez soulager
Une si belle âme ;
Ici l'on me fait berger
C'est pour en enrager,
Car autrefois, Madame,
À la cour d'un grand seigneur
J'étais fille d'honneur.

THÉTIS
AIR : *Il a lu pour mes pêchés*
Fille en homme sans choquer
Aux regards s'expose,
L'homme en fille se masquer,
C'est tout autre chose :
Nous n'avons osé risquer
La métamorphose.

Les parodistes italiens vont même plus loin selon le rédacteur du *Mercure de France* ; ils changent le dénouement pour se raccorder à la mythologie :

> Voici ce qu'il y a de différent dans la parodie, c'est le dénouement. L'opéra d'*Achille et Déidamie,* dans les premières représentations, finissait par la mort de Déidamie [...] dans les dernières représentations, Thétis, comme souveraine des mers, excitait une tempête pour empêcher le départ de son fils, et

> Mercure venait lui annoncer de la part du Destin, qu'il fallait absolument qu'Achille allât au siège de Troie [...] Achille laissait Déidamie entre les bras de Thétis et la flattait d'un heureux et prochain retour ; les auteurs de la parodie ne s'étant pas accommodés d'aucun de ces dénouements, parce que, selon eux, c'était démentir l'histoire, qui fait naître Pyrrhus de l'Hymen d'Achille et de Déidamie, en ont imaginé un troisième qui concilie tout ; ils le font proposer par le sage Ulysse[1].

La réécriture touche donc deux cibles. Ce rapport à une cible antérieure confère une part d'autonomie par rapport à la cible première et témoigne de la créativité des auteurs.

On peut encore citer la référence que place Riccoboni fils à la fin de sa parodie d'*Alcyone* en 1741. Dans le mythe conté par Ovide dans *Les Métamorphoses* (XI, 724-746), Céyx et Alcyone sont changés en oiseaux, dans l'opéra de La Motte et Campra, Neptune transforme le « coupable Phorbas » (V, 6) en rocher et ressuscite les deux amants. F. Riccoboni reprend le dénouement de l'opéra, mais utilise le mythe d'Ovide pour clore sa pièce comiquement :

NEPTUNE [à Alcyone]
De plus, immortel je te le donne.

ALCYONE
Nous nous ennuierons, en vérité.

AIR : [ ]
La fable en fait un oiseau.
C'est bien autre chose.
Et ne fut-il qu'un moineau,
Sa métamorphose
Me paraît un coup plus beau
Qu'une apothéose[2].

Piron fait un même usage du retour au mythe dans sa parodie de *Philomèle* (1723). Dans l'avertissement qui précède le livret de Roy au sein du *Recueil général des opéras*, le librettiste explique le traitement qu'il fait subir à la fable originelle : « La fable de Philomèle est rapportée fort au long du sixième livre des *Métamorphoses* ; mais à proprement parler, on n'en a tiré que l'idée de l'intrigue, et les noms des principaux personnages de la pièce »[3]. Le mythe rapporté par Ovide est d'une extrême violence : Térée, beau-frère de Philomèle, la viole ; avec Procné, sa sœur, elle se venge en tuant Itys, le fils de Térée. Les deux sœurs lui servent son fils pour dîner ; Térée découvrant leur stratagème est pris de rage, les deux femmes s'enfuient et se métamorphosent en oiseaux. Dans son opéra, Roy « adouci[t] les caractères odieux, ôte[…] les incidents qui auraient blessé la bienséance et la pureté du théâtre »[4]. Piron parodie l'intrigue remaniée par le librettiste et tisse un lien avec le mythe originel à la fin de sa parodie. Au dénouement de l'opéra, Minerve envoie des Génies déguisés en matelots pour escorter Philomèle et sa sœur ; Térée veut les arrêter et ne le

[1] *Mercure de France*, mai 1735, p. 989.
[2] C'est-à-dire une déification.
[3] *Philomèle* de Roy et de La Coste, dans le *Recueil général des opéras*, Paris, Ballard, t. IX, 1710, p. 2.
[4] *Ibid*.

pouvant se donne la mort avec le poignard qui a tué son fils. Dans la parodie, au lieu de se tuer, Térée s'enivre ; Piron rajoute un dialogue entre Philomèle et un Génie qui permet de rappeler de manière comique sa métamorphose originelle :

LE GÉNIE, *après lui avoir regardé la main*
[AIR : *La bonne aventure, ô gué*]
Belle Princesse tu dois,
Changeant de nature,
Devenir hôte des bois,
Et tout charmer par ta voix.

PHILOMÈLE
Je serai oiseau ! ah, j'irai nicher avec les moineaux !
La bonne aventure !
Ô gué,
La bonne aventure !
Et comment m'appellera-t-on ?

LE GÉNIE
Rossignol.

Ce rappel n'est pas gratuit : le Génie mentionne ensuite une dernière métamorphose de Philomèle :

PHILOMÈLE
Rossignol, oh le joli nom ; dites-moi, cela durera-t-il ?

LE GÉNIE
Une trentaine de siècles, après quoi, jaloux de la beauté de ton ramage,

MÊME AIR
Apollon, mal à propos,
Pour te faire injure,
Doit par un de ses suppôts,
Te rechanger en pavots ;
La sotte aventure
Ô gué,
La sotte aventure.

PHILOMÈLE
AIR : *N'oubliez pas votre houlette, Lisette*
Ce changement me désespère :

LE GÉNIE
Qu'y faire ?
C'est l'ordre du Destin.

PHILOMÈLE
Quoi, de joli réveille-matin,
Me faire un triste somnifère !
Ce changement me désespère.

Le suppôt d'Apollon qui a métamorphosé Philomèle en « pavots » n'est autre que Roy le librettiste de *Philomèle* ; Piron lui reproche d'avoir « substitu[é] [des mœurs] plus convenables » à l'opéra aux dépens d'une intrigue intéressante. Le rappel du mythe ajoute du poids à une critique rebattue : l'opéra ennuie et endort.

Les parodistes entretiennent donc pour la plupart un rapport critique et créatif aux sources du livret de l'opéra : ils ont conscience de s'inscrire dans la lignée des réécritures

mythologiques. Que ce soit sous forme de commentaires critiques ou de références érudites, les remarques sur les sources des livrets forment une caractéristique commune à toutes les catégories de parodies dramatiques d'opéra. Fuzelier, qui s'en fait une spécialité, développe cette réflexion dans sa propre pratique de l'opéra. Dans l'avertissement au livret de son ballet des *Fêtes grecques et romaines* (musique de Collin de Blamont), il écrit : « *Métamorphoses* d'Ovide, du Tasse, et d'autres semblables auteurs. L'Italie plus hasardeuse a placé dans des opéras les événements de l'Histoire »[1]. Fuzelier choisit de puiser son sujet dans l'histoire des fêtes des Grecs et des Romains. S'il critique les librettistes qui prennent de la distance avec les mythes, il prévient lui-même la critique en justifiant chacune des entrées et son travail de raccommodage. Il ne donne pas ses sources mais multiplie les « on sait que »[2]. Il prévient aussi avec humour dans sa comédie *La Rencontre des Opéras* (1723) les critiques qu'on pourrait lui adresser :

> CLIO
>
> Puisqu'on ne travaillera pas aujourd'hui, pour moi, je vais me renfermer et rêver à quelque ballet nouveau.
>
> CHRYSÉIS
>
> Ma foi, la muse de l'Histoire emploie aujourd'hui bien son temps. Quelle métamorphose ! Clio devenue musicienne ! Quoi donc ! quand désormais on ira au paradis de l'opéra chercher de bonnes fortunes de hasard, on n'y trouvera plus que des historiographes ! (Scène III).

Parodies d'opéra et livrets d'opéra sont le lieu d'une réflexion commune ; nous pouvons ainsi voir comment les notions d'œuvre mineure et d'œuvre majeure d'un même auteur ne fonctionnent pas dans le cas de Fuzelier. L'art du retour aux sources dans la parodie dramatique d'opéra permet de penser opéra et parodie comme appartenant à une même série, celle des variations autour d'un mythe[3] ; la parodie prend en charge ce que le livret ne peut se permettre eu égard aux règles du genre de l'opéra.

[1] Louis Fuzelier, *Les Fêtes grecques et romaines*, Paris, Veuve Delormel et fils, 1753, avertissement.

[2] Il prévient avec humour dans sa comédie *La Rencontre des Opéras* (1723) les critiques qu'on pourrait lui adresser : « CLIO : Puisqu'on ne travaillera pas aujourd'hui, pour moi, je vais me renfermer et rêver à quelque ballet nouveau. CHRYSÉIS : Ma foi, la muse de l'Histoire emploie aujourd'hui bien son temps. Quelle métamorphose ! Clio devenue musicienne ! Quoi donc ! quand désormais on ira au paradis de l'opéra chercher de bonnes fortunes de hasard, on n'y trouvera plus que des historiographes ! » (scène III).

[3] « Nous proposons, au contraire, de définir chaque mythe par l'ensemble de toutes ses versions », Claude Levi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 240.

QUATRIÈME PARTIE
UN SPECTACLE « GAI, VARIÉ ET MÊME MAGNIFIQUE »

Au XVIII[e] siècle, les historiens du théâtre s'accordent sur l'importance du spectacle dans la parodie dramatique d'opéra relayant ainsi les propos de la presse. La parodie dramatique d'opéra est jugée, tout comme sa cible, sous l'angle des différents éléments qui la composent : la musique, la danse, la performance des acteurs et des chanteurs, les machines, les décors et les costumes. Quand la scène lyrique doit enchanter, la scène parodique doit amuser ; susciter le rire n'empêche toutefois pas la recherche de l'enchantement, dans son acception d'étonnement. C'est à tort que l'on considérerait le spectacle de la parodie dramatique comme un contre-spectacle qui rabaisserait systématiquement les éléments concrets de sa cible par la caricature et la dégradation. Le marquis d'Argenson écrit à propos des *Bergers de qualité* (Gondot, 1752), parodie de la pastorale héroïque de Laujon et Boismortier *Daphnis et Chloé*, qu'« une règle générale est que ces parodies d'opéra réussissent toujours à la Comédie-Italienne ; c'est un spectacle gai, varié et même magnifique »[1]. Le rédacteur du *Mercure de France* relate, en juin 1777, la première représentation des *Gémeaux*, parodie de *Castor et Pollux* par Gondot. Cet article illustre bien l'horizon d'attente du public en matière du spectacle de la parodie :

> Ce fut plutôt une dernière répétition qu'une représentation en forme. L'ensemble et plusieurs accessoires manquèrent, ce qui a paru causer un peu d'humeur au public. […] Le dénouement a paru aussi tourner trop court, faute d'un feu d'artifice qui devait couronner le divertissement et qui n'eut pas lieu. […C'est] une pièce agréable, ornée d'un beau spectacle, remplie de plaisanteries ingénieuses et parsemée de jolis couplets[2].

Déjà tôt dans le siècle, les rédacteurs du *Mercure de France* louent les danses ou les décorations de telle ou telle pièce. La majorité des notices rédigées par le marquis d'Argenson sur les parodies dramatiques d'opéra souligne l'importance de la musique, du jeu et du spectacle en général :

> *Le Chaos* (Le Grand et Dominique, 1725), parodie des *Éléments* (Roy, Lalande et Destouches) : « Les couplets en ont fait la fortune et se chantent tous les jours. Le jeu des acteurs, le spectacle, les quatre différents sujets bien choisis, bien distribués plurent avec raison »[3].
>
> *Arlequin Atys* (Pontau, 1726), parodie d'*Atys* (Quinault et Lully) : « ces bouffonneries plates et basses par elles-mêmes sont jointes à un spectacle amusant et, la pièce étant courte, on ne peut que se plaire aux représentations »[4].

[1] *NOT*, t. II, p. 732.
[2] *Mercure de France*, juin 1777, p. 170-171.
[3] *NOT*, t. II, p. 734.
[4] *Ibid*., p. 726-727.

Arlequin Amadis (Dominique et Romagnesi, 1731), parodie d'*Amadis de Gaule* (Quinault et Lully) : « beaucoup de spectacle qui est ce qu'on devrait chercher le moins ici »[1].

Arlequin Phaéton (Dominique et Romagnesi, 1731), parodie de *Phaéton* (Quinault et Lully) : « Le spectacle même en est magnifique. Il y a beaucoup de burlesque, les acteurs comme Arlequin en font le principal comique, [notamment] toutes les métamorphoses burlesques dont la parodie est susceptible »[2].

Il loue ainsi parfois le jeu des acteurs, les danses, les costumes et les décors :

Le Jugement de Pâris et la Foire des amours (d'Orneval, 1718), parodie du *Jugement de Pâris* (Pellegrin et Bertin de la Doué) : « De jeunes actrices y brillèrent et s'y attirèrent des amants utiles et hasardeux, voilà tout ce qu'on en peut dire »[3].

L'Amour impromptu (Favart, 1756), parodie de l'entrée *Musique* des *Fêtes d'Hébé ou les Talents lyriques* (Mondorge et Rameau) : « jolie parodie ; légèreté, badinage, galanterie, excellente exécution, de jolies actrices »[4].

La Rupture du Carnaval et de la Folie (Fuzelier, 1719), parodie du *Carnaval et de la Folie* (La Motte et Campra) : « toute la pièce ne paraît faite que pour donner lieu à une fête fort gaie et fort jolie »[5].

Le Mariage d'Arlequin et Sylvia ou Thétis et Pélée déguisés (Dominique, 1724), parodie de *Thétis et Pélée* (Fontenelle et Colasse) : « la représentation de cette parodie est fort divertissante par la variété du spectacle »[6].

Castor et Pollux (Romagnesi et Riccoboni fils, 1737), parodie de *Castor et Pollux* (Bernard et Rameau) : « la fête des âmes heureuses est jolie et tout le ballet bien composé. Jupiter et le Destin accordent tout, les deux frères deviennent des constellations ; on voit danser les signes du zodiaque, et on remarque surtout la danse de deux jolis poussins femelles et d'une grosse écrevisse »[7].

Les Amours champêtres (Favart, 1751), parodie de l'entrée des *Sauvages* des *Indes galantes* (Fuzelier et Rameau) : « le spectacle, la gaieté du jeu et la diversité des ballets y contribuent beaucoup, et ces pièces réussissent mal à la lecture »[8].

Les Fêtes des environs de Paris (Gondot, 1753), parodie des *Fêtes grecques et romaines* (Fuzelier et Collin de Blamont) : « Parodie peu ingénieuse et qui n'a valu que par les ballets, les jolis couplets, les chants, la danse et des habits fort singuliers »[9].

Arlequin Persée (Fuzelier, 1722), parodie de *Persée* (Quinault et Lully) : « Pièce de grand spectacle, autant que pareilles bagatelles en sont susceptibles […] Le travesti est heureusement employé ici et prodigué dans les machines comme dans les personnages et les chansons »[10].

Médée et Jason (Dominique, Riccoboni fils et Romagnesi, 1727), parodie de *Médée et Jason* (Pellegrin et Salomon) : « on rit des habillements, du spectacle et des chansons libres »[11].

Si ces critiques, d'une part, et les comptes rendus parus dans la presse, d'autre part, permettent d'imaginer certaines des représentations, il est également possible de reconstituer l'idée du spectacle de la parodie à partir des textes. Il est vrai qu'un grand nombre de parodies d'opéra n'ont pas été commentées par les journaux, particulièrement celles représentées sur les théâtres des marionnettes ou, plus tard dans le siècle, sur ceux des boulevards. On est en

[1] *Ibid*., t. II, p. 727.
[2] *Ibid*., p. 729.
[3] *Ibid*., t. I, p. 575.
[4] *Ibid*., p. 538.
[5] *Ibid*., t. II, p. 750.
[6] Note 2 extrait f° 85 v° : « ce sujet de parodie donne lieu à des spectacles ridicules de poissonniers et poissonnières », *Ibid*., p. 746.
[7] *Ibid*., p.747.
[8] *Ibid*., p. 725.
[9] *Ibid*., p. 738.
[10] *Ibid*., p. 728-729.
[11] *Ibid*., p. 744.

mesure de reconstruire le projet spectaculaire des parodistes d'opéra : cela passe par l'analyse des didascalies, par la connaissance des interprètes et des artistes ou artisans ayant contribué à la représentation scénique de la parodie. Selon David Trott, le corpus des pièces représentées à la Foire et à la Comédie-Italienne contient plus de didascalies que celui de la Comédie-Française ou de l'Opéra[1]. Il suffit de parcourir les volumes du *Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique*, du *Nouveau Théâtre-Italien* et des *Parodies du Nouveau Théâtre-Italien* ainsi que des manuscrits, pour se rendre compte de l'importance des didascalies.

Au sein des parodies dramatiques d'opéra, les didascalies les plus fréquentes sont descriptives : elles précisent le lieu, les décors et parfois les costumes. De même, les didascalies indiquant les destinataires des paroles sont courantes. Nous pourrons nous intéresser aux déplacements des acteurs et à leurs gestes puisque certains auteurs écrivent des didascalies prescriptives « qui révèlent que [les parodistes ont] pensé plus à l'acteur qu'au personnage, employant des mots techniques qui renvoient non au lieu imaginaire mais à l'espace de la représentation »[2] : « *Mercure le fait s'abîmer dans la trappe* », lit-on, par exemple, à la scène 12 de l'acte II d'*Alceste* (1739), parodie anonyme et manuscrite de la tragédie en musique de Quinault et Lully. Les didascalies révèlent même parfois les dispositifs scéniques et le positionnement des acteurs :

> *Le théâtre change, on ne voit qu'un grand voile blanc qui remplit la scène, les acteurs sont derrière et, moyennant une seule lumière qui est au fond du théâtre, les ombres de ceux qui jouent se trouvent représentées sur le voile, de sorte que les spectateurs ne voient que des ombres danser et chanter pendant le reste de cet acte.* (*Christophe et Pierre-Luc*, Despréaux, parodie de *Castor et Pollux*, 1780, IV, 4).

Enfin, à la fin du XVIII[e] siècle notamment, les parodistes portent souvent une grande attention aux didascalies de sentiments, de tons et de physionomies, pour reprendre l'expression de Françoise Rubellin[3]. Bien avant les mutations du jeu et de la scénographie théâtrale amorcées tantôt par des acteurs (Le Kain, Mlle Clairon, Mme Favart), tantôt par les théoriciens auteurs (Diderot, Beaumarchais[4]), on trouve dans les parodies d'opéra, comme dans les pièces foraines et italiennes, des propositions qui vont dans le sens d'une « rethéâtralisation du théâtre »[5]. Notre premier chapitre portera sur la musique, ciment du spectacle parodique ;

[1] David Trott, *Théâtre du XVIII[e] siècle*, *op. cit*.
[2] Françoise Rubellin, *Lectures de Marivaux. La Surprise de l'amour, La Seconde Surprise de l'amour, Le Jeu de l'amour et du hasard*, collection Didac Français, PUR, 2009, p. 180.
[3] *Ibid*., p. 186.
[4] Nous pensons particulièrement à son drame *Eugénie*, créé sur le théâtre de Maëstricht en août 1765 puis à la Comédie-Française en janvier 1767.
[5] David Trott, « Pour une histoire des spectacles non-officiels : Louis Fuzelier et le théâtre à Paris en 1725-1726 », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1985, 3, p. 256.

nous étudierons ensuite le jeu, la danse et les décors, c'est-à-dire la parodie sur la scène, enfin nous nous intéresserons au cas particulier des parodies créées sur des théâtres privés.

Chapitre I : La musique au cœur du spectacle

Si la parodie dramatique d'opéra n'est pas la parodie musicale d'un opéra et prend tout particulièrement pour cible le livret, elle place la musique au cœur de son spectacle. La majorité des pièces du corpus comporte des parties chantées et des passages de musique instrumentale ; pour ce qui est des parodies-pantomimes, ou de celles écrites entièrement en prose ou en vers et qui ne contiennent pas même un vaudeville final, toute intervention musicale prend une dimension essentielle. La musique dans la parodie dramatique d'opéra se présente, nous le verrons, comme un objet aux fonctions et aux formes multiples, qu'il convient d'étudier précisément.

La part de musique originale est relativement faible : elle peut être constituée par la musique des divertissements, série d'airs chantés et de danses placée généralement à la fin d'une unité dramaturgique, par celle des chansons à couplet (vaudevilles), souvent dits abusivement vaudeville final (ils ne sont pas toujours placés à la fin), et enfin par celle d'airs ou d'ariettes originaux insérés dans la pièce. La présence de musique originale suppose celle d'un créateur qui est souvent le compositeur attitré du théâtre sur lequel est représentée la parodie d'opéra. Le rôle du musicien-compositeur ne s'y résume pas à la composition ponctuelle d'airs originaux et de pièces instrumentales pour les danses : son travail inclut également l'arrangement des vaudevilles (et de leur enchaînement), parfois la direction de l'orchestre, l'adaptation d'airs d'opéras, d'opéras-comiques ou de pièces instrumentales. Bertrand Porot remarque en outre que l'orchestre exécute des bruitages comiques, des préludes ou des ritournelles servant d'introduction à des couplets chantés sur des vaudevilles, sur des airs parodiés d'opéra, sur des airs originaux ou accompagnant des jeux de scène[1]. Dans la seconde moitié du siècle, avec l'essor des comédies à ariettes, souvent considérées par les historiens de la littérature et de la musique comme les opéras-comiques à proprement parler, l'importance des compositeurs est encore accrue, leur nombre se multiplie et ils sont mieux connus. Pour la première moitié du siècle, nous connaissons le nom de certains compositeurs : par exemple, Gilliers à la Foire, Mouret à la Comédie-Italienne ; bien d'autres

[1] Bertrand Porot, « Aux origines de l'opéra-comique: étude musicale du Théâtre de la Foire de Lesage et d'Orneval (1713-1734) », dans *The Opéra-comique in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Lorenzo Frassa (éd.), Turnhout, Brepols Publishers, collection Speculum Musicae, 2011, p. 283-329.

participent au spectacle de la parodie en composant et en arrangeant la musique. Avant de prêter une attention particulière aux vaudevilles et aux différentes formes du chant et de la musique instrumentale dans les parodies dramatiques d'opéra, nous souhaiterions nous intéresser aux compositeurs. Notre but n'est pas de fournir la biographie de musiciens choisis, mais de comprendre, à travers certains exemples, leur polyvalence, et la place parfois centrale de la production parodique dans leur carrière (principalement pour les musiciens qui composeront par la suite ou en même temps d'autres types d'œuvres lyriques).

Jean-Claude Gilliers débute par la composition et l'arrangement de divertissements de comédies données au Théâtre-Français dès la fin du XVII^e^ siècle. Il y parodie des airs de Lully, comme dans le divertissement des *Eaux de Bourbon*, comédie en un acte de Dancourt représentée le 4 octobre 1696[1]. Il compose aussi la musique pour plusieurs pièces de l'ancien Théâtre-Italien et certains de ces airs deviendront des vaudevilles employés tout au long du XVIII^e^ siècle[2]. Il collabore avec Le Sage, d'Orneval et Fuzelier pour plusieurs parodies dramatiques à la Foire : *Arlequin Thétis* (1713), *La Parodie de Télémaque* (1715), *Le Jugement de Pâris* (1718)[3]. *La Parodie de Télémaque* peut donner un exemple de son travail dans les parodies précédemment citées. Dans cette pièce, les didascalies mentionnent que « *l'orchestre joue* […] *la tempête d'*Alcyone » (scène I) et qu'il interprète aussi « *la descente de Minerve comme à l'Opéra* » (scène IX) ; Gilliers a donc adapté à l'orchestre forain ces passages instrumentaux de l'œuvre parodiée. Il a en outre préparé l'enchaînement des vaudevilles et « composé » les bruitages comiques de l'orchestre (« *les démons forment une danse qui est interrompue par un bruit confus de timbales et de trompettes* », scène XII).

Gilliers n'est pas le seul compositeur à participer à des parodies d'opéras foraines. De 1732 à 1739, Michel Corrette est le directeur musical de l'Opéra-Comique à la Foire Saint-Germain et à la Foire Saint-Laurent : il a probablement pris part aux arrangements musicaux et aux vaudevilles composés spécifiquement pour certaines parodies d'opéra foraines de cette époque. La participation de Jean-Joseph Mouret au volet musical des parodies dramatiques d'opéra créées à la Comédie-Italienne a été plusieurs fois étudiée. Renée Viollier, dans son

[1] Voir Judith Le Blanc, th. cit., p. 72 : *Isis* (Quinault et Lully) « Quel bien devez-vous attendre, / Beautés qui chassez dans ces bois » (III, 6) ; divertissement composé par Gilliers et Dancourt : « Quel biens devez-vous attendre, / De la rhubarbe et du séné ».

[2] Par exemple les airs composés par Gilliers pour la comédie de *La Foire Saint-Germain* de Dufresny (1695) : « Vous qui vous moquez par vos ris », « Qu'un mari soit pulmonique » ou « Sois complaisant, affable et débonnaire ».

[3] Clarence Brenner indique que la musique de *La Grand-Mère amoureuse*, parodie d'*Atys* par Fuzelier et d'Orneval est de Gilliers (*A Bibliographical List of Plays in the French Language 1700-1789*, Berkeley, 1987, t. I, p. 71), mais comme le remarque Françoise Rubellin, « nous n'avons pas trouvé de sources anciennes » mentionnant sa participation (*Atys burlesque*, éd. cit., p. 90).

ouvrage pionnier sur le musicien, consacre plusieurs pages à l'analyse des partitions de Mouret pour les divertissements des parodies d'opéra : « Bien souvent, il ne se contentait pas de suivre les auteurs dans la parodie des textes, mais il lui arrive fréquemment de parodier la musique elle-même, soit en en renversant les thèmes, soit en en déformant le rythme, *etc*. »[1]. À sa suite, Judith Le Blanc note l'importance du pastiche musical de certaines de ces parties instrumentales. Loïc Chahine a édité les musiques composées par Mouret pour la parodie *Arlequin Atys* de Pontau (1726) : « il est notable, écrit-il, que ces pièces pastichent le style de Lully dans la tragédie en musique, aussi bien pour l'écriture du sommeil (alternance des violons et des flûtes, notes conjointes lentes liées deux à deux) que pour celle du divertissement des fleuves (IV, 5) : marche en notes conjointes rapides liées deux à deux »[2]. Mouret pastiche certes la musique, mais il pastiche aussi la forme divertissement de l'opéra ; nous reproduisons ici le tableau proposé par le chercheur, qui remarque la structure simplifiée du divertissement de Mouret et l'inversion menuet-gavotte à la fin :

Organisation du divertissement des Fleuves d'*Atys* (IV, 5)	Organisation du divertissement des Fleuves d'*Arlequin Atys* (scène XX)
Une gavotte instrumentale. La même gavotte chantée (« La beauté la plus sévère »).	Une gavotte.
Un menuet instrumental. Le même menuet chant (« L'hymen seul ne saurait plaire »). Un autre menuet.	Deux menuets.
Cet autre menuet chanté (« D'une constance extrême »). Une autre gavotte. Une troisième gavotte chantée (« un grand calme est trop fâcheux »).	Une autre gavotte chantée (1e vaudeville : « Damon prouve sa tendresse » et 3e vaudeville « souvent d'une faible source »). Le premier menuet chanté (2e vaudeville : « D'un ruisseau du voisinage » et 4e vaudeville « autrefois d'un air rigide »).

Mouret a édité, dans *Les Divertissements du Nouveau Théâtre-Italien*, une partie des pièces instrumentales qu'il a composées pour les parodies dramatiques : *Atys*, de Pontau, et celui de Riccoboni fils, *Le Chaos* de Le Grand et Dominique, *Les Amours de Vincennes* de Dominique, *La Rupture du Carnaval et de la Folie*, *Les Saturnales*, *Amadis le cadet* et *Momus exilé* de Fuzelier, *Alceste* et *Arlequin Phaéton* de Dominique et Romagnesi, *Hippolyte et Aricie* de Romagnesi et Riccoboni fils, *Les Indes chantantes* des mêmes auteurs. Il y a fort à parier qu'il a composé pour d'autres parodies d'opéra, dont les partitions n'ont malheureusement pas été éditées et qui étaient peut-être parfois des musiques employées dans des pièces précédentes. Judith Le Blanc explique par exemple que

[1] Renée Viollier, *Mouret, le musicien des grâces (1682-1738)*, Genève, Minkoff reprints, 1976, p. 146.
[2] *Atys burlesque*, éd. cit., p. 412 (appendice musical).

> l'ariette premier dessus « Qui veut de beaux petits oiseaux », placée dans le second divertissement pour les Bergers [dans *Hyppolite et Aricie* de Romagnesi et Riccoboni fils, 1733], semble être la parodie de la fameuse ariette d'Aricie « Rossignols amoureux ». Cependant, elle a été composée par Mouret pour le divertissement du *Fleuve de Scamandre* [comédie en un acte de Fuzelier créée en 1723 par les Comédiens Italiens, sur leur théâtre de la Foire Saint-Laurent] soit dix ans avant *Hippolyte et Aricie*[1].

Entre 1719 (date de la première parodie d'opéra à la Comédie-Italienne) et sa mort en 1738, on dénombre vingt-neuf parodies d'opéra auxquelles Mouret a probablement participé d'une manière ou d'une autre.

Les acteurs italiens engagent ensuite Adolphe Blaise qui « entre à l'orchestre de la Comédie-Italienne en 1737, puis en devient compositeur l'année suivante. Dès 1760, il prend la direction de l'orchestre avant de se retirer en 1767 »[2]. Son travail en tant que musicien et compositeur est proche de celui de Mouret ; d'ailleurs, en 1745, un article du *Mercure de France* en parle comme du « Mouret de ce temps »[3] pour sa composition des divertissements de la parodie des *Fêtes de Thalie* (La Font et Mouret), *La Fille, la veuve et la femme,* par Laujon et Parvi. La même année, on sait qu'il compose le divertissement parodique du triomphe de *Thésée* de la parodie *Arlequin Thésée* par Valois d'Orville (scène X) et un menuet pour l'occasion (scène XVI). Nous avons retrouvé ces deux partitions éditées et attribuées à Adolphe Blaise dans *Les Amusements des compagnies ou Nouveau Recueil de chansons choisies*[4]. Le nom des compositeurs apparaît très rarement sur la page de titre des éditions ou des manuscrits de parodies dramatiques d'opéra, mais on voit avec cet exemple que la fortune de la musique qu'ils composent est parfois plus grande que celle de la pièce elle-même. Plusieurs musiques composées par Mouret ont été éditées alors que les parodies sont restées à l'état de manuscrit (*Les Amours de Vincennes* et *Les Saturnales* pour ne citer que deux exemples). Selon le *Grove Dictionary of Music*, Blaise aurait composé et arrangé des ariettes, des divertissements, des vaudevilles et des danses pour quarante-quatre parodies, ballets pantomimes, opéras-comiques et spectacles à machine entre 1737 et 1769[5].

L'avènement des ariettes, qu'elles soient parodiées des intermèdes italiens ou composées pour l'occasion, attire à l'Opéra-Comique et à la Comédie-Italienne de nouveaux musiciens compositeurs. David Charlton différencie deux formes d'ariettes : celles qu'il

[1] Judith Le Blanc, th. cit., p. 473. Elle reprend ici *in extenso* la remarque de Renée Viollier (*op. cit.*, p. 159).
[2] *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, op. cit.*, p. 73 (article de E. Kocevar).
[3] « On ne peut mieux finir que par la musette de M. Blaise si connu par une foule prodigieuse d'airs neufs et charmants qui lui méritent le titre de *Mouret* de ce temps », *Mercure de France*, septembre 1745, p. 155.
[4] Pour les partitions voir *Les Amusements des compagnies ou Nouveau Recueil de chansons choisies*, Lahaye, Gosse et van Daalen, 1761, t. I, p. 172-175 ; nous renvoyons à notre édition de cette pièce dans *Médée un monstre sur scène*, éd. cit., p. 19-75.
[5] Le rédacteur du *Mercure de France* écrit à propos de la parodie *Amadis* de Riccoboni et Romagnesi (parodie d'*Amadis de Gaule* de Quinault et Lully) donnée à la Comédie-Italienne en décembre que « la musique qui est très bien caractérisée est toujours du sieur Blaise » (décembre 1740, vol. 2, p. 2930).

nomme ariettes 1 qui « remonte[nt] à l'*opera seria* »[1] et « sont utilisées depuis 1700 : elles imitent les airs italiens […] autrement dit *mutatis mutandis*, l'ariette 1 privilégie la musique elle-même aux dépens de l'élément narratif »[2] ; et celles qu'il nomme ariettes 2 qui « découle[nt] de la tradition napolitaine des *intermezzi* », dans laquelle « les airs, duos, ensembles des Italiens fonctionnaient exactement comme un miroir des gestes et des mimes sur scène […] C'est de cette signification que dérive l'appellation *comédie mêlée d'ariettes*, si répandue dans l'opéra-comique entre 1760 et 1790 »[3].

Un rapide parcours nous permettra de voir comment, dans le cas de ces musiciens compositeurs d'ariettes, la parodie dramatique d'opéra sert de banc d'essai. Nous l'avons signalé dès la périodisation : peu de parodies dramatiques d'opéra contiennent des ariettes (dix-sept sur les deux cent cinquante-trois pièces du corpus, soit environ 6,7 %). Parmi les compositeurs les plus intéressants de cette période, il faut citer Paul-César Gibert, professeur de chant et compositeur d'opéras-comiques. Sa carrière est graduelle : il revient en France dans les années 1750, après avoir étudié à Naples. Ses trois premières compositions, avant sa fameuse participation au *Trois Sultanes ou Soliman second* de Favart, comédie à ariettes de 1761, sont des parodies dramatiques d'opéra :

- la première, *La Sybille*, est la parodie d'une entrée des *Fêtes d'Euterpe* (Paradis de Moncrif et Dauvergne), par Harny de Guerville, donnée en octobre 1758. Cette pièce comporte cinquante-cinq couplets chantés sur des vaudevilles, douze ariettes originales et quatre airs notés. Le *Mercure de France* rapporte que « quelques jolis airs et le jeu de Mlle Favart font l'agrément de cette parodie »[4]. Desboulmiers attribue le succès de cette pièce au compositeur : « La musique, qui est de M. Gibert, parut très agréable et mérita à cette pièce quatorze représentations »[5].
- la seconde s'intitule *Le Carnaval d'été ou le Bal aux boulevards*, de Sticotti et Morembert, parodie du *Carnaval du Parnasse* (Fuzelier et Mondonville) donnée en août 1759. On dénombre douze ariettes parodiées, deux airs notés pour seulement dix-neuf couplets chantés sur des vaudevilles.
- la dernière, écrite par Mme Favart, a pour titre *La Fortune au village*, parodie d'*Églé* de Laujon et Lagarde créée en octobre 1760. Cette parodie est unique en son genre puisqu'elle n'est composée, pour les parties chantées, que d'ariettes

[1] David Charlton « Le matériel musical de l'opéra-comique », art. cit., p. 244.
[2] *Ibid*., p. 241.
[3] *Ibid*., p. 244.
[4] *Mercure de France*, novembre 1758, p. 206-207.
[5] *HTI*, t. VII, p. 440.

originales[1]. Gibert écrit la musique de vingt et une ariettes, d'un divertissement et probablement d'un air joué au « chalumeau », flûte rustique faite d'un roseau, par un des personnages à la scène VII. Le rédacteur du *Mercure de France* ne tarit pas d'éloges :

> On continue toujours à ce spectacle les représentations de *La Fortune au village*. On rend de plus en plus justice aux beautés de la musique de cette pièce. Elle est de M. Gibert, jeune musicien de la plus grande espérance, et qui a donné à ce théâtre des choses qui lui ont fait honneur. Il a du goût, le chant aisé, noble et gracieux ; ses succès doivent l'encourager, et l'exciter à mériter de nouveaux suffrages[2].

La parodie dramatique d'opéra fournit un banc d'essai pour ce compositeur et lui apporte le succès (les retours financiers tout comme la reconnaissance) ; en effet, le public des années 1750-1760 est friand de parodies dans le style des Favart. Chaque création est ainsi l'assurance d'un public nombreux. On en arrive au même constat avec la participation d'Egidio Romoaldo Duni à *La Fille mal gardée* de Mme Favart et Lourdet de Santerre et *La Veuve indécise* avec Anseaume, deux parodies d'opéras.

Le recul, voire l'absence, des opéras-comiques en vaudevilles sur la scène italienne à partir des années 1760 n'empêche pas les journalistes de louer les musiciens et les compositeurs qui président à l'exécution de ces airs préexistants dans les parodies en vaudevilles. Jean-Baptiste Moulinhgem est musicien à la Comédie-Italienne de 1759 à 1790 et arrange les vaudevilles de plusieurs opéras-comiques et parodies. La participation du musicien est mise en avant dans le compte rendu du *Mercure de France* à propos de la parodie d'*Alceste* de Gluck et du Roullet : « il y a beaucoup de gaieté, les couplets sont parodiés avec une facilité singulière ; les airs sont bien choisis, et arrangés par M. Moulinghem, excellent musicien »[3].

Que leur part à la composition de la parodie soit purement pratique (arrangement des airs, direction de l'orchestre) ou plus artistique (musique de divertissement, d'ariettes, d'air, création de symphonies accompagnatrices), les musiciens sont reconnus par la critique. Tout au long de notre étude sur les vaudevilles chantés, les airs parodiés et la place de la musique instrumentale dans les parodies dramatiques d'opéra, il faudra garder en tête la présence de ces hommes qui président à l'unité du spectacle.

[1] L'autre parodie en prose et ariettes est *La Veuve indécise* de Vadé, Anseaume et Duni, créée à l'Opéra-Comique en 1759 et prenant pour cible une entrée des *Fêtes de Thalie* de La Font et Mouret.
[2] *Mercure de France*, novembre 1760, p. 181-182.
[3] *Mercure de France*, juillet 1776, p. 177.

A – Le vaudeville et les autres parodies musicales chantées

1 – La pratique du vaudeville

L'emploi du vaudeville est la caractéristique principale des parodies dramatiques d'opéra ; les vaudevilles, c'est-à-dire ces airs appartenant à la mémoire collective, issus de la musique populaire ou savante, sur lesquels on réécrit de nouvelles paroles, ne sont pas uniquement le support du chant. Ils sont aussi utilisés, sous forme instrumentale, pour accompagner des danses, des jeux de scènes ou pour parodier des passages instrumentaux de l'opéra, autrement dit, ils sont le ciment du spectacle. Philip Robinson écrit que

> les principaux moyens de communication par lesquels l'action théâtrale peut se présenter au public […] se répartissent en deux catégories subordonnées, selon le mode de perception, visuel ou auditif : d'une part la parole et /ou la musique sous toutes ses formes, d'autre part le geste ou la pantomime et la danse. La combinaison de ces moyens est évidemment possible (parole/musique, musique/danse et ainsi de suite), mais un seul medium théâtral dominera normalement sur les autres et déterminera la forme essentielle, et parfois aussi l'atmosphère de la pièce[1].

Dans le cas de la parodie dramatique d'opéra, comme pour les premiers opéras-comiques, le vaudeville est le medium théâtral premier, l'accompagnateur et l'outil dramatique privilégié des parodistes.

Les théoriciens modernes de la parodie (Gérard Genette, Margaret Rose, Linda Hutcheon)[2] s'accordent sur différents points généraux qui définissent le genre : tout d'abord, la parodie est un phénomène essentiellement textuel, fondé entre autres sur deux notions, l'hypertextualité et l'intertextualité ; la parodie suppose encore la compétence d'un lecteur/spectateur qui décode les jeux textuels et les intentions comiques, critiques, voire satiriques[3]. L'hypertextualité, telle qu'elle a été définie par Gérard Genette, correspond à « toute relation unissant un texte B (qu'[il appelle] hypertexte) à un texte antérieur A ([qu'il appelle] bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »[4]. Dans la parodie dramatique d'opéra, deux pratiques hypertextuelles se superposent : à une échelle macroscopique, l'hypertexte est le texte de la parodie ; à l'échelle microscopique du couplet chanté dans la parodie, *id est* du vaudeville, l'hypertexte recouvre les nouvelles paroles posées sur l'air. L'autre notion relative à ce genre est l'intertextualité, c'est-à-dire la coprésence de deux ou plusieurs textes. Cette coprésence peut aller d'une forme explicite et littérale (la citation), à une forme quasiment implicite, l'allusion. Ces deux

[1] Philip Robinson, « Les vaudevilles : un medium théâtral », *Dix huitième siècle*, n° 28 1996, p. 431.
[2] Notamment, Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, *op. cit*., Linda Hutcheon, *A Theory of Parody : the Teachings of Twentieth Century Arts Forms*, New York, Methuen, 1985, et Margaret A. Rose, *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*, Bielefeld, Aisthesis-Verl., 2006.
[3] Voir Clive Thompson, « Problèmes théoriques de la parodie », art. cit.
[4] Gérard Genette, *op. cit.*, p. 13.

théories des relations textuelles sont très proches mais diffèrent dans leur mode[1] : alors que l'intertextualité est un phénomène discret et s'apparente à un acte de réception (chaque lecteur/spectateur perçoit les rapports entre plusieurs textes sans que l'auteur l'ait forcément voulu), l'hypertextualité s'exhibe. Les pièces parodiques sous l'Ancien Régime portaient presque toutes le sous-titre « parodie » ; lorsque l'indication générique était différente ou inexistante, les titres des parodies tout comme le contexte de création signalaient le rapport hypertextuel.[2] De même, le fonctionnement des vaudevilles était connu (nouvelles paroles sur une musique préexistante), que les lecteurs et les spectateurs aient été en mesure ou non de retrouver l'intertextualité qui unit les différentes strates textuelles. L'existence du vaudeville dans la parodie dramatique d'opéra, c'est-à-dire d'un hypertexte (à un ou plusieurs hypotextes) dans un hypertexte (à un ou plusieurs hypotextes), pousse le chercheur en littérature à élargir les perspectives théoriques. Tout d'abord parce qu'il s'agit d'un véritable vertige de pratiques transtextuelles ; mais surtout parce que ces pratiques ne s'appuient pas seulement sur le texte.

Nous nous intéresserons d'abord aux vaudevilles chantés et à leur spécificité dans la parodie dramatique d'opéra. Étudier cette pratique de composition dramatique suppose de se placer dans la perspective du dramaturge et du récepteur. Une question permet de lier ces deux entités communicantes, celle des effets du vaudeville en tant que medium théâtral. Cette approche traditionnelle part du principe que le parodiste choisit un air pour créer un effet, souvent comique, mais aussi dramatique ou répondant à une diversité d'affects. C'est dans cette perspective que Judith Le Blanc et Françoise Rubellin ont développé des typologies opérationnelles des vaudevilles (par opposition à la typologie descriptive de Corinne Pré[3]). Judith Le Blanc propose deux « types de classement [des vaudevilles] : en fonction de leur provenance et en fonction de leur emploi »[4]. En partant d'une catégorisation similaire, Françoise Rubellin s'est intéressée aux jeux de sens des vaudevilles dans la parodie d'opéra. Il nous semble important de synthétiser, de manière commentée, leurs travaux, avant de mettre en lumière plus précisément les modalités de l'écriture parodique avec les vaudevilles. Nous proposons de varier les approches en nous intéressant non seulement à la question des effets (récepteur), mais aussi à celle, plus artisanale, du contexte d'insertion (auteur(s)).

[1] Voir Frank Wagner, « Les hypertextes en question », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, 2002, p. 297-314.
[2] C'est le cas, par exemple, de la parodie inédite du *Pygmalion* de J.-J. Rousseau et Horace Coignet par Charles-Jacob Guillemain intitulée *Arlequin marchand de poupées ou le Pygmalion moderne*, dont le manuscrit et la page de titre de l'édition ne comportent aucun sous-titre.
[3] Corinne Pré, *Le Livret d'opéra-comique en France de 1741 à 1789*, th.cit., 1982.
[4] Judith Le Blanc, th. cit., p. 416.

a) Synthèse des typologies

Comme le remarquent les deux chercheuses, l'origine musicale des vaudevilles est variée ; Judith Le Blanc dégage cinq « sources qui nécessiteraient de se ramifier de façon plus précise »[1] : les chansons anonymes du Pont-Neuf, les recueils d'air publiés par Ballard, les vaudevilles des pièces données à la Comédie-Française (au sens des vaudevilles-chansons), à l'ancien Théâtre-Italien, à la Comédie-Italienne et à l'Opéra-Comique, le répertoire de l'Académie royale de musique et enfin les recueils de chansons d'auteurs. Françoise Rubellin propose une catégorisation centrée sur le type d'air, autrement dit sur le contenu sémantique (qui intègre la sémantique textuelle comme musicale) des airs. À partir de leur proposition, il est possible de présenter un tableau synthétique ; l'étude de notre corpus comprenant l'ensemble des parodies dramatiques d'opéra au XVIII^{e} siècle, nous ajouterons une dernière catégorie dans les sources proposées : les opéras-comiques sur une musique originale. La question de l'origine des airs ne saurait se réduire à un phénomène d'érudition historique : elle est cruciale pour comprendre l'emploi des vaudevilles et surtout pour saisir les choix des parodistes.

– origine dite « populaire » (chansons anonymes du Pont-Neuf, airs tirés de recueil)

Airs à boire	« Le vin, le vin, le vin » *Le Quiproquo ou Polichinelle Pyrame*, Valois d'Orville (1740, parodie de *Pyrame et Thisbé* de La Serre, Rebel et Francœur) CHŒUR, *derrière le théâtre* AIR : *Le vin, le vin, le vin* À nous, à nous, à nous, à nous ! Quelle horreur ! Quel ravage ! Quel orage De coups ! On nous saccage Tous ! (scène XV)
Airs tendres ou brunettes	« J'aime une jeune brunette » *Les Fra-maçonnes*, Poinsinet (1754, parodie de l'acte des *Amazones* des *Fêtes de l'Amour et de Hymen*, Cahusac et Rameau) LE VÉNÉRABLE AIR : *J'aime une jeune brunette* Oui, mon cœur pourrait se rendre Au jeune enfant de Cypris Si de l'ardeur la plus tendre, Le bonheur était le prix ; Mais d'abord c'est l'artifice Qui fait naître nos désirs, Et bientôt un vain caprice Empoisonne nos plaisirs (scène VI)
Airs grivois	Voir ci-dessous « La petite Thérèse » « Ramonez-ci Ramonez-là » « Faire l'amour la nuit, le jour »

[1] *Ibid.*

	Hercule Filant, Fuzelier (1721, parodie d'*Omphale* de La Motte et Campra) IPHIS AIR : *La nuit et le jour* Ô Ciel ! quel autre amant, Mérite de vous plaire ? Hercule seulement Est digne de vous faire L'amour La nuit et le jour.
Airs à connotation religieuse	« Noël suisse » (autrement appelé « Ô Dieu de Clémence », *Cantiques de Saint-Sulpice*, Sur la venue prochaine de Jésus-Christ[1]). *Momie*, Despréaux (1778, parodie d'*Iphigénie en Aulide* de du Roullet et Gluck) AGILE AIR : *Noël Suisse* Ah, Ciel ! quelle vue ! Momie en ces lieux ! Ai-je la berlue, En croirais-je mes yeux. MOMIE Oui, Monsieur, c'est moi ; Mais calmez votre effroi, Je ne prétends pas Faire embarras, J'attends ma voiture. (I, 8)
Airs militaires	« Aux armes camarades » *Arlequin Tancrède*, Dominique et Romagnesi (1729, parodie de *Tancrède* de Danchet et Campra) HERMINIE AIR : *Aux armes camarades* J'entends le bruit des armes, Le soldat en fureur Répand la terreur […] (scène XVIII)
Air à « tralala »	« Flon flon », « Ho ho tourelouribo » *Le Trompeur trompé*, Fuzelier (1733, parodie d'*Isis* de Quinault et Lully) JUPITER AIR : *Flon flon* Junon ma chère femme, Vous avez le cœur bon : Je vous promets, Madame, De garder la maison Et flon flon Larira dondaine Flon flon Larira dondon (III, 8)
Airs de chansons d'auteur (qui peuvent à leur tour être assimilés à des airs grivois ou à des brunettes, *etc*.)	« La petite Thérèse » (chanson grivoise de Piis et Barré) *Constance*, Barré, Rozière, Radet (1786, parodie de *Pénélope* de Marmontel et Piccinni) LE PREMIER POURSUIVANT AIR : *C'est la petite Thérèse*

[1] « Ô Dieu de Clémence ! / Viens par ta présence, / Combler nos désirs, / Apaiser nos soupirs. / Sauveur secourable, / Parais à nos yeux ; / À l'homme coupable / Viens ouvrir les yeux / Céleste victime, / Ferme-lui l'abîme », *Cantiques de Saint-Sulpice*, Paris, librairie ecclésiastique de Poussielgue-Rusand, Paris, 1842, p. 108.

	En vain le sexe nous fronde Par des traits injurieux. Ce que nous sommes sur l'onde, La beauté l'est en tous lieux. L'amour qui brûle notre âme Nous fait éprouver à tous Que de beaux yeux pleins de flamme Sont plus corsaires que nous[1].

– origine « savante » (répertoire de l'Opéra, vaudevilles originaux tirés de comédies voire de parodies et d'opéras-comiques, airs issus d'opéra-comique sur une musique originale)

Issus d'opéra « Les airs que nous avons recensés proviennent quasiment tous de prologues ou de divertissements, autrement dit des moments où le chœur intervient et où le public était naturellement enclin à chanter avec les acteurs »[2].	– Air d'opéra : « Quand le péril est agréable » – Air de divertissement ou du prologue : « Air des Bostangis » – Air de danse : « Le menuet d'Hésione » « Menuet de Golconde »
Vaudevilles originaux	– Tiré d'une parodie : « Vaudeville du *Chaos* » – Tiré d'une comédie ou d'un opéra-comique (avant 1760) : *Les Éveillés de Poissy*, opéra-comique de Fagan créé le 27 août 1731 à la Foire Saint-Laurent (ms. BnF, fr. 9312).
Tiré d'opéra-comique sur une musique originale	« Si jamais je prends un époux » *Le Huron* de Gretry Voir *infra*, p. 459-469.

Chaque air employé a donc une histoire (celle de ses différents emplois) et une origine parfois impossibles à retracer avec précision. L'étude de la réception doit tenir compte de ce mode de fonctionnement : chaque spectateur pouvait en effet avoir en mémoire des utilisations préexistantes d'un même vaudeville. Par exemple, l'air employé pour le vaudeville-chanson du *Chaos*, parodie du ballet des *Éléments* (Roy, Lalande et Destouches) par Le Grand et Dominique, a une histoire particulière. Au fil du temps, son origine et son contenu initiaux deviennent flous. Composé par Mouret en 1725, il passe très vite dans le fonds commun des airs. En janvier 1726, Pontau l'utilise pour sa parodie d'*Atys* au

[1] Voici le dernier couplet de la chanson intitulée *La Petite Thérèse, ronde des vendangeurs* (Clef du Caveau, n° 33) attribuée à Piis et Barré dans un recueil de *Chansons d'autrefois* publié par Charles Malo (Paris, Laisné, 1861, p. 404) : « Voilà que Blaise en furie, / Pour la punir comme il faut, / Fait d'abord tant qu'elle crie / Et puis qu'ell' ne sonne mot ; / Reste à savoir s'il la frappe… / Contentons-nous du refrain : / N'allons pas mordre à la grappe / Dans la vigne du voisin ».

[2] Judith Le Blanc, « Les vaudevilles issus de l'opéra ou la porosité des frontières entre l'opéra et l'opéra-comique », dans *L'Invention des genres lyriques français*, *op. cit.*, p. 201.

moment de la métamorphose de l'Atys parodique en arbre. Dans l'édition de cette pièce (*PNTI*, t. II, 1731), la reprise de cet air est indiquée « Vaudeville du *Chaos* ». Pontau choisit cet air parce qu'il a plu au public de la Comédie-Italienne. On peut être sûr que les spectateurs avaient en tête le spectacle du *Chaos*, parodie créé en juillet 1725 et qui a eu selon Desboulmiers « vingt-deux représentations avant le voyage de Fontainebleau et fut reprise presque autant de fois pendant l'année »[1]. Il est intéressant de remarquer que le parodiste anonyme de *Daphnis et Alcimadure* emploie à nouveau cet air en 1756, mais qu'au lieu de l'intituler « Vaudeville du Chaos », il l'appelle « Valet chez une fermière », renvoyant ainsi à une autre source, *Raton et Rosette*, parodie de *Titon et l'Aurore* de Favart (1753). À la première scène, Raton chante sur l'air « Ah que je me lasse d'être », incipit d'un des couplets du vaudeville du *Chaos*, « Valet chez une fermière / Moi, la fleur des beaux garçons, / J'ai longtemps gardé les moutons ». En 1756, *Raton et Rosette* est rejouée plusieurs fois à la Comédie-Italienne, l'auteur de *L'Heureuse Feinte ou Daphnis et Alcimadure* fait référence au dernier emploi connu de l'air. Ce simple exemple permet d'imaginer comment tout cela fonctionnait pour les auteurs et les spectateurs : ces derniers pouvaient, en assistant à une parodie, avoir en tête la situation et la musique d'un opéra, mais aussi celles d'autres pièces dans lesquelles un ou plusieurs airs de la parodie en question étaient employés.

La question des origines met en lumière la porosité des frontières entre les différents théâtres (des airs d'opéra deviennent des vaudevilles, comme « Quand le péril est agréable » d'*Atys* ; des airs originaux deviennent aussi des vaudevilles[2], et leurs origines se complexifient). Elle permet également de modérer les distinctions établies entre art de l'emprunt et art de la création[3].

b) Les vaudevilles « heureusement appliqués »[4] : la question des contextes et de la réception

Judith Le Blanc précise que dans l'emploi des vaudevilles on distingue « les usages neutres des usages signifiants voire sursignifiants »[5] ; Françoise Rubellin s'intéresse au jeu de sens (principalement textuel) fondé sur la concordance et la discordance des paroles des airs originaux (ou de leur musique) avec la situation parodiée dans les pièces prenant pour cible des opéras. Outre ces deux fonctions de base, elle étudie plus particulièrement la fonction de

[1] *HTI*, t. II, p. 408-409 ; il est difficile de vérifier une telle assertion puisque les registres du Théâtre-Italien sont perdus pour les années 1725-1726.
[2] Sur cette question voir Judith Le Blanc, th. cit., « 3ème PARTIE : *Les airs-vaudevilles d'opéra*, échos paradigmatiques d'une culture circulaire », p. 489-590.
[3] Voir l'article de Raphaëlle Legrand, « Rameau parodié dans les opéras-comiques : la notion d'auteur au risque du vaudeville », dans *The Opéra-comique in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, *op. cit*.
[4] *Mercure de France*, février 1745, vol. 1, p. 170.
[5] Judith Le Blanc, th. cit., p. 417.

dédramatisation des vaudevilles « tralalas » ou de ceux qui entraînent des dislocations textuelles ou des « gazes »[1]. Les parodistes connaissent bien les différents types d'emploi des vaudevilles précédemment cités, mais il serait naïf de penser que seul l'effet recherché guide leur écriture ; composer avec les vaudevilles suppose de prendre en compte leur contexte d'insertion. Dans le cas de la parodie d'opéra, la question du contexte d'insertion prend une dimension différente « dans la mesure où l'hypotexte, c'est-à-dire la scène de l'opéra, est souvent présent à l'esprit du spectateur, parfois en même temps que sa musique »[2].

Qu'appelle-t-on le contexte d'insertion ? Cette expression rend compte de deux réalités : l'une pragmatique, l'autre dramatique ou plus généralement situationnelle. Le parodiste doit penser à la représentation lorsqu'il écrit la pièce ; sans prétendre à l'exhaustivité, voici quelques éléments du cahier des charges du parodiste composant son ouvrage :

– l'enchaînement des airs ; la composition des pots-pourris, série de couplets chantés sur différents airs sans interruption, est le parangon de la composition des vaudevilles. Le parodiste doit régler leur enchaînement, de concert avec le compositeur ou le musicien en charge de l'orchestre et le chanteur. Les airs qui se succèdent sont alors souvent homogénéisés rythmiquement : à la scène XVIII d'*Armide* de Bailly, parodie de 1725, l'Armide parodique enchaîne douze airs différents. Le parodiste précise parfois le passage de l'air employé (« *fin de l'air* Mariez, mariez-moi » ; « *achevant sur l'air précédent* ») et choisit des airs dans les mêmes tonalités pour certains enchaînements.

L'enchaînement prose-vaudeville ou vaudeville-prose ne fait pas appel à la même technicité et ne produit pas les mêmes effets. Le parodiste doit ainsi maîtriser tous les types de liaisons, en fonction de certains présupposés dramatiques. Autrement dit, une suite d'airs chantés sur des vaudevilles pourra comporter plusieurs emplois neutres (l'air comme support du chant et comme vitrine de la virtuosité des interprètes dans le cas des pots-pourris), alors que l'interruption du vaudeville dans la prose ou de la prose après un vaudeville sera motivée par la dramaturgie (effet comique ou parodique). Selon Pierre-Jean-Baptiste Nougaret, le vaudeville réussit à

> faire sentir la finesse d'une expression satirique et même une plaisanterie. Je voudrais que la parodie chantante fût composée de couplets sur des airs communs. On n'en perd point un seul mot, tout est saisi, tout fait son effet. Le vaudeville ou le couplet dont je me propose encore de parler est admirable pour donner un tour piquant à la moindre pensée ; il fait valoir une saillie, il en a la légèreté. Il excelle surtout

[1] Voir Françoise Rubellin, art. cit., p. 171, n. 18 ; *gazer* : « on dit figurément gazer un conte, une histoire, pour en adoucir ce qu'il y aurait de trop libre, d'indécent » (*Académie*, 1762).
[2] *Ibid*., p. 164.

à décocher avec art les traits fins de la satire. Vif, enjoué, malin, c'est l'enfant gâté de la folie et des plaisirs[1].

Dans une parodie en prose et en vaudevilles, chaque forme détient une fonction première : la prose permet par exemple de synthétiser les récits de l'opéra ou de placer des commentaires. L'insertion d'un air après un dialogue ou une tirade parlée doit produire un effet de surprise, par le changement de rythme, et crée surtout une attente chez le spectateur qui connaît le fonctionnement de l'opéra-comique. L'enchaînement vaudeville-prose est plus codifié mais n'en est pas moins piquant : le retour du parlé sape littéralement l'effet du chant. Il faut donc prêter attention aux types de jonction :

– l'enchaînement prose-vaudeville par un même personnage (ex. : scène I de *Lanlaire* parodie de *Tarare* par Bonnefoy de Bouyon)

LE GÉNIE PROCRÉANT

[…]

Exécutez-moi là... une merveilleuse tempête, et dans cette tempête, sachez distinguer et surtout bien faire sentir les vents.

AIR : *La différence*

Bons et mauvais les auteurs
Veulent tous charmer les cœurs,
Voilà la ressemblance.
L'un par le beau, par le grand,
Et l'autre en donnant du vent,
Voilà la différence.

– Enchaînement prose-vaudeville par deux personnages (ex. : scène V du *Bon frère* de Nougaret, parodie de *Castor et Pollux*, 1779)

CASTOR

Morbleu ! J'entre en fureur, quand je songe à l'heureuse félicité de mon frère...

TIRELIRE

AIR : *À la façon de Barbari*

Sois en sûr, y doit être heureux,
Je l'y serons fidèle.
Quand l'Hymen le rendra joyeux,
Je réponds de mon zèle,
Y sera mon petit mignon
Et le pus aimé des maris,
Biribi,
À la façon de Barbari,
Mon ami.

– Enchaînement vaudeville-prose par un même personnage (ex. : scène III de *Roger Bontemps et Javotte* parodie d'*Orphée* de Gluck par Dorvigny, 1775)

AIR : *Pour héritage, je n'eus de mes parents*

Toi que j'adore,
Je te demande au jour ;
Pour toi j'implore
La lune à son retour.

[1] P.-J.-B. Nougaret, *L'Art du théâtre*, *op. cit.*, p. 84.

Quand il fait nuit,
Je m'adresse à l'Aurore
Et je te redemande encore,
Quand le Soleil luit…

Hélas ! Javotte est enlevée[1].

AIR : *Autrefois à sa Maîtresse*

Par une vive tendresse
Tu répondais à mon cœur :
Javotte, chère maîtresse !
Tu partageais mon ardeur.
Quoi ! Ta beauté, ta jeunesse,
Rien n'a pu te garantir ;
Ton époux dans son ivresse,
N'a pas su te secourir.
Pour le malheur de ma vie,
Tu sais plaire à Fumeron ;
Faut-il que tu sois ravie
Par un maudit forgeron ? (*Bis*)

La prose permet ici tout à la fois une rupture dans le chant, une synthèse de l'action, et surtout, d'un point de vue pragmatique, l'enchaînement de deux airs différents.

– L'enchaînement vaudeville prose par deux personnages (*Arlequin Bellérophon*, Dominique et Romagnesi, scène I) entraîne une rupture dans le registre :

PHILONOÉ

AIR : *Le plaisir passe la peine*

Amour, lorsque sous ton empire,
Sans espérance un cœur soupire,
La peine passe le plaisir.
Mais malgré le poids de ta chaîne
Lorsque l'hymen peut l'adoucir,
Le plaisir passe la peine.

DEUXIÈME AMAZONE

Palsambleu ! La princesse a raison, elle parle en connaisseuse.

– Dans le cas des pièces par écriteaux, le choix est guidé par le fait que le public est invité à chanter : l'air choisi doit être fameux, et le couplet ne doit pas être trop long sans quoi il serait impossible de faire tenir les paroles sur l'écriteau qui descend du cintre.

Le vaudeville, par les jeux intertextuels qu'il suppose, crée des effets, renforcés par le contexte dans lequel il est inséré.

Le contexte d'insertion de type situationnel explique, quant à lui, comment un même air peu être utilisé pour décrire des situations et affects différents. On peut employer « Réveillez-vous, belle endormie » lors du réveil d'un héros (concordant) ou au contraire de

[1] Il s'agit bien ici d'un passage en prose puisque l'air « Pour héritage » se compose d'une strophe de huit vers (les quatre premiers sont en rimes croisées, les quatre derniers en rimes embrassées) adoptant la coupe métrique suivante : 4-6-4-6-4-6-8-5.

manière discordante, pour une scène de sommeil ; l'air « On dit qu'Amour est si charmant » est par exemple employé de manière concordante par rapport à l'incipit dans la parodie d'*Armide* de Bailly en 1725 (scène XIV : « Il n'aspire qu'au doux moment / De vous conter ce qu'il ressent ») ou de manière discordante, toujours par rapport à l'incipit, dans *Arlequin Amadis* de 1731 (« Amadis est un vrai glaçon / Son aspect donne le frisson ! », scène XV). Les parodistes jouent donc de la discordance entre la forme et le fond pour créer des effets de sens ironiques.

Un air peut aussi être choisi parce que sa musique rappelle celle de l'opéra. Le Sage précise dans son édition de la parodie de *Télémaque* que « comme il y a quelque ressemblance entre les tons et la mesure du chœur de l'opéra et l'air de Madame Anroux, on a saisi cela dans la parodie » (note 3, scène XIV). À la scène 3 de l'acte II de *La Bonne Femme ou le Phénix*, on peut lire en note du titre de l'air « Allez donc, jouez violons » : « L'air et l'accompagnement de ce couplet parodient l'air d'Alceste : *Caron t'appelle* ». On ne peut donc pas savoir comment étaient exécutés les vaudevilles et dans quelle mesure ils entretenaient ou pas des rapports parodiques ou allusifs à des passages musicaux de l'opéra. Le rapport parodique à l'opéra ne passe pas obligatoirement par les jeux de sens et les allusions musicales, le vaudeville peut servir à une copie dégradée d'une scène de l'opéra. Aude Rabillon note dans son édition de *Thésée* (Favart, Laujon et Parvi), parodie de *Thésée* de Quinault et Lully, que les parodistes

> placent l'intervention du chœur guerrier au début et à la fin de la première scène, de même que dans *Thésée*, l'air d'ouverture se trouve repris dans son entier à la fin de la scène 5 de l'acte I. Ainsi les trois auteurs adoptent sous forme concentrée une structure similaire à celle du livret[1].

Les parodistes utilisent le vaudeville « Frappons, frappons, frappons fort », parodiant ainsi l'injonction initiale du chœur de l'opéra : « Frappons, perçons, frappons, qu'on n'épargne personne » (I, 1) qui scande les interventions de ce chœur que « *l'on entend et que l'on ne voit point* » (I, 1). L'analyse des vaudevilles dans la parodie dramatique d'opéra ne doit ainsi pas faire l'économie de l'étude des contextes d'insertions dramaturgiques, dramatiques et musicaux qui régissent l'écriture du vaudeville, au profit des seuls jeux de sens.

L'intérêt pour les effets de sens du vaudeville dans la parodie d'opéra ne tient pas toujours compte de la réception de cette pratique par rapport à l'ensemble du spectacle parodique. Les comptes rendus de la presse, et particulièrement ceux du *Mercure de France*, livrent parfois la liste, probablement non exhaustive, des vaudevilles qui ont été les plus applaudis. D'autres fois, ils ne donnent qu'une appréciation générale sur le choix ou l'usage

[1] *Médée, un monstre sur scène*, éd. cit., p. 90.

des airs qu'une analyse permet de mieux cerner. Enfin, à travers les résumés choisis par les rédacteurs des critiques, on peut saisir la relativité de l'analyse des vaudevilles : les airs indiqués sont parfois différents de ceux qui sont notés sur le manuscrit ou l'édition. Nous allons présenter ces trois approches de l'analyse des vaudevilles dans la parodie dramatique d'opéra par le biais de la réception afin de montrer la variété des focales dont on peut user pour leur étude.

En novembre 1726, à l'occasion de la création de *Pyrame et Thisbé*, parodie de l'opéra du même nom créée à la Comédie-Italienne, le rédacteur du *Mercure de France* ajoute au résumé de la pièce une liste des

> quelques couplets répandus dans la parodie qui ont été applaudis :
> – scène II, Ninus, air des *Trembleurs* « élevé dans les alarmes [...] ma cousine autrement dit » ;
> – duo de Pyrame et Thisbé sur l'air *Des fraises* « Amusons nous à pleurer »
> – Thisbé, pendant la nuit sur l'air *Rossignolet d'un vert boccage* « Amour, que ton flambeau me guide »
> – Pyrame, après avoir tué le monstre sur l'air *Lâche la bride à ton bidet* « Thisbé, Thisbé […] je vais m'enrouer » ;
> – dans la même scène le couplet sur l'air *Margot sur la brune*
> – et Thisbé apercevant Pirame mort, air du *Confiteor*[1].

Le premier air cité a pu plaire par le ridicule qu'il jette sur le héros (Ninus rappelle son enfance parmi les guerriers sur un air qui connote la peur) ; le second est fondé sur de multiples discordances : l'antithèse « s'amuser à pleurer » et l'air enjoué « Des fraises » pour marquer sa peine. L'air « Rossignolet du vert boccage » a peut-être été plus applaudi que les autres parce qu'il fonctionne comme un motif ; en outre, son contexte d'insertion joue un rôle important. Thisbé entonne ce couplet après un passage en prose :

> THISBÉ
> Ah ma lanterne s'est éteinte ! Je ne vois goutte, comment trouverai-je mon chemin ?
>
> AIR : *Rossignolet du vert boccage*
> Amour, que ton flambeau me guide
> En ce moment
> Conduis une fille timide
> Vers son amant. (Scène XIV)

Elle reprend ensuite cet air sur les mêmes paroles au milieu de la même scène : le couplet sert de refrain et se place au service de la grivoiserie. Il en est de même pour l'air du « Confiteor », d'abord utilisé dans cette scène XIV par Thisbé pour signaler l'arrivée du monstre, puis repris par le même personnage avec de nouvelles paroles à la scène XVI, lorsque Thisbé aperçoit Pyrame mort. De plus, ce dernier couplet chanté sur l'air du « Confiteor » suscitait le comique avec les deux derniers vers chantés par le héros supposé mort « Je suis venu trop tard, tantôt, / Je me suis tué trop tôt ». Les airs les plus applaudis recouvrent donc une variété de pratiques. Notre proposition d'interprétation des vaudevilles,

[1] *Mercure de France*, novembre 1726, p. 2558. Nous insérons les tirets.

non plus seulement en fonction des jeux inter et hypertextuels, mais également en fonction de leur contexte d'insertion, permet de mieux cerner la complexité de l'écriture en vaudeville.

Les journalistes complimentent souvent le fait que les vaudevilles soient « heureusement appliqués » dans les pièces, comme c'est le cas dans le compte rendu du *Mercure* sur *Arlequin Thésée*, parodie de l'opéra de Lully par Valois d'Orville. Ce jugement se rapporte principalement aux 26 % d'airs utilisés par le parodiste pour lesquels l'incipit, ou une partie de l'incipit original du texte du vaudeville, est cité dans le texte parodique[1]. Ce procédé est basé sur la connivence avec un public averti. Ainsi, à la scène I, le couplet de Cléone sur l'air « Chacun son tour » indique déjà de façon ludique l'hésitation entre les deux partis combattants :

CLÉONE

On ne bat point encor la retraite
Pour être étrillé dans ce jour,
Chacun à son tour,
Liron lirette,
Chacun à son tour.

L'utilisation de l'air « À boire à M. le Prieur », pour célébrer les exploits de Thésée, transforme la liesse du peuple athénien de l'opéra en une invitation à l'ivresse :

Que nous devons tous être
Contents de notre maître,
Vainqueur, par ses exploits,
Des plus grands rois.
Mais pour bien célébrer sa gloire,
Passons notre temps de bon cœur
À boire
À ce fameux vainqueur. (Scène X)

À la scène VIII, Valois d'Orville emploie l'air « Vous me l'avez dit, souvenez-vous en » pour critiquer la répétition chez Quinault du vers d'Arcas « Mon devoir près du roi m'appelle » (II, 4) :

DORINE

St. Écoute un mot, Arcas.

ARCAS

Mon devoir m'attend là-bas.

DORINE

Avec moi reste un moment.

ARCAS

Je l'ai déjà dit, souvenez-vous en,
Mon devoir là-bas m'attend.

[1] *Arlequin Thésée* comporte, sauf erreur de notre part, cent timbres et deux airs accompagnant les deux vaudevilles-chansons.

Toutefois, l'un des usages les plus intéressants de vaudevilles concordants est celui qui souligne la duplicité du personnage de Médée. Ainsi, quand la magicienne trompe le personnage de Thésée sur l'air « Nage toujours et ne t'y fie pas », le vaudeville amplifie les tendances manipulatrices de Médée :

MÉDÉE

AIR : *Nage toujours et ne t'y fie pas*

À vous servir je m'engage.
Je vais le trouver de ce pas.
Attendez-moi, prenez courage.

Thésée sort.

À part.

Mais, ma foi, nage, ne t'y fie pas.

Valois d'Orville exploite toutes les possibilités offertes par les airs. Lorsque l'incipit du texte original n'est pas cité dans les couplets parodiques, il se crée néanmoins une concordance entre les paroles originales du vaudeville, que les spectateurs avaient en mémoire, et celles nouvellement écrites par le parodiste. Un tel usage du vaudeville accentue le comique et la grivoiserie, par exemple quand Médée affirme avoir perdu son « innocence » en matière d'amour (scène VI) sur l'air « J'ai perdu mon pucelage ». Ou encore, avec l'air de chasse « La Choisy », au cours de l'entretien houleux entre Médée et Églé, Valois d'Orville souligne les dissensions des deux rivales (scène XVI).

La discordance est elle aussi source de dégradation de l'opéra. C'est, par exemple, sur le fameux air « Opégué ma commère » qu'Églé s'attarde sur les horreurs de la guerre :

ÉGLÉ

AIR : *Opégué ma commère*

Au milieu du carnage,
Mes pas étaient errants.
Quelle effroyable image
De morts et de mourants !
Thésée avec courage,
Voyant mon cœur saisi,
Vient m'ouvrir un passage,
Et me ramène ici.

La fonction des vaudevilles ne saurait se réduire à celle de simples accompagnements musicaux. Ils font partie intégrante de l'économie de la parodie et amplifient tout autant la dimension comique de la pièce qu'ils contribuent à sa portée critique.

Par le biais de la réception, on peut encore s'interroger sur les vaudevilles à emploi neutre. Le compte rendu du *Mercure de France* sur *Arlequin Bellérophon* de Dominique et Romagnesi (1728, Comédie-Italienne) résume longuement la pièce et en cite des extraits. Nous nous arrêterons sur le premier, tiré de la scène I. Le rédacteur écrit que le couplet de la première et de la seconde amazone est chanté sur l'air « Réveillez-vous, belle endormie » :

PREMIÈRE AMAZONE
Sa brûlante ardeur pour la gloire
En lui ne peut se modérer.

DEUXIÈME AMAZONE
Avec ce gaillard, la victoire
N'a pas le temps de respirer.

La métrique de l'air est commune, un quatrain d'octosyllabes en rimes féminines croisées avec des rimes masculines. Or, dans la première édition de cette pièce en 1731 au sein des *Parodies du Nouveau Théâtre-Italien*, ce couplet est chanté sur l'air « Viens ici que je te régale », et dans la seconde édition, en 1738, sur l'air du « Menuet de Grandval » : il s'agit de deux titres différents pour une même musique. Cet autre vaudeville est construit sur le même moule métrique. Il y a fort à parier qu'en 1728, l'air « Réveillez-vous, belle endormie » est utilisé lors de la représentation ; ne pourrait-on pas imaginer, alors, que le manuscrit ne portait pas de titre d'air et que l'éditeur (*PNTI*, 1731) ou les parodistes aient choisi un autre vaudeville ? La raison serait-elle pragmatique ? En effet, une autre pièce du troisième tome des *Parodies du Nouveau Théâtre-Italien* (éd. 1731) comporte cet air (« Viens ici que je te régale »), *Hésione* (Dominique et Romagnesi, 1729), parodie l'opéra de Danchet et Campra : la présence de la partition en fin de volume rendait-elle souhaitable d'employer l'air dans plus d'une pièce[1] ? Cette hypothèse semble se vérifier puisque dans l'édition de 1738, l'air « Viens ici que je te régale » est remplacé, dans *Arlequin Bellérophon* et dans *Hésione*, par l'air du « Menuet de Grandval ». Nous pouvons conclure ici à l'interchangeabilité de certains airs employés de manière neutre et possédant une métrique commune (quatrain d'octosyllabes), en fonction de données pragmatiques telles que le nombre limité de partition d'air en fin de volume des éditions, la mode de certains airs, l'évolution du goût, et l'absence d'air indiqué sur les manuscrits servant à l'édition des pièces et sûrement le choix des acteurs.

2 – Le cas des parodies d'opéra par écriteaux : la musique comme enjeu

La pratique des écriteaux ressurgit à divers périodes de l'histoire des théâtres forains, on est alors étonné de recenser seulement trois parodies dramatiques d'opéra empruntant cette forme spécifique. Cela n'en fait pas moins un corpus symptomatique pour étudier l'emploi des vaudevilles, puisque contrairement aux autres parodies chantées, la participation du public dans celles-ci est assurée et continue. Pour contrer les attaques de la Comédie-Française qui leur interdit la comédie, les Forains ont l'idée de chanter, mais un arrêt du Conseil du 17 avril 1709 leur interdit tout usage du chant, du ballet, de la danse, des machines et des décorations.

[1] *Hésione*, scène I : « CLÉON, AIR : *Menuet de Grandval* : Ciel quel prix de votre constance. / TÉLAMON : Tu parles comme un animal ; / Est-ce par la persévérance, / Qu'on l'emporte sur un rival ? »

Comme nous en avons fait le récit dans la périodisation, plusieurs troupes décident alors de représenter des pièces en écriteaux : les acteurs jouaient par pantomime et les paroles des vaudevilles étaient écrites sur des pancartes suspendues aux cintres. Les frères Parfaict donnent dans leurs *Mémoires* un aperçu du fonctionnement de ce type de spectacle :

> Pour faciliter la lecture de ces couplets, l'orchestre en jouait l'air, et des gens gagés par la troupe, et placés au parquet et aux amphithéâtres, les chantaient, et par ce moyen engageaient les spectateurs à les imiter. Ces derniers y prirent tellement goût, que cela formait un chorus général[1].

Les pièces par écriteaux, y compris les parodies dramatiques d'opéra, invitent à repenser le fonctionnement du spectacle et plus particulièrement le schéma de communication entre auteur, acteur et spectateur. En partant du témoignage des frères Parfaict et de gravures qui nous sont restées[2], on comprend que le titre de l'air n'est pas forcément donné sur l'écriteau : le spectacle se fonde alors sur la seule reconnaissance musicale. Le texte était, en outre, probablement difficile à déchiffrer à cause de l'éclairage aux bougies : si les spectateurs (dont certains étaient payés) ne chantaient pas, le spectacle se trouvait amputé, puisque seuls restaient les gestes des acteurs et l'orchestre. Dans le cas précis des parodies par écriteaux, une partie de l'acte de réception parodique (en tant que décodage des jeux textuels et situationnels par le spectateur) s'accompagne et coïncide pour ainsi dire avec un acte d'émission actif. La musique possède alors plusieurs fonctions : elle est un agrément du spectacle, un support du sens et du jeu pantomime, un vecteur entre l'auteur, les interprètes et les spectateurs, tout comme le moteur de la pratique parodique. Dans le conflit qui oppose les institutions théâtrales et les théâtres forains non officiels, ce type de pièces, à cause précisément de la participation active du public, prend une dimension stratégique.

Fuzelier dégrade, par exemple, la troupe de la Comédie-Française dans *Les Fêtes parisiennes*, parodie de l'opéra-ballet *Les Fêtes vénitiennes* de Danchet et Campra, donnée à la Foire en 1711, plus qu'il ne s'attaque au ballet de Campra. Après avoir parodié les vers inauguraux du Carnaval dans le prologue de l'opéra, le parodiste met en scène l'entrée d'un bœuf gras, spécialité bouchère des jours de carnaval, « *conduit par deux Romains. Arlequin les apercevant présente un écriteau sur l'air Sois complaisant, affable, débonnaire* : Y pensez-vous superbe Melpomène / Quoi, vos héros ont déserté la scène ! ». Melpomène est la figure tutélaire de la tragédie et les Romains représentent, dans le répertoire forain et italien, les Comédiens Français. Fuzelier invite les spectateurs à se faire complices par le chant de

[1] *MFP*, t. I, 110.

[2] Nous faisons référence ici à la gravure en taille douce faite par Robert Bonnart pour la scène V d'*Arlequin Thétis*, parodie en écriteaux de *Thétis et Pélée*, opéra de Fontenelle et Colasse, donnée à la Foire Saint-Laurent en 1713, qui illustre l'édition de la pièce dans le tome I du *Théâtre de la Foire* de Le Sage et d'Orneval, Paris, Ganeau, 1721.

cette pointe sarcastique qui vise les acteurs de l'institution théâtrale. Le Sage, dans sa parodie *Arlequin Thétis* (1713), utilise le vaudeville et la participation du public pour parodier un air fameux de l'opéra de Fontenelle et Colasse : « Tristes honneurs, gloire cruelle » (II, 4) :

> SCÈNE VII
> THÉTIS, *seule*
> *On joue la ritournelle tendre de l'Opéra, pendant que Thétis le mouchoir à la main fait le tour du théâtre, à l'imitation de l'actrice de l'Opéra. Ensuite elle dit le couplet suivant* :
> AIR : *Pierre Bagnolet*
> Tristes honneurs, gloire cruelle,
> Je ne vous reçois qu'à regret.
> […]

Le public est invité à parodier en chantant un air d'opéra sur une musique qui lui est familière. La dimension politique naît du contexte de la représentation : l'Opéra interdit le chant aux forains et en un véritable pied de nez, les dramaturges parodient l'opéra en chœur avec le public. Dans certains contextes, la musique n'est pas seulement un élément du spectacle, elle en devient l'enjeu. Nous avons montré comment le privilège de l'Opéra-Comique suscite, au sein même des théâtres forains, une véritable concurrence : le prologue des *Amours de Jupiter et d'Io* raillant par écriteaux le cousinage de l'Opéra-Comique et de l'Opéra l'illustre bien.

Outre ces usages particuliers du vaudeville, porter une attention précise aux airs employés renseigne non seulement sur ceux que privilégient les parodistes, mais permet également de remarquer que leur technique de composition et d'écriture est, du moins pour les pièces en écriteaux, fondée sur la répétition. Les trois pièces ont une moyenne de trente couplets chantés (trente dans *Les Fêtes parisiennes* de Fuzelier, 1711 ; trente et un dans *Arlequin Thétis* de Le Sage et vingt-neuf dans *Les Amours de Jupiter et d'Io* de Jacques Charpentier, 1718). Chacune de ces pièces fonctionne sur la reprise des mêmes airs. Dans la parodie de Fuzelier, sur les trente couplets chantés, cinq le sont sur « Réveillez-vous, belle endormie », quatre sur « Tu croyais en aimant Colette », deux sur l'air de « Joconde », et enfin deux sur l'air des « Folies d'Espagne ». Dans *Arlequin Thétis*, Le Sage emploie trois fois « Voulez-vous savoir qui des deux », airs en rapport avec l'intrigue : Jupiter et Neptune cherchent à séduire la nymphe Thétis. On trouve aussi « Réveillez-vous, belle endormie » employé à deux reprises. Enfin, Charpentier emploie quatre fois l'air « Vous m'entendez bien » et trois fois « Réveillez-vous, belle endormie ». Ces pièces ont quatre airs en commun, « Réveillez-vous », « Vous m'entendez bien », « Quand le péril est agréable » et « Joconde » : ils étaient donc parmi les mieux connus du public, qui se familiarisait au fur et à mesure du spectacle avec certains airs.

Les particularités des pièces par écriteaux ne sont pas propres à la parodie dramatique d'opéra ; pourtant, quand la parodie d'opéra se plie à la forme par écriteaux, elle fait

participer le public à la dégradation de la cible. Les parodistes utilisent les airs les plus appréciés du public, parmi les plus faciles à retenir et à chanter. Aucun air de l'opéra original n'est chanté par écriteaux ; l'absence de cette pratique pourtant courante s'explique par la participation du public. Les parodistes emploient en revanche des passages instrumentaux : on peut le supposer dans la parodie des *Fêtes vénitiennes* pour accompagner les multiples danses, nous l'avons vu dans *Arlequin Thétis* avec la ritournelle de l'opéra et enfin à la scène VI du prologue des *Amours de Jupiter et d'Io*, « *on joue un air de* Galatée ». Cette courte étude de la pratique du vaudeville dans la parodie par écriteaux permet de rappeler les contraintes, non pas coercitives, mais bien pratiques du spectacle en vaudevilles.

B - De l'« air de l'opéra » à l'air issu de l'opéra-comique : évolution de la parodie musicale

Les vaudevilles ne sont pas les seules formes chantées que l'on trouve dans la parodie dramatique d'opéra au XVIII^{e} siècle : à cette pratique parodique musicale, qu'on pourrait appeler minimale (nouvelle parole sur un air préexistant appartenant à un fonds commun d'airs connus), s'ajoutent des pratiques de parodies musicales plus complexes. La plus commune dans la parodie dramatique d'opéra est celle de la parodie d'airs d'opéras, mais aussi d'ariettes (toutes les ariettes mentionnées dans les parodies dramatiques d'opéra ne sont pas forcément des morceaux originaux) ou de romances, et enfin celle d'airs des nouveaux opéras-comiques. On peut dater avec précision l'apparition ou le recul, au sein de notre corpus, de chacune de ces formes de parodies chantées. Nous mêlerons donc l'analyse dramaturgique (l'enjeu et l'effet de chaque forme de parodie musicale) à une perspective historique (pourquoi et dans quel contexte telle ou telle forme s'est développée ou a eu tendance à s'effacer ?).

Dans son article sur les airs d'opéra parodiés dans les parodies lyriques, Margherita Orsino, bien qu'elle parte d'un corpus majoritairement imprimé, en arrive à une conclusion qui semble se vérifier sur l'ensemble du corpus. Le nombre d'airs parodiés de l'opéra diminue au fil du temps, laissant place aux vaudevilles (qui parfois ne sont pas autre chose que des airs d'opéras devenus vaudevilles), puis aux ariettes. Il convient de bien différencier les airs d'opéra devenus vaudevilles et qui, de fait, circulent de pièces en pièces et les airs de l'opéra-cible parodiés dans la parodie dramatique elle-même. Pierre François Biancolelli, dans *La Foire galante*, parodie de *L'Europe galante* de La Motte et Campra, utilise, sauf erreur de notre part, vingt-six airs de l'opéra parodié. Ce qui veut dire qu'à vingt-six reprises,

l'orchestre accompagne le chanteur sur le même air musical que celui de l'opéra. « Ainsi, on retrouve l'alternance des registres musicaux tout au long de cette parodie, malgré une légère prépondérance des airs d'origine qui constituent environ 60 % de la partie musicale »[1]. Margherita Orsino observe que dans

> le corpus des trois volumes des parodies du Théâtre-Italien, entre 1719 et 1729, sur une dizaine de parodies d'œuvres musicales, on trouve seulement 28 airs d'origine avec un maximum de 10 airs pour *Les Noces d'Arlequin et Sylvia ou Thétis et Pélée déguisés* de Dominique et Mouret, parodie de *Thétis et Pélée* de Fontenelle et Colasse (1689), qui représente un cas unique, alors que les autres parodies ont un maximum de six airs et un minimum d'un air[2].

À part quelques cas particuliers de parodies dans lesquelles on trouve jusqu'à six airs tirés de l'opéra-cible (six dans *Arlequin Roland* de Pannard et Sticotti, 1744 ; cinq dans *Arlequin Amadis* de Dominique, 1731 et *Les Oracles* de Romagnesi, 1741 ; quatre dans *Le Cocher maladroit* de Carolet ; trois dans *Hippolyte et Aricie* de Favart et Parmentier, 1742 et dans *Thésée* de Favart, Laujon et Parvi, 1745 ; deux dans *Arlequin Phaéton* de Riccoboni fils, 1743), la plupart n'en comportent même pas un seul.

Le renouveau des airs parodiés commence avec Favart dès les années 1752, en pleine querelle des Bouffons. Pour plaire au public, il ajoute des ariettes parodiées des intermèdes italiens ; cela s'inscrit dans sa pratique des parodies des intermèdes bouffons sous forme de traductions adaptations. Durant la décade qui suit, on retrouve à côté des vaudevilles et des ariettes composés pour l'occasion de nombreuses ariettes parodiées. Nous avons cité celles utilisées par le parodiste de *Daphnis et Alcimadure* (1756) ; dans *La Petite Maison*, parodie d'*Anacréon*, troisième acte des *Surprises de l'amour* (Rameau et Bernard) par Marcouville et Chevrier, donnée en 1757 à la Comédie-Italienne, on observe la diversité de la pratique de parodie musicale au milieu du XVIII^e^ siècle : à côté des quarante-cinq vaudevilles chantés, on trouve deux ariettes parodiées (l'une intitulée « Dottor mio caro », l'autre dell « Signore Hasse »), un air repris de l'opéra, un air tiré d'un ballet-pantomime de Dehesse et des Rochers (*Les Bûcherons ou le Médecin de village*, Comédie-Italienne, 1750) et un passage instrumental, l'ouverture du *Diable à quatre* de Sedaine et Philidor (FSL, 1756), utilisée comme support au chant. La pratique de la parodie musicale est variée : toute musique d'une œuvre lyrique devient susceptible d'être parodiée.

Dans le dernier tiers du XVIII^e^ siècle, les formes de la parodie dramatique d'opéra se diversifient, même si celle de l'opéra-comique en vaudevilles reste la plus employée. On remarque un rejet des ariettes au profit d'un retour des airs parodiés d'opéras-cibles voire d'opéras du XVII^e^ et du début du XVIII^e^ siècle. La grande nouveauté réside en revanche dans

[1] Margherta Orsino, art. cit., p. 152.
[2] *Ibid*., p. 153.

la parodie musicale d'airs et de passages instrumentaux d'opéras-comiques sur une musique originale. Ce développement semble aisé à expliquer : la parodie dramatique d'opéra est un genre lyrique du temps, qui se nourrit des créations dramatiques données sur les différents théâtres parisiens. Dès lors, la vogue des nouveaux opéras-comiques se répercute dans la pratique de la parodie musicale. Sur les soixante-dix parodies dramatiques d'opéra que nous avons pu recenser entre 1770 et 1791, seules vingt-sept sont en forme d'opéra-comique. Sur ces vingt-sept pièces, nous n'en avons retrouvé que vingt-trois. Il est donc possible, à partir de ce corpus, d'observer les pratiques des airs parodiés dans ce nouveau contexte. Selon Andrea Fabiano, les créations à la Comédie-Italienne de 1762 à 1779 sont à 44 % des opéras-comiques à ariettes (dont 4 % d'opéras-comiques mixtes). Après l'élimination, en 1779, des pièces italiennes du répertoire, ce théâtre renchérit sur les créations d'opéras-comiques. Comme le note le chercheur : « la Comédie-Italienne considère l'opéra-comique national capable d'être confronté positivement aux différences musicales et textuelles défendues par la parodie »[1]. Nous proposons un tableau qui permet de voir, par parodie d'opéra, le nombre d'airs parodiés d'œuvres lyriques datées d'après 1750 ; nous excluons les airs présentés comme issus d'opéras-comiques, de divertissements ou de parodies dramatiques mais qui sont en fait des vaudevilles ayant pris un autre nom. Par exemple, Jean-Étienne Despréaux présente un air de *Syncope* (parodie de *Pénélope* de Marmontel et Piccinni) sous cette forme : « *Nage toujours et ne t'y fie pas* des Amours d'été ». Cette pièce est un divertissement en vaudevilles de Piis et Barré créé à la Comédie-Italienne le 20 septembre 1781. Le parodiste se réfère au dernier emploi connu de cet air, souvent usité dans la première moitié du XVIII^{e} siècle. De fait, ce corpus montre comment des airs plus anciens sont réactualisés par des pièces en vaudevilles entrées au répertoire de la Comédie-Italienne ou créées par Piis et ses collaborateurs à partir de 1780, instigateurs du renouveau des pièces en vaudevilles et futurs créateurs du Théâtre du Vaudeville (1792)[2].

[1] Andrea Fabiano, « Le théâtre musical à la Comédie-Italienne », art. cit., p. 234.
[2] Voir Herbert Schneider, « Die Revitalisierung des Vaudeville in der vorrevolutionären opéra-comique durch Barré und de Piis 1780-1789 », dans *Das Vaudeville, Funktionen eines multimedialen Phänomens*, éd. H. Schneider, Hildesheim, Olms, 1996, p. 75-164.

Titre de la parodie dramatique, auteur(s), lieu de création, année de création, titre et créateurs de la cible	Nombre d'airs différents employés	Airs tirés d'œuvres lyriques Nous donnons entre crochets des précisions non indiquées dans le texte original : le genre de l'œuvre, le titre, le(s) nom(s) du(des) librettiste(s), le(s) nom(s) du(des) compositeur(s) et l'année de création
Momie Jean-Étienne Despréaux, société, 1774 ; édition de 1778, suite à la représentation à la cour Cible : *Iphigénie en Aulide*, du Roullet et Gluck	70 airs	7 dont 3 tirés d'opéras-comiques ou de comédies – *Dans ce doux asile de Castor et Pollux* [tragédie en musique, Bernard et Rameau, 1737] – *Sentir avec ardeur* [*L'Erreur d'un moment ou la Suite de Julie*, opéra-comique, Boutet et Dezède, 1773] – *De la chasse de* Zaïde [ballet héroïque, La Marre et Royer, 1739] – *Il était une fille* [*Annette et Lubin*, Mme Favart et Lourdet de Santerre, ariettes de Blaise, 1762] – *Dans ma cabane obscure* [*Devin du village*, scène lyrique pastorale de J.-J. Rousseau, 1753] – *Caron t'appelle de l'opéra d'*Alceste [tragédie lyrique, du Roullet et Gluck, 1776[1]] – *Si jamais je prends un époux* [*Le Huron*, opéra-comique, Marmontel et Grétry, 1768]
Roger Bontemps et Javotte Dorvigny, Comédie-Italienne, 1775 Cible : *Orphée et Eurydice*, Moline et Gluck	44 airs	11 dont 5 tirés d'opéras-comiques ou de comédies – *Duo de Mondonville* [*Daphnis et Alcimadure*, pastorale languedocienne, Mondonville, 1754] – *Air du* Devin du village [scène lyrique pastorale de J.-J. Rousseau, 1753] – *Air de* La Bohémienne [parodie d'intermède italien, Favart et di Capua, 1755] – *Poulido pastourello* [*Daphnis et Alcimadure*, pastorale languedocienne, Mondonville, 1754] – *Air de Rameau, Fatal Amour* [*Pygmalion*, acte de ballet, livret de La Motte retouché par Ballot de Sauvot, Rameau, 1748] – *Air des* Femmes vengées [opéra-comique, Sedaine et Philidor, 1775] – *Air du* Peintre amoureux [opéra-comique, Anseaume et Duni, 1757] – *Vous amants que j'intéresse* [*Annette et Lubin*, Mme Favart et Lourdet de Santerre, ariettes de Blaise, 1762] – *Air du* Devin du village [scène lyrique pastorale de J.-J. Rousseau, 1753] – *Chœur de* L'Amoureux de 15 ans [comédie à ariettes, Laujon et Martini, 1771 – *Vaudeville de* Sara [comédie en vers, Collet de Messine et Vachon, 1733]
La Bonne Femme ou le Phénix Piis, Desprès, Resnier, Comédie-Italienne, 1776 Cible : *Alceste*, du Roullet et Gluck	61 airs	10 airs dont 5 tirés d'opéras-comiques ou de comédies – *Jeune et novice encore* [*Annette et Lubin*, Mme Favart et Lourdet de Santerre, ariettes de Blaise, 1762]

[1] Cet air n'existait pas lors de la création de la parodie en 1774, mais comme la première version de cette pièce n'a pas été retrouvée nous ne savons pas quel air le remplaçait.

		– *Dans ma cabane obscure* [*Devin du village*, scène lyrique pastorale de J.-J. Rousseau, 1753] – *Si des galants de la ville* [*Devin du village*, scène lyrique pastorale de J.-J. Rousseau, 1753] – *Vaudeville du* Roi et le Fermier [opéra-comique, Sedaine et Monsigny, 1762] – *Vaudeville et chœur du* Tableau parlant [comédie à ariettes, Anseaume et Grétry, 1769] – *Laisse-moi d'*Annette et Lubin [comédie à ariettes de Mme Favart et Lourdet de Santerre, ariettes de Blaise, 1762] – *Gentille Pastourelle* [*Anacréon*, parodie de l'entrée du même nom des *Surprises de l'amour* Cahusac et Rameau, de Sedaine, 1758] – *Vaudeville des* Femmes vengées [opéra-comique, Sedaine et Philidor, 1775] – *Je suis Lindor* [air composé par Dezède pour *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais, 1775] – *Paisibles bois* [verger délicieux] [*Églé*, pastorale héroïque, Laujon et La Borde, 1748]
L'Opéra de province Piis, Desprès, Resnier, Comédie-talienne, 1777 Cible : *Armide* de Quinault et Gluck	62 airs	9 dont 8 tirés d'opéras-comiques – *Je suis Lindor* [air composé par Dezède pour *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais, 1775] – *Vaudeville des* Chasseurs et de la Laitière [*Les Deux Chasseurs et la Laitière*, opéra-comique, Anseaume et Duni, 1763] – *Vaudeville de la* Rosière [*La Rosière de Salency*, comédie à ariettes, Favart et Monsigny[1], 1769] – *Vaudeville du* Maréchal [*Le Maréchal-ferrant*, opéra-comique, Quétant et Philidor, 1761] – *Un moment, on m'attend du* Roi et du Fermier [opéra-comique, Sedaine et Monsigny, 1762] – *Sans un petit brin d'Amour* [*Les Trois Fermiers*, opéra-comique, Boutet et Dezède, 1777] – *Voilà la petite laitière* [*Les Deux Chasseurs et la Laitière*, opéra-comique, Anseaume et Duni, 1763] – *Vaudeville du* Bûcheron [*Le Bûcheron ou les Trois Souhaits*, comédie à ariettes, Guichard et Philidor, 1763] – *Sentir avec ardeur* [*L'Erreur d'un moment ou la Suite de Julie*, opéra-comique, Boutet et Dezède, 1773]
Les Gémeaux Gondot, Comédie-talienne, 1777 Cible : *Castor et Pollux*, Bernard et Rameau	96 airs	7 dont 3 tirés d'opéras-comiques ou de comédies – *Je vais te voir charmante Lise* [*On ne s'avise jamais de tout*, opéra-comique, Sedaine et Monsigny, 1761] – *Il était une fille* [*Annette et Lubin*, Mme Favart et Lourdet de Santerre, ariettes de Blaise, 1762] – *L'avez-vous vu mon bien aimé* [*La Fée Urgèle ou Ce qui plaît aux dames*, Favart, Voisenon et Duni, 1765] – *Sortons d'ici je me sens tout flamme* [même air

[1] Avec la collaboration de Blaise, Duni et Philidor.

		que *Je suis Lindor* tiré du *Barbier de Séville* de Beaumarchais, musique composée par Dezède, 1775] – *Quand vous entendrez le doux Zéphyr* [air noté extrait des *Amours champêtres* de Favart, parodie de l'entrée des Sauvages des *Indes galantes* de Fuzelier et Rameau, 1751] – *Gentille Pastourelle* [*Anacréon*, parodie de l'entrée du même nom des *Surprises de l'amour* Cahusac et Rameau, par Sedaine, 1758] – *Joli mois de mai tu nous rends le cœur gai* [divertissement de *Raton et Rosette*, parodie de *Titon et l'Aurore* par Favart, 1753]
Berlingue Jean-Étienne Despréaux, chez la Guinmard, 1777 Cible : *Ernelinde*, Poinsinet, Sedaine et Philidor	59 airs	10 dont 7 tirés d'opéras-comiques ou de comédies – *Voilà la petite laitière* [*Les Deux Chasseurs et la Laitière*, opéra-comique, Anseaume et Duni, 1763] – *Air du* Maréchal, *tôt, tôt, tôt* [*Le Maréchal-ferrant*, opéra-comique, Quétant et Philidor, 1761] – *Ma Colette êtes vous fâchée* [*Devin du village*, scène lyrique pastorale de J.-J. Rousseau, 1753] – *Pour vous jeune mortelle, de l'opéra d'Alcimadure* [*Daphnis et Alcimadure*, pastorale languedocienne, Mondonville, 1754] – *J'ai perdu mon amant* [*La Rosière de Salency*, comédie à ariettes, Favart et Monsigny, 1769] – *Ce n'est qu'ici, oui ce n'est qu'au village* [*Le Roi et le Fermier*, opéra-comique, Sedaine et Monsigny, 1762] – *Des Pourquois de* la Soirée des boulevards [comédie, Favart, 1758] – *Vous l'ordonnez, je me ferai connaître* [même air que *Je suis Lindor* tiré du *Barbier de Séville* de Beaumarchais, musique composée par Dezède, 1775] – *Maudit amour, raison sévère* [*Le Peintre amoureux de son modèle*, opéra-comique, Anseaume et Duni, 1757] – *L'Amour quêteur* [*L'Amour quêteur*, comédie en prose, Robineau et La borde, 1777]
La Rage d'amour Dorvigny, Comédie-Italienne, 1778 Cible : *Roland*, Marmontel et Piccinni	48 airs	14 dont 11 tirés d'opéras-comiques ou de comédies – *Une abeille farouche* [*Annette et Lubin*, Mme Favart et Lourdet de Santerre, ariettes de Blaise, 1762] – *Air du* Cercle : *serait-il vrai, jeune bergère* [comédie, Poinsinet, 1762] – *Je suis Lindor* [tiré du *Barbier de Séville* de Beaumarchais, musique composée par Dezède, 1775] – *Air de* Rose et Colas [opéra-comique, Sedaine et Monsigny, 1764] – *L'avez-vous vu mon bel ami de la* Fée Urgèle [comédie à ariettes, Favart, Voisenon et Duni, 1765] – *Écho de* Raton et Rosette [parodie de *Titon et*

		l'Aurore par Favart, 1753] – *Voilà la petite laitière* [*Les Deux Chasseurs et la Laitière*, opéra-comique, Anseaume et Duni, 1763] – *Rien ne plait tant aux yeux des belles* [*L'Ami de la maison*, opéra-comique de Marmontel et Grétry, 1771] – *Ô nuit charmante nuit d'*Isabelle et Gertrude [comédie à ariettes, Favart et Balaise, 1766] – *Air de Monteauciel* [*Le Déserteur*, opéra-comique, Sedaine et Monsigny, 1769] – *Maudit l'infernal faiseur de grimoire* [*Le Déserteur*, opéra-comique, Sedaine et Monsigny, 1769] – *Non, Colette n'est pas trompeuse* [*Devin du village*, scène lyrique pastorale de J.-J. Rousseau, 1753] – *La Sagesse est un trésor* [*Rose et Colas*, opéra-comique, Sedaine et Monsigny, 1764] – *Vaillants français, du* Huron [opéra-comique, Marmontel et Grétry, 1768]
Les Amours militaires P.-L. Moline, à Méaux, 1778 Cible : Armide de Quinault et Gluck	26 airs	3 dont 2 tirés d'opéras-comiques ou de comédies – *Sans un petit brin d'amour* [*Les Trois Fermiers*, opéra-comique, Boutet et Dezède, 1777] – *Air de* Lucile [opéra-comique, Marmontel et Grétry, 1769] – *Aimons toujours notre berger de l'opéra de* Golconde [*Aline, reine de Golconde*, pastorale héroïque, Sedaine et Monsigny, 1766]
Romans Jean-Étienne Despréaux, Marly, 1778 Cible : *Roland*, Marmontel et Piccinni	57 airs	11 airs dont 5 tirés d'opéras-comiques ou de comédies – *Ce que je dis est la vérité même* [*Le Roi et le Fermier*, opéra-comique, Sedaine et Monsigny, 1762] – *Menuet de* Golconde [*Aline, reine de Golconde*, pastorale héroïque, Sedaine et Monsigny, 1766] Je suis Lindor [tiré du *Barbier de Séville* de Beaumarchais, musique composée par Dezède, 1775] – *Air de* Psyché [*Psyché*, Corneille, Molière et Lully] – *Menuet d'*Alceste *2e acte de Gluck* [*Alceste*, opéra, du Roullet et Gluck, 1776] – *La Belle chose que d'être chevalier* [*La Fée Urgèle ou Ce qui plaît aux dames*, Favart, Voisenon et Duni, 1765] – *Si jamais je fais un ami des* Femmes Vengées [opéra-comique, Sedaine et Philidor, 1775] – *Ah ! quelle douleur* [*Rose et Colas*, opéra-comique, Sedaine et Monsigny, 1764] – *Gigue d'*Alcimadure [*Daphnis et Alcimadure*, pastorale languedocienne, Mondonville, 1754] – *Contredanse du* Prince de Noisy [ballet héroïque, La Bruère, Rebel et Francoeur, 1749] – *Justes dieux de l'opéra de* Psyché [comédie-

		ballet, Corneille, Molière et Lully] – *Amour, amour achève ton ouvrage* [*On ne s'avise jamais de tout*, opéra-comique, Sedaine et Monsigny, 1761]
Les Rêveries renouvelées des Grecs Favart et Guérin de Frémicourt, Comédie-Italienne, 1779 Cible : *Iphigénie en Tauride*, Guillard et Gluck[1]	43 airs	13 airs dont 10 tirés d'opéras-comiques ou de comédies – *Air des* Troqueurs *de Dauvergne*[2] [opéra-comique, Vadé et Dauvergne, 1753] – *Il était une fille* [*Annette et Lubin*, Mme Favart et Lourdet de Santerre, ariettes de Blaise, 1762] – Hélas ! ma sœur tremble [*Les Nymphes de Diane*, opéra-comique, Favart et Moulinghem, 1747, ariette *Mon p'tit cœur*] – *Fragment d'un air d'une* Servante Maîtresse [intermède italien de Pergolèse, « parodié » par Baurans, 1754] – *Ah il n'est point de fêtes* [*Annette et Lubin*, Mme Favart et Lourdet de Santerre, ariettes de Blaise, 1762] – *Allemande de Nicolas* [*L'Amoureux de quinze ans*, comédie à ariettes, Laujon et Martini, 1771 – *Je le compare avec Louis* [*Les Trois Fermiers*, opéra-comique, Boutet et Dezède, 1777] – *Trop de pétulance gâte tout* [*Le Bûcheron*, opéra-comique, Guichard et Philidor, 1763] – *Non, vous ne m'aimez pas ou oui monsieur le Bailli* [*Annette et Lubin*, Mme Favart et Lourdet de Santerre, ariettes de Blaise, 1762] – *Je suis Lindor* [tiré du *Barbier de Séville* de Beaumarchais, musique composée par Dezède, 1775] – *Air de* Jephté *: nous vivons dans l'innocence* [tragédie en musique, Pellegrin et Montéclair, 1732] – *Quatuor des* Troqueurs [opéra-comique, Vadé et Dauvergne, 1753] – *Sans un petit brin d'amour* [*Les Trois Fermiers*, opéra-comique, Boutet et Dezède, 1777]
Le Bon Frère Nougaret, non représentée, éditée en 1779 Cible : *Castor et Pollux*, Bernard et Rameau	39 airs	0
Christophe et Pierre Luc Jean-Étienne Despréaux, Trianon-Versailles, 1780 Cible : *Castor et Pollux*, Bernard et Rameau	82 airs	22 airs dont 14 tirés d'opéras-comiques ou de comédies – *Triste raison* [*Castor et Pollux*, Bernard et Rameau, 1739]

[1] Pour une analyse des airs dans cette parodie, voire Bruce Alan Brown « *Les Rêveries renouvelées des Grecs* : Facture, function and perfomance pratice in a vaudeville parody of Gluck's *Iphigénie en Tauride* (1779) », dans *Timbre und Vaudeville. zur Geschichte und Problematik einer populairen Gattung im 17. und 18 Jahrhundert*, Zurich-New-York, Olms, 1999, p. 306-343. L'air intitulé de « M. Piccinni. Un matin brusquement » n'apparaît pas dans notre colonne des airs tirés d'œuvres postérieures à 1750, puisque, à l'instar de Bruce Alan Brown, nous n'avons pas retrouvé cet air dans les œuvres lyriques de Piccinni.

[2] Dans l'édition on peut lire : « fragment d'un autre air » ; Bruce Alan Brown identifie ici un air des *Troqueurs* de Dauvergne et Vadé (Opéra-Comique, FSL, juillet 1753) commençant par « Sa nonchalance / Ferait mon tourment » (scène VI).

		– *Air du* Tonnelier, *vaudeville* [opéra-comique, Audinot et Quétant, musique de Gossec *et alii*, 1761-1765] – *Je ne sais à quoi me résoudre* [*Le Roi et le Fermier*, opéra-comique, Sedaine et Monsigny, 1762] – *Air d'*Opéra [tiré de la cible, *Castor et Pollux*, tragédie en musique, Bernard et Rameau, 1737] – *Paisible bois vergers délicieux* [*Églé*, pastorale héroïque, Laujon et La Borde, 1748] – *Sans chien et sans houlette* [*Rose et Colas*, opéra-comique, Sedaine et Monsigny, 1764] – *Marche du* Déserteur [opéra-comique, Sedaine et Monsigny, 1769] – *Dans un verger Colinette* [*Le Tonnelier*, opéra-comique, Audinot et Quétant, musique de Gossec *et alii*, 1761-1765] – *Air de* Raton et Rosette [il s'agit de la ronde originale en quatre couplets de la parodie de Favart de *Titon et l'Aurore*, 1753] – *C'est bien doux des* Trois Fermiers [opéra-comique, Boutet et Dezède, 1777] – *Les enfants, il fera jour demain* [*Rose et Colas*, opéra-comique, Sedaine et Monsigny, 1764] – *Marche des* Deux Avares [opéra-comique, Falbaire de Quingney et Grétry, 1770] – *Non non Colette n'est point trompeuse* [*Devin du village*, scène lyrique pastorale de J.-J. Rousseau, 1753] – *Ô Mahomet* [*Trois sultanes*, opéra-comique, Favart et Gibert, 1761] – *Ouverture* Pygmalion [scène lyrique de Rousseau et Coignet, 1770] – *Trop de pétulance* [*Le Bûcheron*, opéra-comique, Guichard et Philidor, 1763] – *Ah il n'est point de fête* [*Annette et Lubin*, Mme Favart et Lourdet de Santerre, ariettes de Blaise, 1762] – *Rassurez vous belle princesse* [*Iphigénie en Aulide*, opéra, du Roullet et Gluck] – *M'aimes-tu* [*Rose et Colas*, opéra-comique, Sedaine et Monsigny, 1764] – *La sagesse est un trésor* [*Rose et Colas*, opéra-comique, Sedaine et Monsigny, 1764] – *Si jamais je fais un ami* [*Femmes vengées*, opéra-comique, Sedaine et Philidor, 1775] – *Si les galants de la ville* [*Devin du village*, scène lyrique pastorale de J.-J. Rousseau, 1753]
Le Marchand d'esclaves Radet, Comédie-Italienne, 1784 Cible : *La Caravane du Caire*, Morel de Chédeville et Grétry	67 airs	10 airs dont 9 tirés d'opéras-comiques ou de comédies – *Je suis Lindor* [tiré du *Barbier de Séville* de Beaumarchais, musique composée par Dezède, 1775] – *Vaudeville des* deux Jumeaux [*Les Jumeaux de Bergame*, opéra-comique, Florian et Desaugiers, 1782] – *Air des* Aveux indiscrets [opéra-comique, de la Ribardière et Monsigny, 1759]

		– *Duos des* Deux Avares [opéra-comique, Falbaire de Quingney et Grétry, 1770] – *Air de* Sancho [*Sancho Pança*, opéra-comique, Poinsinet et Philidor, 1762] – *Ah il n'est point de fête* [*Annette et Lubin*, Mme Favart et Lourdet de Santerre, ariettes de Blaise, 1762] – *Si jamais je fais un ami* [*Femmes vengées*, opéra-comique, Sedaine et Philidor, 1775] – *Air de* l'Amant Jaloux [opéra-comique, Hèle et Grétry, 1778] – *Qu'il tarde à ma tendresse* [*Le Tonnelier*, opéra-comique, Audinot et Quétant, musique de Gossec et *alii*, 1761-1765] – *Ce fut par la faute du sort* [*Florine*, comédie à ariette, Imbert et Desaugiers, 1780]
Céleste Bardou, éditée en 1784 Cible : *Alceste*, du Roullet et Gluck	48 airs	5 airs dont 3 tirés d'opéras-comiques ou de comédies – *L'avez-vous vu mon bien aimé* [*La Fée Urgèle ou Ce qui plaît aux dames*, Favart, Voisenon et Duni, 1765] – *Je suis Lindor* [tiré du *Barbier de Séville* de Beaumarchais, musique composée par Dezède, 1775] – Air du Devin [*Devin du village*, scène lyrique pastorale de J.-J. Rousseau, 1753]] – *On dit qu'à quinze ans* [*Lucile*, opéra-comique, Marmontel et Grétry, 1769] – *Dernier vaudeville de* Cassandre oculiste [comédie en vaudevilles, Barré et Piis, 1780]
Le Petit Orphée Rouhier-Deschamps, Havre, 1785 Cible : *Orphée et Eurydice*, Moline et Gluck	85 airs	7 airs dont 6 tirés d'opéras-comiques ou de comédies – *Je Suis Lindor* [tiré du *Barbier de Séville* de Beaumarchais, musique composée par Dezède, 1775] – *Des filets qu'Hirza lui prépare* [vaudeville de *Florine*, comédie à ariette d'Imbert et Desaugiers (1780), utilisé sous ce titre dans *Aristote Amoureux* de Piis et Barré (1780)] – *L'avez-vous vu mon bien aimé* [*La Fée Urgèle ou Ce qui plaît aux dames*, Favart, Voisenon et Duni, 1765] – *Laisse-moi* [*Annette et Lubin*, comédie à ariettes de Mme Favart et Lourdet de Santerre, ariettes de Blaise, 1762] – *Ce fut par la faute du sort* [*Florine*, comédie à ariette, Imbert et Desaugiers, 1780] – *L'amitié vive et pure* [*La Double Épreuve ou Colinette à la cour*, opéra-comique, Lourdet de Santerre et Grétry, 1782] – *Colin s'ra ce le dernier* [*Le Droit du seigneur*, opéra-comique, Desfontaines, Laval et Martini, 1783]
Constance Barré, Radet, Rozières, Comédie-	58 airs	8 airs dont 8 tirés d'opéras-comiques ou de comédies

Italienne, 1786 Cible : *Pénélope*, Marmontel et Piccinni		– *Vaudeville des* Jumeaux [*Les Jumeaux de Bergame*, opéra-comique, Florian et Desaugiers, 1782] – *Croyez-vous à la magie* [*La Fausse Magie*, opéra-comique, Marmontel et Grétry, 1775] – *Vaudeville de* la Fausse magie [*La Fausse Magie*, opéra-comique de Marmontel et Grétry, 1775] – *Vaudeville de* Florine [comédie à ariettes, Imbert et Desaugiers, 1780] – *Tandis que tout sommeille* [*L'Amant jaloux* opéra-comique, Hèle et Grétry, 1778] – Tous les pas d'un discret amant [*Femmes vengées*, opéra-comique, Sedaine et Philidor, 1775] – *Nous nous aimions dès l'enfance* [*Annette et Lubin*, Mme Favart et Lourdet de Santerre, ariettes de Blaise, 1762] – *Il était une fille* [*Annette et Lubin*, Mme Favart et Lourdet de Santerre, ariettes de Blaise, 1762]
Syncope Jean-Etienne Despréaux, Versailles, 1786 Cible : *Pénélope*, Marmontel et Piccinni	52 airs	17 airs dont 14 tirés d'opéras-comiques ou de comédies – *Vaudeville du* Mariage de Figaro – *Des bonnes gens de l'opéra de* Colinette [*La Double Épreuve ou Colinette à la cour*, opéra-comique, Lourdet de Santerre et Grétry, 1782] – *Jeune fillette que l'amour guette de* Cécile [opéra-comique, Mabille et Dezède, 1780] – *Mon bon André de* l'Épreuve villageoise [opéra-comique, Choudard, dit Desforges, et Grétry, 1784] – *Suis-je en France de l'opéra de* Golconde [*Aline, reine de Golconde*, pastorale héroïque, Sedaine et Monsigny, 1766] – *Tôt tôt tôt battez chaud du* Maréchal [*Le Maréchal-ferrant*, opéra-comique, Quétant et Philidor, 1761] – *Si les galants de la ville du Devin* [*Devin du village*, scène lyrique pastorale de J.-J. Rousseau, 1753] – *J'ai égaré mon fuseau du* Déserteur [opéra-comique, Sedaine et Monsigny, 1769] – *La sagesse est un trésor* [*Rose et Colas*, opéra-comique, Sedaine et Monsigny, 1764] – *L'avez-vous vu mon bien aimé* [*La Fée Urgèle ou Ce qui plaît aux dames*, Favart, Voisenon et Duni, 1765] – *Air de Grégoire dans* Richard cœur de lion [opéra-comique, Sedaine et Grétry, 1784] – *Si jamais je prends un ami* [*Les Femmes vengées*, opéra-comique, Sedaine et Philidor, 1775] – *Rassurez-vous belle princesse d'*Iphigénie en Aulide [opéra, du Roullet et Gluck, 1774] – *Je suis pauvre misérable* [*L'Île des fous*, opéra-comique de Marcouville, Anseaume et Duni, 1760] – *Je suis simple née au village* [*Julie*, opéra-

		comique, Boutet et Dezède, 1772] – *Le dieu de la tendresse du* Tableau parlant [comédie à ariettes, Anseaume et Grétry, 1769] – *Ô Mahomet* [*Trois Sultanes*, opéra-comique, Favart et Gibert, 1761]
Lanlaire ou le Chaos Bonnefoy de Bouyon, Comédie-Italienne, 1787 Cible : *Tarare*, Beaumarchais et Salierie	22 airs	4 airs dont deux tirés d'opéras-comiques ou de comédies – *Je suis natif de Ferarre* [*Tarare*, opéra, Beaumarchais et Salieri] – *Vaudeville sur l'air de Figaro* – *Air rondeau de* L'Amant statue [opéra-comique, Desfontaines et Dalayrac, 1780] – *Air de l'opéra*
Bagare Mague de Saint-Aubin, Ambigu-Comique, 1787 Cible : *Tarare*, Beaumarchais et Salierie	30 airs	8 airs dont 7 tirés d'opéras-comiques ou de comédies – *Vaudeville des* Femmes vengées [opéra-comique, Sedaine et Philidor, 1775] – *Ce fut par la faute du sort* [*Florine*, comédie à ariettes, Imbert et Desaugiers, 1780] - *Air de Figaro* – *Vaudeville du* Sorcier [opéra-comique, Poinsinet et Philidor, 1764] – *Mon enfant* [*Le Droit du seigneur*, opéra-comique, Desfontaines, Laval et Martini, 1783] – *Travaillez, travaillez bon tonnelier* [*Le Tonnelier*, opéra-comique, Audinot et Quétant, musique de Gossec *et alii*, 1761-1765] – *Air du vaudeville de la Laitière* [*Les Deux Chasseurs et la Laitière*, opéra-comique, Anseaume et Duni, 1763] – Vaudeville sur l'air de La Barcariolle de Tarare [opéra, Beaumarchais et Salieri, 1787]
Arlequin bohémienne ou la Galiote engravée Piis, Barré et Desprès, non représentée Cible : *Iphigénie en Aulide*, du Roullet et Gluck	52 airs	4 airs dont 3 tirés d'opéras-comiques ou de comédies – *La romance du* Sorcier [opéra-comique, Poinsinet et Philidor, 1764] – *Non, non, Colette n'est point trompeuse* [*Devin du village*, scène lyrique pastorale de J.-J. Rousseau, 1753] – *Maudit amour raison sévère* [*Le Peintre amoureux de son modèle*, opéra-comique, Anseaume et Duni, 1757] – *Jumeaux de Bergame* [vaudeville *des Jumeaux de Bergame*, opéra-comique, Florian et Desaugiers, 1782]
La Veuve Nulcifrote Coursiaux, non représentée Cible : *Didon*, Marmontel et Piccinni	36 airs	6 airs dont 4 tirés d'opéras-comiques ou de comédies – *Vous l'ordonnez* [*je me ferai connaître*] [même air que *Je suis Lindor* du *Barbier de Séville* de Beaumarchais, musique composée par Dezède, 1775] – *Je vais te voir* [*charmante Lise*] [*On ne s'avise jamais de tout*, opéra-comique, Sedaine et Monsigny, 1761] – *Il était une fille* [*Annette et Lubin*, Mme Favart et Lourdet de Santerre, ariettes de Blaise, 1762]

		– *Ah laissez-moi de* Zémir et Azor [opéra-comique, Marmontel et Grétry, 1771] – *Non, non, Colette n'est point trompeuse* [*Devin du village*, scène lyrique pastorale de J.-J. Rousseau, 1753] – *Me seras-tu toujours fidèle* [*Les Femmes vengées*, opéra-comique, Sedaine et Philidor, 1775]
Les Cousins cousines Anonyme, non représentée Cible : *Les Danaïdes*, du Roullet et Salieri	6 airs	0 airs
Les Danaïdes Beffroy du Reigny, non représentée, éditée en 1785 Cible : *Les Danaïdes*, du Roullet et Salieri	21 airs	3 airs dont 2 tirés d'opéras-comiques ou de comédies – L'avez-vous vu mon bien aimé [*La Fée Urgèle ou Ce qui plaît aux dames*, Favart, Voisenon et Duni, 1765] – *De* Blaise et Babet : *chantons l'hymen chantons l'amour* [opéra-comique, Boutet et Dezède, 1783] – *Vous l'ordonnez* [*je me ferai connaître*] [même air que *Je suis Lindor* du *Barbier de Séville* de Beaumarchais, musique composée par Dezède, 1775]

À l'examen de ce tableau, plusieurs remarques s'imposent : tout d'abord, contre toute attente, on ne trouve dans les parodies quasiment aucun air de l'opéra-cible. La musique de Gluck, de Piccinni ou de Salieri, les trois compositeurs dont les opéras sont les plus parodiés, serait-elle à l'origine de cette absence ? Il semble que non : des airs d'opéras de Gluck sont parodiés dans des pièces prenant pour cible d'autres opéras. On peut par exemple citer « Rassurez-vous belle princesse » tiré d'*Iphigénie en Aulide* et parodié dans *Christophe et Pierre-Luc*, parodie de *Castor et Pollux* de Rameau. Les œuvres dont la musique est le plus souvent parodiée dans le corpus des vingt-trois parodies dramatiques d'opéra en opéra-comique de la fin du siècle sont : *Annette et Lubin*, musique de Blaise (seize fois), *Le Devin du village*, musique de Rousseau (douze fois), l'air « Je suis Lindor » du *Barbier de Séville* composé par Dezède (douze fois). Outre ces trois œuvres omniprésentes, les parodistes puisent dans les pièces de Grétry, Dezède, Monsigny et Philidor : la production opéra-comique de ces compositeurs constitue un nouveau vivier qui alimente en airs les parodistes. Cela met en évidence la mode du genre de l'opéra-comique et son ancrage dans la culture de la fin du XVIII^{e} siècle.

Puiser dans les nouvelles productions lyriques pour proposer au public des parodies de nouveaux airs est une pratique courante. Il faut pourtant remarquer quelques caractéristiques de cette pratique à la fin de siècle. Les parodies dramatiques d'opéra qui contiennent le plus

d'airs parodiés provenant d'opéras-comiques sont celles données à la Comédie-Italienne, c'est-à-dire là où sont représentées ces opéras-comiques. Se crée ainsi une circulation musicale interne au Théâtre-Italien. Sachant que la parodie dramatique est l'une des dernières formes dramatiques utilisant le vaudeville à côté des comédies en vaudevilles de Piis et Barré et de quelques opéras-comiques mixtes, elle est un témoin privilégié pour se faire une idée des airs d'opéras-comiques les plus fameux. Parmi les opéras-comiques dont la musique est la plus souvent réemployée, on trouve : *Les Femmes vengées* de Sedaine et Philidor (parodié à neuf reprises), *Rose et Colas* de Sedaine et Monsigny (parodié à huit reprises), *La Fée Urgèle* de Favart de Favart, Voisenon et Duni (parodié à sept reprises), *Le Roi et le Fermier* de Sedaine et Monsigny, *Les Deux Chasseurs et la Laitière* d'Anseaume et Duni, *Les Trois Fermiers* de Boutet et Dezède (parodié à cinq reprises), et enfin *Le Déserteur* de Sedaine et Monsigny (parodié à quatre reprises).

Ces parodies musicales complexifient le spectacle parodique. Nous avons montré que la parodie dramatique d'opéra à la fin du siècle perdait une partie de sa veine critique au profit du comique de travestissement. À travers l'étude des airs parodiés, on se rend compte que les parodistes créent un jeu de références qui n'existait pas dans la première moitié du XVIII^{e} siècle. Les parodies représentées sur des théâtres royaux ou à la Comédie-Italienne prennent une autre dimension : elles réemploient des airs tirés d'œuvres représentées justement sur ces théâtres, des opéras-comiques. La cible première reste l'opéra, mais l'opéra-comique fait une apparition en force dans le substrat référentiel de la parodie à travers l'emprunt de la musique et d'autres éléments du spectacle comme le décor. Par exemple dans *Bagare*, parodie de *Tarare* donnée à l'Ambigu-Comique, Fantaisie chante à la scène 4 de l'acte II « Hélas ! hélas », « *sur le ton de* L'Amant jaloux [de Grétry] ».

C – La musique sans le chant : questions de dramaturgie musicale

[ÉMILIE]
L'orage qui s'apprête et la mer qui gronde valent bien un couplet moral...
Vaste mer dont le calme perfide...
Sans chercher un air si connu, *servons-nous d'un vaudeville* pour peindre cet élément capricieux[1].

Les parodistes et les musiciens construisent et composent une véritable dramaturgie musicale fondée sur les passages instrumentaux. Ces derniers sont placés au service de

[1] Carolet, *Les Amours des Indes*, parodie des *Indes galantes* (Fuzelier et Rameau), 1735, (II, 2). Nous soulignons.

l'action dramatique et ne sont pas bornés au simple rôle d'accompagnateur (comme c'est parfois le cas dans les divertissements dansés lorsqu'ils ne pastichent pas la musique de l'opéra). La nature, la source et la fonction de la musique instrumentale dans la parodie dramatique d'opéra peuvent être diverses. Du simple prélude, dont nous n'avons pas gardé trace, à la musique signifiante d'un vaudeville non chanté, voire à la reprise de passages instrumentaux de l'opéra ou d'autres œuvres, la musique joue un rôle dramatique (rappel ou annonce de motif, redondance sémantique) s'inscrivant dans des registres variés. L'importance de la musique instrumentale dépend de la forme de la parodie : dans une pièce en prose, chaque moment musical occupe une place significative. Les parangons en sont bien entendu la parodie du *Pygmalion* de Rousseau et les parodies-pantomimes précédemment étudiées. Nous traiterons la question de la *musique sans le chant* dans la perspective de sa fonction et de son insertion et non selon son origine : chaque exemple illustrera la variété des sources musicales utilisées par les parodistes. Au sein de la parodie dramatique, la musique instrumentale participe elle aussi du comique, voire du parodique.

1 – Quand la musique annonce

L'usage le plus fréquent de la musique instrumentale dans la parodie dramatique d'opéra est celui de l'annonce. Dans *Les Amours de Protée*, parodie du ballet du même nom écrite par Le Sage, Fuzelier et d'Orneval (FSL, 1728), à la scène XVI, « *on entend une symphonie champêtre* » ; celle-ci annonce l'arrivée des Jardiniers qui constitue le ballet final[1]. Cet usage neutre et imité de la pratique de l'opéra se retrouve tout au long du siècle, sous forme de préludes ou de ritournelles précédant les airs chantés ou bien par la mention de passages de symphonies commentés par les personnages. Par exemple, dans *Arlequin Tancrède* de Dominique et Romagnesi, parodie de *Tancrède* de Campra, à la scène XVIII, « *le théâtre change et représente les remparts d'une ville. On entend un bruit de trompette, on joue l'air* Aux armes camarades ». Cette introduction visuelle et sonore passée, l'Herminie parodique entonne un couplet sur l'air « Aux armes camarades ». Dans d'autres cas, ce qui pourrait apparaître comme une simple ritournelle s'avère être un outil plus complexe du spectacle. Dans *La Veuve Nulcifrote* de Coursiaux, parodie de *Didon* de Marmontel et Piccinni (1785), c'est le début d'un air de l'opéra qui sert de prélude, et qui annonce le couplet chanté sur ce qui se présente comme un vaudeville. Il s'agit pour le parodiste

[1] On trouve le même emploi à la scène III d'*Armide* de Bailly (parodie d'*Armide* de Quinault et Lully donnée en 1725 à la Comédie-Italienne) : « *La symphonie joue l'air du vaudeville suivant, pendant lequel toutes les harengères arrivent* AIR : Milababibobette » ; c'est sur cet air que les harengères vont chanter puis danser le divertissement.

d'interpeller le spectateur (par un morceau de l'opéra) et en même temps de se servir de sa force émotionnelle pour sa propre réécriture du texte. Il choisit d'ailleurs un air tiré de *Zémir et Azor* de Marmontel et Grétry (le fameux trio en sourdine de la scène 6 de l'acte III : « Ah ! Laissez-moi, laissez-moi la pleurer ») :

Didon, II, 1	*La Veuve Nulcifrote*, sc. VI
ÉNÉE Au noir chagrin qui me dévore, Ne pénétrez-vous pas ce qu'exigent les dieux ? Je suis cher à Didon, je l'aime, je l'adore ; Et des pleurs, malgré moi, s'échappent de mes [yeux.	*Cette scène est précédée de la ritournelle de l'ariette* Au noir chagrin. RENÉ AIR : *Ah ! laissez-moi* À ma douleur, jugez de mes alarmes, Un sort cruel empoisonne mes jours. Pour moi la vie a perdu tous ses charmes, Je vais pleurer l'objet de mes amours, Je vais pleurer l'objet de mes amours.

La musique sert ici à rivaliser avec l'opéra et avec l'opéra-comique : le début de cette scène n'est fait que d'emprunts insérés sans intention comique. La réplique suivante de Lise, double parodique d'Élise, sœur de Didon dans l'opéra, apportera le contraste nécessaire à l'univers parodique en lui disant sur l'air « Votre Patronne »[1] : « Quelque sottise, / Vous fait ruminer un projet ».

Plus tard dans le siècle, Nougaret, dans sa parodie de *Castor et Pollux* de Rameau intitulée *Le Bon Frère* (1779), utilise la musique d'un vaudeville pour annoncer l'arrivée d'un personnage. À la scène V, la danse des Bouquetières « *est interrompue par l'air de* La petite poste de Paris *que joue l'orchestre* ». Poilu, double parodique de Pollux, réplique « Que nous veut le père Tirepied ? », permettant une identification entre la musique et l'entrée du personnage. Or, à la scène suivante, le père Tirepied, présenté comme un « VOISIN », entre sur scène et chante sur l'air de « La petite poste de Paris ». Favart utilise aussi la musique du vaudeville comme motif dramaturgique, aux scènes V et VI de *Tircis et Doristée*, parodie d'*Acis et Galatée* de Lully. Doristée (Galatée) est aimé par Horiphesme, maître des Forges (le cyclope Polyphème) mais aime Tircis (Acis).

DORISTÉE
Il a déjà sur vous
Jeté plus d'un regard jaloux.
AIR : *Bouchez, Naïades, vos fontaines*
Ces forges sont sous sa puissance
Et tout fier de son opulence,
Il croit commander à l'Amour ;

[1] Il s'agit de l'air « de la Baronne » qui a pris ce nouveau titre après une fameuse chanson : « 28 avril 1771. Madame le Duchesse de Dufort, belle-fille de M. le Duc de Duras, que tout le monde fait ne point vivre avec son mari, est devenue grosse et est accouchée [*sic*]. M. le chevalier de Boufleurs [*sic*] a fait la chanson suivante à cette occasion. [… nous donnons le premier couplet :] Votre patronne / Fit un enfant sans son mari, / Bel exemple qu'elle vous donne / N'imitez pas à demi / Votre patronne ». *Mémoires secrets*, *op. cit.*, 1787, t. V, p. 293.

Mais autant de haine il m'inspire,
Que je sens... ah ! si j'aime un jour...

TIRCIS

Achevez.

DORISTÉE

C'est trop vous en dire.

La symphonie joue l'air : Par un matin Lisette se leva

AIR : *Ah ! Vraiment, je m'y connais bien*

Quels sons ici se font entendre ?

TIRCIS

Unis par l'amour le plus tendre,
Des amants vont chanter leurs nœuds ;
Daignez prendre part à leurs jeux.

SCÈNE V

COLINET *et* BABET, *à la tête d'une troupe de paysans et de berger*, TIRCIS, DORISTÉE
COLINET, *à sa suite*

AIR : *Par un matin Lisette se leva*

Bergers heureux,
Venez chanter vos feux,
À vos plaisirs l'Amour présidera,
Ta, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la.

La musique du vaudeville sert de jonction entre les deux scènes et implicitement d'annonce du personnage de Colinet[1].

Certains parodistes se servent de cette fonction de la musique pour critiquer des éléments dramaturgiques de l'opéra. Dans *Hésione* de Dominique et Romagnesi, à la scène I, l'orchestre joue l'air « Je suis Madelon Friquet » (air issu de la scène 3 de la première entrée de *L'Europe galante* de La Motte et Campra). Télamon, sur l'air « Un amant avec ce qu'il aime », réplique : « À quoi bon cette ritournelle ? » ; sur le même air, Cléon répond « Il ne faut point la mépriser, / Elle annonce quelque immortelle / Qui vient ici s'humaniser ». Le commentaire du passage musical fonctionne comme une référence au passage de l'opéra et permet déjà de railler le personnage de la Vénus parodique qui entrera en scène, à la scène II, sur l'air « Flon flon larira dondaine ». Les parodistes prennent pour modèle la dramaturgie musicale de l'opéra en faisant de la musique instrumentale, et plus particulièrement du vaudeville, un élément central de la dramaturgie.

[1] On retrouve cet usage dans la parodie d'*Armide* par Laujon donnée à la Comédie-Italienne en 1762. À la scène 2 de l'acte II, « *on joue l'air* Melchior et Balthazar sont venus d'Afrique. *Pendant ce temps-là, la populace se rassemble* ». À la scène suivante, après un passage en prose des Colporteurs, Hidraot chante sur le noël précédemment joué « Prends un air moins sérieux ! / La fête commence (*bis*) ».

2 – Atmosphère et description : place de la citation musicale

La musique instrumentale possède un rôle annonciateur oscillant entre la neutralité, le comique et la critique, mais elle permet aussi de décrire certaines atmosphères, et peut même être utilisée dans une fonction figurative. Que penser à la lecture de la scène II de *Raton et Rosette*, parodie de *Titon et l'Aurore* par Favart (1753) : « *Une symphonie annonce le lever de l'aurore. On entend ensuite le chant du coq, le ramage des oiseaux, les cris des différents animaux qui peuplent une basse-cour. Rosette paraît sur la montagne, descend dans son Jardin, et arrose ses fleurs au jour naissant* » ? L'orchestre se chargeait-il d'imiter les chants du coq, le ramage des oiseaux (vents) et les cris des différents animaux ? Un an auparavant, dans *Fanfale* (1752), parodie d'*Omphale*, outre les cris de chats de la scène 2 de l'acte IV, Favart et Marcouville placent à l'acte V une « *symphonie douce* » avec un « *accompagnement qui imite le chant du coucou* » (V, 3).

Les sons et éléments que la musique peut imiter restent, le plus souvent dans la parodie d'opéra, les orages et les tempêtes, passages topiques codifiés au sein de l'écriture musicale[1]. Marcouville indique, dans une didascalie de *La Petite Maison*, parodie de l'entrée *Anacréon* de l'opéra-ballet *Les Surprises de l'amour* (Rameau et Cahusac), à la scène V : « *une symphonie bruyante, le tonnerre gronde* », sans que soit précisée la manière dont la musique permettait de figurer ces éléments. À la scène XVIII de *Constance*, parodie de *Pénélope* de Marmontel et Piccinni, « *on* […] *voit arriver* [*Malice, double d'Ulysse*] *de loin sur des rochers, tandis que l'orchestre joue quelques vaudevilles exprimant l'orage* ».

Le plus souvent, les tempêtes et autres catastrophes naturelles sont traitées par les parodistes sur le mode parodique de l'emprunt. Dans *Arlequin Persée*, à la scène 2 de l'acte III, quand « *La mer se soulève, on joue quelques mesures de la tempête de* Persée ». Fuzelier crée le comique en jouant avec la référence musicale : sous forme d'une citation (quelques mesures) il insère un morceau original, figuratif et sérieux, dans un contexte dégradé, celui de la parodie. De même, dans *La Parodie de Télémaque* par Le Sage, la musique de la descente de Minerve se trouve mise à distance de manière comique par le double parodique de la déesse : « *L'orchestre joue la descente de Minerve comme à l'Opéra. Cette déesse représentée par Pierrot, paraît sur son char* » (scène XIII)[2]. Les effectifs orchestraux de

[1] À ce titre voir, Sylvie Bouissou, « Le Phénomène de la catastrophe naturelle dans l'opéra baroque français, 1671-1774 », *Actes du XV^ème^ colloque de la Société internationale de Musicologie, Rivista di musicologia*, 1993, vol. XVI, n°5, p. 3004-3016 et « Mécanismes dramatiques de la tempête et de l'orage dans l'opéra français à l'âge baroque », *D'un opéra à l'autre*, *op. cit.*, p. 217-230.

[2] Dans la parodie de *Thétis et Pélée* par Biancolelli, à la scène X, on peut lire « *on joue la tempête* » : il est fort probable qu'ici l'orchestre interprétait une partie de la tempête de l'opéra de Fontenelle et Colasse. Favart propose dans *Les Amants inquiets* une reprise de « *la tempête de l'opéra* » (scène XIII).

l'Opéra-Comique forain ou de la Comédie-Italienne et des autres théâtres secondaires n'atteignaient pas celui de l'Opéra, et l'on peut imaginer que cette différence et la volonté parodique étaient à l'origine d'une forme de « caricature » dans l'exécution. Dans d'autres parodies, des didascalies indiquent la manière dont la musique devait être exécutée, par exemple à la scène III d'*Hésione* (Biancolelli et Romagnesi) : « *La symphonie joue avec précipitation, et on entend plusieurs coups de tonnerre* ». Fuzelier indique dans une didascalie d'*Arlequin Persée* : « *On entend le prélude de l'opéra en raccourci* » (II, 2). Il faut donc prêter attention aux didascalies, en gardant à l'esprit que l'effet recherché par les parodistes nait du contraste entre une musique connue et qui réveille les images de l'opéra, et l'image que la parodie lui surimpose. L'exemple de la scène de la tempête d'*Alcyone* dans *L'Ami à la mode* de Fuzelier est explicite :

SCÈNE X

ALCIONE, *évanouie*, PELÉE, *caché* PHORBAS

*On lève un rideau et on voit paraître un théâtre de marionnettes qui représente la Seine agitée et le coche d'Auxerre chargé de voyageurs, de tonneaux, de sacs et de paniers de volailles. On joue la tempête d'*Alcyone.

CHŒUR DE MARIONNETTES

*Sur l'air adieu paniers vendanges sont faites, transposé et accommodé sur les ritournelles du chœur d'*Alcyone.

Le coche vogue par courbettes,
Rien ne peut plus nous secourir ;
Malheureux nous allons périr,
Adieu paniers vendanges sont faites.

On répète deux ou trois fois ce dernier vers entrecoupé de symphonie.

Fuzelier utilise dans *Hercule filant* le même système : reprise de passages instrumentaux de l'Opéra, qui sont adaptés à des vaudevilles.

On entend le prélude de l'opéra qui annonce Argine avec le tonnerre et les éclairs.
Voici bien une autre chanson !

SCÈNE VI

HERCULE, OMPHALE, IPHIS, LES FILEUSES, ARGINE

La symphonie continue avec le tonnerre et les éclairs, et on chante le vaudeville Oh ! Oh ! Tourelouribo, *entremêlé de la symphonie de l'opéra d'*Omphale, *acte second, où sont ces paroles :* Quel trouble, quelle horreur soudaine, *etc*...

La musique de l'opéra se fait ainsi comique non pas parce qu'elle change de fonction, mais parce qu'elle contraste avec la situation présentée. D'une part l'Argine parodique commente la musique de l'entrée d'Argine dans l'opéra, d'autre part, Fuzelier propose une esthétique du patchwork en inversant les moments musicaux : dans l'opéra on entend d'abord la musique précédant l'entrée des démons (commentée par les personnages « Quel trouble ! Quelle horreur soudaine ! » (II, 4), puis celle associée à la descente d'Argine (Argine arrive sur un dragon).

Plus tard dans le XVIII[e] siècle, les emprunts se diversifient mais fonctionnent toujours sur une esthétique du contraste comique entre le passage instrumental inséré et les vaudevilles : Bonnefoy de Bouyon utilise par exemple, dans *Lanlaire*, parodie de *Tarare* (1787) la musique de la marche des Janissaires de Grétry tirée des *Deux Avares*, opéra-bouffon représenté en 1770 à la Comédie-Italienne.

> SCÈNE XXI
>
> COHEMAR, LARMOYANTE, FINETTE, BAGIGI, ESCLAVES, EUNUQUES, DANSEURS
>
> *Ils entrent sur l'air de la marche des Janissaires. Quand ils sont placés, le chœur suivant commence* [sur l'air « R'lan tan plan »].

Piis, Barré et Desprès reprennent quant à eux la tempête de la fin de l'acte I de *Toinon et Toinette* de Gossec dans *Arlequin bohémienne ou la Galiote engravée* (II, 7), parodie d'*Iphigénie en Aulide* de du Roullet et Gluck. *A priori*, cet emprunt n'a pas de visée parodique ni comique ; toutefois, il est suivi de l'entrée du bailli (double parodique de Diane, la *dea ex machina*) avec un baromètre à la main. Dans le même registre, Despréaux reprend la musique d'un air tiré d'une comédie à ariettes, *Les Moissonneurs* de Favart et Voisenon avec des ariettes et des passages instrumentaux de Duni (Comédie-Italienne, 1768) pour accompagner l'entrée des Parques à la scène 4 de l'acte III de *Christophe et Pierre-Luc*. Il choisit à dessein une musique dont les paroles originales concordent avec l'arrivée des Parques : l'air inaugural de la comédie de Favart, « Le temps passe comme le fil entre mes doigts ».

3 – Le comique avant toute chose : l'invention burlesque

Saisir la portée parodique n'est donc pas aisé : la plupart du temps, l'effet parodique naît de l'effet produit sur le spectateur par cet emprunt musical. En revanche, la fonction première de la musique instrumentale dans la parodie dramatique d'opéra est celle du comique. Dans *Armide*, parodie de l'opéra de Quinault et Lully par Bailly en 1725, l'air du vaudeville, « Dormez roulette », est utilisé pour endormir Renaud : le contraste avec la musique de Lully est source de comique, tout comme l'endormissement d'Arlequin Renaud.

Le comique musical peut prendre des formes diverses. Mentionnons tout d'abord celle issue de l'utilisation d'instruments incongrus. Dans la parodie d'*Armide* de Laujon, à la scène 2 de l'acte III, « *Six apothicaires arrivent, chacun à la main un mortier, sur lequel sont leurs armes, qui sont deux vipères. Les apothicaires accompagnent de leurs mortiers les refrains des trains, trains, etc.* » La didascalie informe donc d'une partie de l'exécution musicale[1]. Le Sage, Fuzelier et d'Orneval indiquent l'utilisation d'un cornet de vacher pour annoncer

[1] Dans l'opéra, à la scène 4 de l'acte II, La Haine vient à la rencontre d'Armide avec sa suite. Après un court échange, les personnages l'accompagnant « s'*empresse*[nt] *à briser et à brûler les armes dont l'amour se sert* ».

l'entrée de Protée à la scène 4 de la parodie *Les Amours de Protée*. L'invention musicale burlesque est soulignée par le personnage dans un commentaire comique :

> *On entend le bruit rauque d'un cornet de vacher, et l'on voit traverser sur la mer Protée dans sa conque.*
>
> AIR : *Boire à son tire lire lire*
>
> Ah, de quel son nouveau
> Mon oreille est flattée ?
> Je vois flotter sur l'eau
> Le char du beau Protée.

Favart opte pour une mise en scène musicale réaliste dans un des divertissements de *Tircis et Doristée*, parodie d'*Acis et Galatée* de Lully ; à la scène IX, « *une partie des forgerons dansent tandis que les autres accompagnent la symphonie en frappant de leurs marteaux sur des enclumes* ». C'est d'ailleurs au sein des passages dansés que l'on trouve le plus souvent mentionnés des objets insolites accompagnant l'orchestre : on peut penser, par exemple, aux clés lors du divertissement des geôliers dans *Les Jumeaux* de Guérin de Frémicourt (parodie de *Castor et Pollux* de Rameau, 1754). À la scène 3 de l'acte III, « *deux geôliers et une geôlière dansent un pas de trois avec des trousseaux de clef à la main* ».

4 – L'ouverture : dramaturgie musicale et séduction du spectateur

Il est fort probable que toutes les parodies dramatiques d'opéra comportaient une ouverture : dans sa « version minimaliste », elle devait correspondre au prélude du premier vaudeville chanté ou être écrite d'après lui, mais elle pouvait aussi être plus complexe, à l'instar de celle de la *Parodie de Télémaque* par Le Sage : « *L'orchestre joue l'ouverture et ensuite la tempête d'*Alcyone*, pendant laquelle on voit deux vaisseaux que la mer agitée bat. Ensuite on entend des vois confuses, des cris d'hommes* ». Dans plusieurs parodies de la fin du XVIII^{e} siècle, l'ouverture ne semble pas avoir de véritable fonction parodique (c'est-à-dire fondée sur l'emprunt et le contraste du contexte d'insertion par rapport au contexte d'origine). Bien que peu de descriptions (et aucune partition) ne nous soient restées, certains témoignages de l'époque indiquent bien la présence d'ouverture composée pour l'occasion :

> Le dimanche 12 octobre, on a donné sur ce théâtre [Comédie-Italienne, 1777], la première représentation de *Sans Dormir*, parodie d'*Ernelinde*, en deux actes et en vers libres, mêlée de vaudevilles, de chants et de danses. Cette pièce n'a eu aucune espèce de succès. Il est impossible de rassembler dans un moindre espace un plus grand nombre de niaiseries, de vers lâches, mal tournés, en un mot, de platitudes en tout genre. L'idée d'une parodie n'y est pas même aperçue ; on n'y trouve aucune vraisemblance, et les pensées agréables, les vers heureux qu'on y rencontre de temps en temps n'appartiennent point à l'auteur, qui n'a pas eu même l'adresse de déguiser ses petits plagiats. On ignore le nom du musicien *qui avait arrangé l'ouverture de cette pièce, mais il y a plus d'esprit, de gaieté, et de vraie parodie dans l'arrangement de petit morceau que dans toute la pièce du parodiste*[1].

[1] *L'Esprit des Journaux*, décembre 1777, t. XII, p. 281 (nous soulignons).

L'édition de *Constance* (1786), parodie de *Pénélope* (Marmontel et Piccinni), comporte une didascalie (sous la liste des personnages), qui indique : « *L'orchestre joue pour l'ouverture les airs suivants :* Il y a trente ans que mon cotillon traîne. / Nous nous marierons dimanche / On ne peut aimer qu'une fois / Allez-vous en, gens de la noce ». Voici la didascalie qui suit l'annonce des personnages de la première scène : « [Les poursuivants] *Ces derniers sont à table sous une treille près de la maison. Les uns boivent et les autres fument ; quelques-uns jouent aux cartes. Constance et Simone n'entrent qu'après le premier couplet* ». Avant de nous intéresser plus précisément à la fonction précise de cette ouverture, rappelons, comme l'explique Patrick Taïeb, que

> dans les années 1780-1790, plusieurs grands classiques du répertoire d'opéra-comique, remarquables par les qualités dramatiques de leurs ouvertures, avaient rendu quasiment inconcevable que ce « morceau de symphonie » pût être sans rapport avec son sujet. L'ouverture du *Déserteur* de Sedaine qui propose un résumé musical de l'intrigue, peut être considérée comme le point de départ de cette conception[1].

Loin de nous l'idée de comparer les ouvertures composées à l'occasion des opéras-comiques et ce que propose ici le parodiste. Mais il ne faudrait pas oublier que ces œuvres étaient créées sur la même scène : l'influence de l'opéra-comique sur la parodie dramatique d'opéra doit être prise en compte. Nous avons vu que cette influence se manifestait d'une manière directe (emprunt) autant que par contraste (la parodie s'en distingue par l'emploi des vaudevilles). Dans ce contexte, on comprend que l'ouverture, dans certaines parodies dramatiques, soit pensée dans sa fonction programmatique. Chacun des airs choisis par les parodistes de *Pénélope* pour l'ouverture est ainsi repris dans la pièce :

Titre de l'air – ouverture	**Emploi de l'air dans la parodie**	**Thématique**
« Il y a trente ans que mon cotillon traîne »	(scène XI) Constance [double parodique de Pénélope] à Malice [double d'Ulysse] [La reconnaissance n'a pas encore eu lieu] AIR : *Il y a trente ans que mon cotillon traîne* Depuis douze ans, Que mon cœur est en peine, Depuis douze ans, Tous les jours je l'attends. Depuis douze ans Mon espérance est vaine. Depuis douze ans, Que de tristes instants. Depuis douze ans, *etc*.	Durée de l'attente de l'héroïne illustrée par la forme répétitive du couplet.

[1] Patrick Taïeb, « L'ouverture de *Jean et Geneviève*, de Jean-Pierre Solié (1792) pot-pourri ou rébus ? », *D'un opéra à l'autre*, textes publiés par Jean Gribenski, PUPS, 1996, p. 243, n. 1.

« Nous nous marierons dimanche »	(scène III) LA TANTE AIR : *Nous nous marierons dimanche* Dans cette maison Jamais de raison, Une conduite incroyable, Et chacun peut voir Du matin au soir Qu'on chante et qu'on y tient table. Ainsi, le bien qu'on peut avoir S'épanche. Sur la coutume et le devoir On tranche, Jeudi, Mercredi, Samedi, Lundi, Chez toi c'est toujours dimanche CONSTANCE Ne suis-je pas fidèle à la mémoire de mon mari, et malgré que tout semble me prouver qu'il soit mort ? Me voyez-vous épouser aucun de ceux qui se proposent pour le remplacer ?	La situation de « remariage » de l'héroïne.
« On ne peut aimer qu'une fois »	(scène IV) CONSTANCE AIR : *On ne peut aimer qu'une fois* Ramène-le-moi dans ces moments. Ô ma fille chérie[1] ! Bientôt s'enfuiront les amants Dont je suis poursuivie. Ou si ton zèle et tous tes soins N'ont pu trouver ton père, Hélas ! viens partager, du moins, Les peines de ta mère	Liée à l'héroïne et à son amour inconditionnel pour Malice.
« Allez-vous en gens de la noce »	(scène XII et dernière, dernier couplet chanté) ALERTE [père de Malice, Laërte dans l'opéra] *aux poursuivants qui fuient* REFRAIN DE L'AIR : *Allez-vous en gens de la noce* Allez-vous en gens de la noce Allez-vous en chacun chez vous.	Thématique du départ.

Chaque air résume donc un moment de l'intrigue, et plus précisément les états d'âme de l'héroïne. L'ouverture pose des motifs, qui sont repris dans la pièce et reconnus par les spectateurs. Les parodistes construisent une architecture musicale *a priori* simple, puisque basée sur des vaudevilles, mais qui fonctionne de la même manière qu'une ouverture composée sur une musique originale.

[1] Dans cette parodie, Télémaque est transposé en fille sous le nom de Lisimaque fille et non fils de Constance (Pénélope) et Malice (Ulysse).

L'ouverture de *Lanlaire*, parodie de *Tarare* par Bonnefoy de Bouillon, utilise les mêmes procédés. Trois airs sont utilisés pour l'ouverture :

> *Le théâtre représente sur les côtés le commencement d'un palais, le bout d'une place publique, le commencement d'un parterre éclairé, et le commencement d'un temple. Le fond figurera la vaste cour d'un château fort. Avant le lever de la toile, l'orchestre exécutera l'air* Mon cher André *de l'*Épreuve villageoise. *À cet air succèdera celui de* R'lan tan plan tirelire, *à celui-ci succèdera l'air* Adieu donc dame Françoise. *À la fin de la ritournelle de ce dernier, le Génie Procréant entrera en sautillant avec gaieté, pour reprendre tout à coup un air grave et compassé.*

Contrairement aux auteurs de *Constance*, Bonnefoy de Bouyon ne semble pas utiliser ces airs sous forme de motifs qui scanderont la pièce. À part « R'lan tan plan tirelire », aucun air n'est repris sous forme de vaudeville chanté dans la parodie. Ce vaudeville ainsi que l'air « Adieu donc dame Françoise » semblent être employés pour leur gaieté et leur rythme ; ils accompagnent le jeu de scène du Génie Procréant. L'emprunt d'un air à l'opéra-bouffon de Grétry *L'Épreuve villageoise* s'inscrit dans une rhétorique de la *captatio benevolentiae*. L'approbation pour la représentation et l'impression de cette parodie date du 6 juillet 1787, or *Lanlaire* a été représentée le 27 juillet 1787 et *Tarare* créée le 8 juin de la même année. La parodie de Bonnefoy de Bouyon a donc été composée entre le 8 juin et le 5 juillet 1787 : durant cette période, *L'Épreuve villageoise* de Grétry, créée en juin 1784 sur un livret de Desforges, est reprise deux fois, le 13 juin avec *Félix ou l'Enfant trouvé*, de Sedaine et Monsigny et une seconde fois le 1e juillet avec *La Mélomanie* de Champein et *Le Mariage d'Antonio* de Robineau (dit Beaunoir) et Lucile Grétry (fille d'André Grétry). Reprendre dès l'ouverture un air connu et apprécié du public est une bonne manière de le mettre en état d'apprécier une pièce peu musicale. En effet, sur les vingt-neuf scènes de *Lanlaire*, on dénombre seulement vingt-trois airs (vingt-six si l'on tient compte des répétitions).

5 – Le cas de *La Redevance abolie*

Les cas de la parodie de *Pygmalion* et des parodies-pantomimes ont montré comment la musique instrumentale devenait un personnage dialoguant avec les protagonistes de l'intrigue. Nous proposons une analyse de la nature et de la fonction de la musique instrumentale dans *La Redevance abolie* attribuée à Auguste Jacquinet, parodie en deux actes et en vers de *Démophon* de Marmontel et Cherubini, et non de Desriaux et Vogel, comme l'indique le site CESAR. Les deux livrets sont tirés du *Démophon* de Metastasio, mais, contrairement à Desriaux, Marmontel évacue la *dea ex machina* et restitue la double intrigue amoureuse. Osmide, fils de Démophon, roi de Thrace, est marié en secret à Dircé, la fille d'un guerrier de l'armée de son père nommé Astor. Une loi divine de la contrée oblige chaque année le sacrifice d'« une vierge innocente » (I, 1), tirée au sort. L'oracle s'adresse au peuple

et lui apprend que c'est seulement « Lorsqu'on verra céder la force à la faiblesse / Lorsque du fier lion l'orgueil sera dompté ; / Qu'on verra le torrent dans sa course arrêté : / Thraces, le dieu consent que votre malheur cesse » (I, 2). Deux intrigues s'imbriquent. La première est amoureuse : Osmide, fils aîné, doit épouser la princesse Ircile, qui aime Néade et en est aimé, Néade étant le frère cadet d'Osmide. La seconde est tragique : Dircé, qui n'est pas de sang royal, a été choisie pour le sacrifice ; Osmide essaie en vain de convaincre Démophon de la laisser partir et finit par la sauver *in extremis* alors qu'elle est sur l'échafaud. Il apprend à son père en fureur que Dircé est secrètement sa femme et qu'ils ont un fils. Ircile et Néade invitent le roi à céder ; Démophon chante « Oui, la nature est la plus forte / Je sens que tout cède à ses lois ». L'opéra se termine sur le chant du peuple ravi que l'oracle se soit accompli : l'orgueil du « fier lion » a été dompté.

Dans la parodie, la scène est à la Rapée. Le bailli du village a mis en place une loi qui l'autorise, chaque année, à venir prendre la plus belle dinde pour son festin, et se venger de la mort de son rossignol. Retors, huissier du village, sa fille Colombine et le peuple se demandent quand sera abolie cette « loi bizarre ». Une sorcière annonce que leur « mal finira / Tout aussitôt que l'on verra / Par le secours du Dieu du Pinde / Un poète produire un fort bon opéra ». Colombine tremble pour sa dinde, qui est un cadeau de Léandre, fils du bailli, comme gage de mariage. Parallèlement, Pierrot, deuxième fils du bailli, est amoureux d'Isabelle, promise à Léandre. La suite de l'intrigue recoupe celle de l'opéra : la dinde est finalement sauvée, Léandre et Colombine sont réunis et la « redevance inutile » est abolie.

On dénombre onze passages de musique instrumentale sur les deux actes qui forment un ensemble de vingt-six scènes. Nous commenterons chacune des ces insertions en suivant l'ordre dramaturgique. Le manuscrit ne signale pas d'ouverture et la courte première scène consiste en l'exposition, comme à l'opéra, de la loi du village. Avant le passage à la deuxième scène, Retors s'exclame : « Dieux ! qu'est-ce que j'entends ? ». La scène II débute alors par un jeu de scène en musique :

> LE PEUPLE ; LARDON *entre précédé de quatre cuisiniers. Ils entrent sur l'air de Malbrough. Le 1e porte une broche, le 2e une lèchefrite le 3e un grand couteau, le 4e rien. Lardon entre le dernier quand l'air est fini.*

La musique est celle d'une chanson, devenue vaudeville, « Malbrough s'en va-t-en guerre », qui connaît, selon Michel Delon, un succès important à partir des années 1780[1]. L'air est ici employé de manière concordante et comique avec l'action représentée. Cette chanson est

[1] Michel Delon, « Malbrough s'en va-t-en guerre : les avatars d'une chanson », *La Chanson et son histoire*, éd. Dietmar Rieger, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988, p. 59-74.

constituée de plusieurs couplets qui forment un petit drame satirique relatant la mort de Malbrough. À partir onzième couplet, il est décrit la cérémonie de l'enterrement :

L'ai vu porter en terre,
Mironton, mironton, mirontaine,
L'ai vu porter en terre
Par quatre z'officiers (*ter*).

L'un portait sa cuirasse
Mironton, mironton, mirontaine,
L'un portait sa cuirasse
L'autre son bouclier (*ter*).

L'troisième portait son sabre
Mironton, mironton, mirontaine,
L'troisième portait son sabre,
L'autre ne portait rien (*ter*).

On remarque que l'entrée des cuisiniers correspond exactement à la procession funèbre décrite dans la chanson, les trois premiers sont chargés et le dernier n'a rien.

À la scène III, la musique sert aussi d'accompagnement et d'annonce à l'entrée de la sorcière, double parodique de l'Oracle. Comme précédemment, la musique est commentée par la parole des personnages de la pièce ; en cela elle est, avant même d'avoir une fonction comique, parodique ou dramatique, un élément au chœur de la dramaturgie, un personnage à part entière. Lardon (I, 2), parlant de la sorcière : « Elle vient, la musique annonce sa présence ». Le spectateur ou le lecteur est invité à faire le lien entre la teneur du passage musical et le caractère du personnage :

SCÈNE III

Musique ridicule de l'entrée de la fille d'Omar dans Le Cadi dupé. *La Sorcière entre de même dans une brouette traînée par deux nègres. On la fait sortir : et on sort sa table et sa gibecière.*

Il s'agit ici moins d'une parodie musicale que d'une citation musicale et scénographique. En effet, comme l'explique la didascalie, la musique est celle écrite par Monsigny pour *Le Cadi dupé* à la scène XI : « *Une symphonie comique annonce l'arrivée d'Ali* » (fin de la scène X) ; un « *crocheteur conduit la fille d'Omar dans une brouette. Ali doit être vêtue comiquement et couverte d'un voile de taffetas vert* ». Cet opéra-comique de Lemonnier et Monsigny, créé en 1761 à la Comédie-Italienne, est rejoué plusieurs fois au cours du XVIII^{e} siècle. La musique a une fonction comique d'annonce et de soutien de l'entrée burlesque dans l'opéra-comique et dans la parodie. Dans cette même scène de *La Redevance abolie*, on retrouve trois vaudevilles dont la musique est utilisée pour poser une atmosphère, et, dans le cas du premier et du dernier extrait, afin de susciter le rire par une concordance ridicule :

On lui place sa table : elle étale et tire ses cartes. On joue l'air de la bonne aventure.
On lui verse dans une tasse avec une cafetière. La musique joue l'air « je prenais du tabac par beaucoup ».
Ils s'en vont avec la sorcière sur l'air « allons-nous-en gens de la noce ».

À l'instar de ce dernier exemple, sur les six dernières insertions de musique instrumentale, quatre sont formées d'air de vaudeville et sur une concordance entre les paroles originales de l'air et l'action dramaturgique :

Emplacement	Didascalies concernant la musique	Source musicale	Usage et fonction
I, 12	LES SUSDITS : ISABELLE ET PIERROT *sortant d'un petit bateau.* *La musique joue l'air « Nous nous marierons dimanche ».*	Air de vaudeville	Concordant : Isabelle doit épouser Léandre. Fonction annonciatrice.
I, 12	*Il s'en vont tous sur l'air « allons à la guinguette »* [barré et souscrit *Que la cuisine a bonne mine*]	Air de vaudeville Air d'une ariette de d'Herbain issu de *Nanette et Lucas ou la Paysanne curieuse*, opéra-comique de Framery et d'Herbain, créé en 1764 à la Comédie-Italienne. « Que la cuisine / A bonne mine ! / C'est un plaisir / De la sentir. / Quand on entend sonner, / Pour le dîner, / Le carillon / De la cloche […] » (sc. XIV)	Concordant : Le Bailli invite Isabelle, Pierrot et la troupe de Bateliers à venir manger « Vous arrivez de loin, chez moi la table est mise / Et lorsque l'on a faim, le mieux c'est de manger ». Fonction comique voire parodique.
II, 9	*On entend derrière un grand bruit. L'orchestre joue l'air des trembleurs et allons voir. Ils sortent ensemble.*	Airs de vaudevilles (issu, pour le premier, de l'opéra *Isis* de Quinault et Lully)	Concordant : les « Trembleurs » est un vaudeville associé à la peur or Pierrot à la fin de la scène 9 s'écrit « mais qu'entends-je ? » et la musique de l'air « Allons voir » correspond bien à l'idée de la sortie de scène. Fonction d'accompagnement du jeu.
II, 11	*Sur un air triste on voit entrer deux à deux les blanchisseuses ; après elles, les Recors qui amènent Colombine.*	?	Concordant : Lardon s'apprête à tuer la dinde de Colombine. Fonction d'accompagnement et éventuellement comique par le contraste entre la tristesse et son objet.
II, 14	*Les cuisiniers rentrent portant la dinde sur l'air « Ah ! le bel oiseau ».*	Air de vaudeville dont voici le premier couplet	Concordant : au sens propre, correspondance entre l'action et les paroles de l'air

[1] Clé du Caveau n° 13, voir *Les Chansons d'autrefois*, *op. cit.*, p. 33.

		« Ah ! le bel oiseau maman Qu'Alain a mis dans ma cage ! Ah ! le bel oiseau maman, Que m'a donné mon amant ! »[1]	Grivoiserie : au sens figuré, l'oiseau est le symbole phallique. Fonction d'accompagnement et d'explicitation comique.
II, 14	*On joue une fanfare pendant laquelle les cuisiniers éteignent le feu, resserrent la croche, etc. et tous s'embrassent excepté Pierrot et Isabelle.*	?	Divertissement final Fonction parodique sous-jacente par le contraste entre la fanfare et la fin de l'opéra.

Le parodiste compose certes une parodie en prose, mais la musique reste au cœur de la dramaturgie du comique. L'exemple de *La Redevance abolie* synthétise les différentes natures et fonctions de la musique instrumentale dans la parodie.

Y a-t-il une particularité du comique musical dans la parodie dramatique d'opéra ? Nous serions tentée de répondre, dans un premier temps, par l'affirmative : l'usage de l'air du vaudeville, l'emprunt aux sources opératiques ou de l'opéra-comique et l'exotisme des instruments (le tout pensé en rapport avec la musique de la cible), étant adaptés au contexte parodique, donnent au genre sa singularité. Pourtant, les fonctions et l'expression du comique musical ne sont pas propres à la parodie. Benjamin Pintiaux a défini un schéma permettant d'évaluer le comique musical d'un opéra-comique sur une musique originale (musique chantée et musique instrumentale) en prenant pour exemple *L'Amant jaloux* de Grétry, sur un livret de Thomas d'Hèle (1778)[1]. Il y a une forte correspondance entre nos propositions et le système proposé par le chercheur. Il présente trois catégories rendant compte des rapports de la musique avec les éléments extramusicaux (texte, jeu) : l'adéquation, la distorsion et la *référentialité*. La première catégorie suppose que la musique accompagne des effets comiques extramusicaux : elle est le support du jeu de scène, elle crée une ambiance, elle double l'effet comique par des commentaires. Il y a un effet de conformité entre le texte, la musique et le spectacle. La seconde catégorie est celle de la distorsion : il peut s'agir d'une non-conformité entre le texte et la musique, mais d'une adéquation avec la situation dramatique. La musique peut aussi permettre d'atténuer le comique de l'intrigue dans le cas de *L'Amant jaloux*. La

[1] Benjamin Pintiaux, « Sourire avec Grétry : typologie et combinatoire des effets comiques dans *L'Amant jaloux* de Grétry (1778) », communication lors du colloque *Rire et Sourire dans l'opéra-comique en France aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles*, colloque international organisé par Charlotte Loriot, Université Paris-Sorbonne, 19-20 mars 2010.

dernière catégorie concerne la musique dans les jeux d'allusions et de références. Ces jeux intertextuels peuvent être externes (sous forme de citations ou de référence générique) et internes (comique *intramusical* qui vient des formes et des structures).

Chacune de ces catégories fonctionnerait dans la parodie dramatique d'opéra à l'exception d'une : la musique ne cherchera jamais à atténuer le comique du texte ou du jeu dans la parodie. L'orchestre devient un véritable personnage doté d'une voix musicale qui contient implicitement un texte et permet le dialogue. Les parodistes construisent donc une dramaturgie complexe où l'objet musical et l'objet textuel participent de concert au spectacle.

Chapitre II. Jeu, danse, décor et costumes : l'épreuve de la scène

François Riccoboni, dans son *Discours sur la parodie*, dresse une analogie intéressante entre la parodie et sa cible : « on est obligé de tout sacrifier au plaisir de la vue et de l'ouïe […] la parodie d'un opéra est dans le cas de l'original »[1]. Qu'en est-il de la scénographie de la parodie dramatique d'opéra : est-elle du côté de la parodie (imitation burlesque, critique de la scénographie de l'opéra) ou de celui de l'opéra (mimétisme, créativité spectaculaire) ? Si de nombreux éléments du spectacle sont pensés en regard de la cible, d'autres relèvent de l'inventivité et de la créativité des artistes et des artisans au service du spectacle parodique. Les parodies de Jean- Étienne Despréaux, créées en société ou sur des théâtres de cour, seront traitées à part, car le lieu de représentation et le mécénat royal influencent considérablement les choix du parodiste. Nous n'avons pas la prétention d'être exhaustive, d'autant que saisir la dimension spectaculaire des parodies d'opéra est une entreprise difficile ; certes, ces pièces comportent différents types de didascalies, mais cela ne suffit pas toujours pour recréer une idée du spectacle. Les comptes-rendus de la presse seront une aide essentielle.

Il ne s'agira pas ici de s'intéresser spécifiquement aux types employés par les parodistes car, nous l'avons vu, Arlequin, à la Comédie-Italienne et à l'Opéra-Comique, Pierrot, dans ce dernier théâtre, et Polichinelle aux marionnettes, influencent les choix d'écriture parodique. Nous chercherons à savoir dans quelle mesure le jeu critique ou imite celui des interprètes de l'opéra. Notre rubrique sur la danse s'interrogera sur les maîtres de ballet qui ont contribué à la composition des divertissements dansés ; nous verrons que, si la danse de l'opéra est critiquée, elle tient une place centrale dans la dramaturgie des parodies. La caractéristique des passages dansés, des ballets et des divertissements réside dans la dimension collective de la production. Enfin, nous observerons dans l'étude des décors et des costumes une tendance similaire : la recherche du comique, voire du parodique, est compatible avec celle de l'innovation. Le chapitre suivant consacré à la parodie sur la scène des théâtres privés permettra une analyse détaillée d'un corpus particulier et étaiera notre argumentation principale.

[1] François Riccoboni, *Discours sur la parodie*, dans *Le Prince de Suresne*, éd. cit., p. 47.

A – Jouer la parodie d'opéra

1 – La question des interprètes

La parodie dramatique d'opéra forme un répertoire intégré et attendu à l'Opéra-Comique, sur les théâtres de marionnettes, à la Comédie-Italienne, puis à l'Ambigu-Comique et au théâtre de Nicolet. Cela signifie que des acteurs et des danseurs avaient l'occasion de se produire de nombreuses fois dans ce type de pièces, en plus de leur prestation dans des comédies ou des opéras-comiques. Les parodistes, attentifs au goût du public, peuvent écrire pour tel ou tel acteur particulièrement apprécié ; nous verrons ainsi comment un rôle dans une parodie d'opéra peut marquer profondément la carrière d'un acteur et la réussite d'une parodie. Le cas de la parodie de *Télémaque* par Le Sage en est symptomatique. Lorsqu'il donne sa pièce en 1715 à l'Opéra-Comique de la troupe Saint-Edme, le personnage du Télémaque parodique est interprété par Charles Dolet, acteur et entrepreneur d'un théâtre forain. Le *Dictionnaire des théâtres de Paris* lui consacre un long article, tiré d'un mémoire manuscrit. Charles Dolet est un acteur formé par les Italiens qui s'est spécialisé dans le rôle d'Arlequin :

> [il] naquit à Paris, et était fils de Dolet, exempt de la Monnaie. Ayant perdu son père dès l'âge de quatre ans, sa mère fit son possible pour le pousser dans les études : mais le goût que le jeune Dolet avait pris pour le spectacle des anciens Comédiens-Italiens l'emporta sur tout autre. Lorsque ces comédiens furent congédiés, Dolet suivit Mezzetin en Italie, et ne revint que quelques années après, chargé d'une commission pour la cour. Pendant son séjour à Paris, il vit Pascariel, et s'engagea dans sa troupe. Ensuite il passa dans celle de Cadet le père, pour y remplir les rôles d'amoureux, mais cet entrepreneur qui jouait ceux d'Arlequin ne pouvant plus les continuer, proposa à Dolet d'adopter ce caractère, qu'il a toujours conservé depuis[1].

Selon les frères Parfaict et Godin d'Abguerbe,

> le jeu des acteurs contribua beaucoup à la réussite de [la parodie de *Télémaque* par Le Sage]. Dolet qui jouait le principal rôle *semblait être fait exprès* pour ce personnage naïf et niais, qu'il remplissait au mieux, et que tout Paris ne se lassait d'admirer[2].

Lorsqu'à la Foire Saint-Germain 1725 « l'ancienne parodie de *Télémaque* [est reprise,] Dolet joua son rôle favori »[3]. En 1730, six ans avant sa mort, à l'âge de 38 ans, Dolet reprend encore ce rôle avec succès :

> Le 4 mars, l'Opéra-Comique donna la représentation de la parodie de *Télémaque* qu'on joue actuellement sur le Théâtre de l'Opéra. Cette parodie fut représentée avec grand succès en 1715 par l'Opéra-Comique de la Foire Saint-Germain ; le Sieur Dolet y jouait pour lors le rôle de Télémaque d'une manière fort originale, et il a joué le même rôle dans cette dernière reprise[4].

[1] *DTP*, t. II, p. 332-333.
[2] *Ibid*., t. V, p. 372.
[3] *MFP*, t. II, p. 29 (nous soulignons).
[4] *Mercure de France*, mars 1730, p. 582.

> Dolet qui y avait joué d'original le principal rôle le remplit encore à cette reprise, d'une manière qui sembla toute nouvelle et très comique[1].

La liste des personnages telle qu'elle apparaît dans l'édition de la *Parodie de Télémaque* au sein du tome I du *TFLO* est riche d'informations : Arlequin joue le rôle d'Eucharis et non de Télémaque, Pierrot prend le visage de Minerve et Scaramouche joue le rôle d'un capitaine grec. Trois *tipi fissi* sont mentionnés sur la page de titre, renvoyant à des acteurs fameux de la Foire ; la troupe de Saint-Edme compte l'un des plus grands Pierrot de la Foire avant Hamoche, Belloni[2] ; on y retrouve aussi Pierre-François Biancolelli qui, avant d'être reçu à la Comédie-Italienne en 1717, jouait les Arlequin à la Foire ; et enfin Desgranges, connu pour son emploi de Scaramouche[3]. Ces deux derniers acteurs meurent vers 1722, et Dominique passe chez les Italiens, ce qui veut dire que, lors des reprises de *Télémaque,* seul Dolet est présent : cette pièce marque sa carrière, d'autant qu'il n'y interprète pas son emploi habituel.

Le Télémaque parodique a certes des caractéristiques d'Arlequin : il fait plusieurs lazzis (« *sautant de joie* », il culbute Idas à la fin de la scène VII, les pleurs des scènes XI et XIII), il est traité de « benêt » par Cléone à la scène VII, mais il ne joue pas le rôle d'un autre Arlequin. Sa principale caractéristique est de paraître niais et innocent, comme l'explique l'éditeur de la pièce (Le Sage) : « Comme dans l'opéra *Télémaque* paraît trop légèrement vouloir mourir pour son père, l'auteur de la parodie a donné à ce jeune prince le caractère d'un innocent ». Le Sage a écrit un rôle mixte que Dolet a su étoffer, au point de contribuer au succès de la pièce pendant une quinzaine d'années.

À la Foire, un autre acteur marque la création parodique, il s'agit de Jean-Baptiste Hamoche. S'il est connu pour être le meilleur Pierrot de la Foire à partir des années 1721 et jusqu'en 1732, il est salué par les critiques dès ses premières prestations à son retour de province en 1712[4]. Attaché d'abord à la troupe de Saint-Edme, puis à celle de la dame de Baune (dame Baron), Hamoche semble être l'acteur favori des parodistes qui écrivent pour la Foire. En 1713, Fuzelier donne *L'Opéra de campagne* suivi de *La Parodie de Psyché* de Letellier à la Foire Saint-Laurent. Cette première pièce est une réécriture de la comédie du même nom donnée à l'ancien Théâtre-Italien par Dufresny. Comme nous l'avons mentionné,

---

[1] *MFP*, t. II, p. 59.

[2] Jean-Baptiste Hamoche est, selon le *DTP* (t. III, p. 57), acteur dans la troupe de la dame de Baune en 1715.

[3] Pour la biographie de Desgranges, nous renvoyons à la notice de Guillemette Marot précédant l'édition du *Fourbe Sincère* (1718) dans *Théâtre de la Foire, anthologie de pièces inédites, 1712-1736*, éd. cit., p. 177-178.

[4] « En 1709, Hamoche se laissa débaucher par Dolet et La Place, et les suivit à Lille en Flandre. Après avoir quitté ces deux acteurs, il courut les troupes de provinces, et vint enfin à Paris en 1712. Il débuta au Jeu des Sieur et Dame Saint-Edme, dans les rôles de Pierrot, qu'il a toujours conservé depuis, et sous lequel il a mérité les applaudissements les plus marqués. Hamoche passa en 1715 dans la troupe de la Dame de Baune, et lorsque cette dernière quitta ses Jeux, il retourna en province et ne revint à Paris qu'en 1721. Ce fut à la Foire Saint Laurent de cette année que cet excellent Pierrot se fit connaître », *DTP*, t. III, p. 57.

le deuxième acte est une parodie d'*Armide* de Quinault et Lully. Fuzelier va sensiblement augmenter la partie parodique de la comédie de Dufresny :

> [Fuzelier] recherche également un nouvel équilibre entre les deux parties de la pièce. La partie où s'est développée l'intrigue amoureuse d'Octave et de Thérèse ainsi que le triangle comique Jeannot-Madame Pernelle-Pierrot perd de son poids (le rôle de Pierrot en pâtit principalement), tandis que la partie proprement parodique s'augmente de nouvelles scènes (en guise de récompense, le personnage de Pierrot y figure en vedette)[1].

On pourrait formuler l'hypothèse suivante : Fuzelier aurait-il remanié la fin de *L'Opéra de campagne* pour mettre en avant les qualités d'Hamoche, connu pour être un très bon chanteur et donc un interprète de choix dans les parodies chantées ? Quatre ans plus tard, Fuzelier compose une parodie à la gloire de l'acteur Hamoche, *Pierrot furieux ou Pierrot Roland* (1717), parodie du *Roland* de Quinault et Lully ; *La Méprise de l'amour ou Pierrot Tancrède* et *L'Enfer galant* (parodie du ballet des *Amours des déesses*) donnent aussi la part belle à Pierrot-Hamoche en 1729.

Plusieurs éléments indiquent que certains acteurs excellaient dans les rôles de parodies et étaient attendus des spectateurs. La plupart des théâtres qui représentent des pièces de ce genre jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle dépendent des autorisations ou des privilèges que leur cède l'Académie royale de musique : les directeurs de ces scènes parisiennes ont un nombre de danseurs, de chanteurs et de musiciens limités. Les acteurs de la troupe italienne, de l'Opéra-Comique et des théâtres secondaires de la deuxième moitié du XVIII^e^ siècle se doivent d'être polyvalents. L'actrice Silvia, qui sera remplacée par Mme Favart à partir des années 1750, illustre bien cette polyvalence des acteurs du Théâtre-Italien. Un article du *Mercure de France* à propos de la parodie de *Philomèle* (Roy et Destouches) par Piron précise ainsi que

> Les Comédiens Italiens ont représenté le 13 de ce mois une pièce nouvelle en trois actes, qui a pour titre *Philomèle*, avec des agréments, c'est une parodie de l'opéra qu'on joue actuellement. Le public n'a pas paru s'intéresser beaucoup à cette nouveauté. *La Dlle Silvia qu'on aime tant à voir dans ces sortes de pièces, et qui en fait ordinairement tout l'agrément n'y joue pas*[2].

Gianetta-Rosa Benozzi, dite Silvia, arrivée en France dans la troupe rappelée par le Régent et dirigée par Luigi Riccoboni, devient rapidement l'actrice vedette du Théâtre-Italien. Elle est à l'origine la seconde amoureuse, après Elena Balletti, dite Flaminia, la femme de Luigi Riccoboni. Plusieurs sources de l'époque s'accordent : Silvia obtient rapidement plus de succès que Flaminia, notamment grâce au naturel dont elle fait preuve. Selon Martine de Rougemont, « [elle] n'a jamais eu, dans la catégorie générale des amoureuses, un emploi,

[1] Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, « Théâtre de la Foire et inspiration italienne : *L'Opéra de campagne* et *La Parodie de Psyché* à la Foire Saint-Laurent 1713 », dans *Ris, Masques et Tréteaux. op. cit.*, p. 181.
[2] *Mercure de France*, juin 1723, p. 1184 (nous soulignons).

mais toute une gamme de rôles »[1]. À côté des créations dans les comédies de Marivaux, Silvia participe donc, comme ses compagnons de route, à la création du répertoire des parodies dramatiques d'opéra. Il faut souligner d'emblée que certains acteurs de la Comédie-Italienne ne jouent pas dans les parodies dramatiques d'opéra qui contiennent un répertoire chanté, contrairement aux comédies françaises, aux canevas italiens, et aux parodies de tragédies (sur la scène du Théâtre-Italien). Rares sont les parodistes à choisir le personnage de Colombine à la Comédie-Italienne, rôle tenu par Flaminia, alors que Silvia est mise en avant dans les parodies[2] :

> Cette grande absence de Colombine dans un genre très prisé à cette époque nous a semblé s'expliquer, non seulement par un costume qui ne permet pas une reconnaissance d'un rôle double mais aussi par une ascension du personnage contradictoire au dénigrement pratiqué dans la parodie. Elle paraît également liée à l'accent que mettent les auteurs sur le côté raisonneur de Colombine dans le rôle de confidente à la Comédie-Italienne […] le franc-parler du personnage prend ici le dessus sur sa faculté d'imitation moqueuse[3].

Le délaissement du personnage de Colombine dans les parodies du Théâtre-Italien est aussi dû, selon nous, à la faiblesse de la voix de Flaminia, qui n'avait pas de formation de chant contrairement à Silvia. Dominique intitule même une de ses parodies du nom des emplois fétiches de la Comédie-Italienne : *Le Mariage d'Arlequin et de Silvia ou Thétis et Pélée déguisés*. Cette parodie est créée le 19 janvier 1724 et représentée après *La Double Inconstance* de Marivaux, pièce créée en 1723. Cette soirée est entièrement dédiée à Silvia, dont le rôle dans la comédie de Marivaux est loué. D'ailleurs, selon les registres du Théâtre-Italien, le 19 janvier bat un record d'audience et de recettes depuis la création et les reprises successives d'*Agnès de Chaillot*[4].

Après Silvia, vient l'épouse Favart. Elle débute à ses côtés en 1749 ; Marie-Justine Duronceray, dite Madame Favart écrit par exemple le 10 août 1749 à son mari, encore en Flandres : « Je ne sors qu'avec ta mère et ta sœur pour aller chez mademoiselle Silvia et à la Comédie. J'ai débuté dans *L'Épreuve* que mademoiselle Silvia m'a montré […] J'ai fait aussi quelques progrès dans la danse »[5]. Mme Favart se spécialise très tôt dans les rôles au sein des parodies dramatiques d'opéra. Si elle paraît pour la première fois à la Comédie-Italienne le 5

[1] Martine de Rougemont, « Silvia : l'actrice et ses personnages », *Marivaux e il teatro italiano*, éd. Mario Matucci, Pisa, Pacini, 1992, p. 67, cité par Françoise Rubellin, *Lectures de Marivaux*, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 31.
[2] Le personnage de Colombine est présent dans les parodies d'opéra foraines d'avant 1716.
[3] Guillemette Marot, *Paradoxes d'un type fixe : Colombine à Paris de 1716-1729*, thèse de doctorat de l'Université de Nantes, sous la direction de Françoise Rubellin, novembre 2008, p. 713.
[4] Le registre édité par Clarence Brenner (*op. cit.*) indique une recette de 2584 livres pour un public de 1220 personnes. Le Théâtre-Italien n'avait pas eu une recette aussi importante depuis la dixième représentation d'*Agnès de Chaillot* suivie d'*Arlequin persécuté par la dame invisible* le 2 août 1723 (recette : 2914 livres, public : 1061).
[5] *Mémoires et correspondances littéraires, op. cit.*, t. I, p. xlix.

août 1749 (rôle de l'actrice débutante dans *Les Débuts*, rôle d'Angélique dans *L'Épreuve* de Marivaux, elle est danseuse et chanteuse dans *Le Ballet des Savoyards*), elle ne reparaît qu'en août 1751, le jour de la création de la première parodie d'opéra sur la scène italienne depuis 1745, *Les Amants inquiets*[1]. Elle y interprète Tonton, une batelière ; Mme Favart participe à la création de toutes les parodies dramatiques d'opéra de son époux et de toutes celles données à la Comédie-Italienne. Les rôles dans les parodies sont composés pour elle[2] ; excellente danseuse et chanteuse, elle brille particulièrement dans les *Hosenrolle*. C'est elle qui joue Hippolyte dans la reprise de la parodie d'*Hippolyte et Aricie*, de même qu'elle joue le rôle de Tircis dans la parodie d'*Acis et Galatée* :

> Le rôle de Tircis est rendu dans la plus grande perfection par Mlle Favart, qui est la plus aimable chanteuse de vaudevilles que nous ayons eue : elle est aussi charmante dans son travestissement que dans son état naturel : qu'elle soit nymphe, bergère ou savoyarde, qu'elle danse, qu'elle chante, sous quelque forme qu'elle se présente, elle est sûre de plaire[3].

Elle se voit confier les rôles de bergères et de paysannes et sa capacité au chant et à la danse incite les parodistes à composer des pièces qui lui permettent de faire montre de ses talents. Cela conduit à l'uniformité du corpus de la Comédie-Italienne en matière de parodie d'opéra à cette époque.

Nombreux sont les acteurs qui ont une place privilégiée dans les parodies d'opéra ; à la Comédie-Italienne, on peut encore citer Pierre Théveneau, qui tient l'emploi du chanteur et est, *de facto*, interprète dans de nombreuses parodies dramatiques d'opéra de 1717 à 1730. À la fin du XVIII[e] siècle, la multiplication des scènes représentant des parodies d'opéra rend difficile l'identification des acteurs. On peut toutefois noter que les enfants acteurs et danseurs de chez Audinot donnent dans les pantomimes des versions caricaturales de l'opéra et que beaucoup passeront ensuite à l'Opéra : les scènes secondaires se présentent comme un vivier d'interprètes pour l'Académie royale de musique ; en ce sens, les parodies d'opéra, comme les opéras-comiques et les ballets-pantomimes, sont des genres-écoles pour les danseurs et les chanteurs[4]. À la Comédie-Italienne, les grands acteurs chanteurs de l'opéra-comique comme Mme Trial sont loués dans leur rôle au sein des parodies :

---

[1] « Mlle Favart y fit son second début et fut reçue à la fin de janvier 1752. Son deuxième début est du 3 mai 1751. Elle y jouait le rôle de Tonton », Gueulette, *op. cit.*, p. 152.

[2] À propos du *Prix des Talents*, parodie des *Fêtes de l'Amour et de l'Hymen* de Cahusac et Rameau par Sabine, Harny de Guerville et Valois d'Orville] le marquis d'Argenson écrit : « C'est une pièce faite exprès pour une actrice […] celle-ci a été destinée à faire paraître tous les talents de la demoiselle Favart » (*NOT*, t. II, p. 749).

[3] *Mercure de France*, décembre 1752, p. 153-154.

[4] « L'Ambigu-Comique a la gloire d'avoir fourni plusieurs danseuses au théâtre de l'Opéra, entre autres, les demoiselles Adrienne, Fanfan, Mulette, Cléophile, Julie Duparc, Chellard. Le sieur Marcadet, qui vient de débuter dans la danse avec tant de succès à l'Académie royale de musique, dans le genre du fameux Dauberval, a longtemps été premier danseur au spectacle du sieur Audinot », *Les Spectacles des Foires et des Boulevards de Paris, op. cit.*, cinquième partie pour l'année 1777, p. 101.

> Madame Trial est très applaudie dans le double rôle de Mathurine en femme et en guerrier. Mademoiselle Beaupré y paraît une nièce fort aimable. Messieurs Trial, Nainville, Thomassin, Corali, *etc*. font tous valoir, par leur gaieté et par leurs talents, les autres rôles de cette parodie [*La Bonne Femme ou le Phénix* de Piis, Barré et Desprès][1].
>
> Madame Trial se distingue dans *L'Opéra de Province* [parodie d'*Armide* par le même trio de parodistes que *La Bonne Femme*] par le charme de sa voix et par le goût de son chant. Mlle Adeline Colombe y fait valoir le rôle de Julie. Les autres rôles sont remplis, avec succès, par MM. Trial, Laruette, Nainville, Suin, *etc*. [2].

Le jeu dans la parodie dramatique d'opéra demande des qualités particulières : aux talents pour le chant voire pour la danse s'ajoutent celui de la « gaieté », du « comique » et peut-être du « parodique ».

2 – Un jeu parodique ?

Comme le rappelle Michel Verschaeve dans son *Traité de chant et de mise en scène baroques*, « le jeu de l'acteur fut, dès la création de la tragédie lyrique, un élément fondamental du spectacle. L'interprète musicien devait puiser ses sources dans le théâtre »[3]. Selon le dictionnaire de Furetière, le jeu est beau « quand [l'acteur] a bonne mine[4], qu'il a le geste et l'action belle[5], [et] la parole libre »[6]. Les traités de rhétorique, de chant ou de jeu de l'époque, ou bien encore les gravures, permettent de reconstituer en partie les clés de l'interprétation du rôle lyrique dans sa dimension corporelle. Qu'en est-il des parodies dramatiques d'opéra ? Comment traitent-elles du jeu sérieux des chanteurs, quelle image en donnent-elles ? S'agit-il d'imitations ou de commentaires ? Quels en sont les enjeux : comique, critique, satirique ? Les acteurs et chanteurs de la parodie cherchent-ils à faire preuve d'originalité ou restent-ils tributaire du cadre imitatif de la parodie ?

La difficulté inhérente à toute recherche sur le jeu est la question des sources. Les travaux des historiens de l'époque fournissent quelques pistes, tout comme les comptes rendus dans la presse. Mais, *in fine*, seule la confrontation avec les didascalies permet de recréer non pas tant la représentation que l'interprétation telle qu'elle est pensée par le parodiste. Pour pallier l'écueil du catalogage, nos investigations concerneront les parodies de tragédies en musique composée par Fuzelier seul, le plus grand fournisseur de parodies d'opéra au XVIII[e] siècle[7]. Ce corpus prend en compte la diversité des répertoires (la Comédie-Italienne, l'Opéra-

[1] *Mercure de France*, juillet 1776, p. 177.
[2] *Ibid*., janvier 1778, p. 174.
[3] Michel Verschave, *Le Traité de chant et de mise en scène baroques*, Paris, Zurfluh, 1998, p.8.
[4] La mine désigne la disposition du corps et surtout du visage.
[5] L'action décrit la contenance et les mouvements du corps.
[6] Le terme parole revoit à l'interprétation du texte puisqu'il décrit outre le langage articulé, chanté ou déclamé, la capacité à expliquer sa pensée.
[7] Pour une notice biographique, voir *Atys burlesque*, éd. cit., p. 81-83.

Comique et le théâtre pour marionnettes) et celle du statut des textes (pièces éditées et des pièces manuscrites). Cet auteur est d'autant plus intéressant qu'il connaît bien les codes de jeu des différents répertoires puisqu'il a écrit pour la Comédie-Française, l'Académie royale de musique, les Italiens et les différents théâtres de la Foire[1]. Notre corpus se restreindra d'abord aux treize parodies prenant pour cible des tragédies en musique que Fuzelier a écrites seul. Précisons cependant que deux d'entre elles sont perdues et que l'autre est inachevée, ce qui réduit ce corpus à onze pièces[2]. Nous puiserons des exemples dans d'autres pièces qui viendront corroborer ou infirmer les remarques que nous pourrons tirer de l'analyse des pièces de Fuzelier.

En guise de prélude à l'étude de ces pièces, il est intéressant de mentionner le prologue d'une parodie d'opéra écrit par l'autre grand pourvoyeur du genre parodique, Charles-Simon Favart. Dans le prologue d'*Arlequin Dardanus*[3] (14 janvier 1740, Comédie-Italienne), parodie du *Dardanus* de Rameau et La Bruère (1739), il met en scène la Parodie et sa suite venant troubler le Parnasse où siège, entre autres, la muse lyrique[4]. La Parodie y « *copie tous les gestes de la Muse* » lyrique et à la fin du prologue, « *des personnages héroïques forment une entrée. Des acteurs comiques* [de la suite de la Parodie] *tournent leurs gestes et leurs pas en ridicule* ». La reproduction et la caricature seraient les deux modes de traitement du jeu sérieux par la parodie, selon les actions de l'allégorie du genre mises en scène par Favart. Au sein du corpus précédemment délimité, Fuzelier opte pour ce même rapport spéculaire entre interprétation parodique et opératique. Nous ne nous intéresserons pas aux critiques dramaturgiques à proprement parler ; nous verrons tout d'abord comment le chant, puis comment le jeu corporel sur la scène de l'opéra sont traités dans ces parodies.

---

[1] Pour une liste des pièces et livrets écrits par Louis Fuzelier, voir en ligne le Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et sous la Révolution (CESAR : http://cesar.org.uk).

[2] *Pierrot Roland* (1709), parodie du *Roland* de Quinault et Lully (perdue); *La Critique de Manto* (1711), parodie de *Manto la fée* de Mennesson et Stuck (perdue) ; *L'Opéra de campagne* (22 août 1713), réécriture de la pièce du même nom de Dufresny (1696), l'acte II est une parodie d'*Armide* de Quinault et Lully, *Les Mals-assortis ou Arlequin gouverneur* (1716), à partie de la scène 7 de l'acte II, parodie *Alcide* de Campistron, L. Lully et M. Marais ; *Pierrot furieux ou Pierrot Roland* (1717) parodie du *Roland* de Quinault et Lully ; *L'Ami à la mode* (1719), parodie d'*Alcyone* de La Motte et Marais ; *Hercule filant* (1721), parodie d'*Omphale* de La Motte et Destouches ; *Arlequin Persée* (1722), parodie de *Persée* de Quinault et Lully ; *Amadis le cadet* (1724), parodie d'*Amadis de Gaule* de Quinault et Lully ; *Le Galant brutal* (1726), parodie d'*Ajax* de Mennesson et Bertin ; *Scène de Télégone Arlequin*, (1727 ?), parodie de *Télégone* de Pellegrin et La Coste ; *La Jalousie avec sujet* (1732), *À Fourbe, fourbe et demi ou Le Trompeur trompé* (1732) et *Le Trompeur trompé* (1732) parodies d'*Isis* de Quinault et Lully ; *Le Cheveu* (1732), parodie de *Scylla* de Duché et di Gatti.

[3] Bibliothèque de l'Opéra, Fonds Favart, Carton III, 1.

[4] Si *Arlequin Dardanus* a été écrit à trois mains par Favart, Pannard et Parmentier, le prologue semble être l'œuvre de Favart seul qui réutilise ce prologue non représenté pour sa parodie de *Pyrame et Thisbé, parodie* mais aussi dans *La Parodie au Parnasse* et *La Barrière au Parnasse*. Pour plus de détails nous nous permettons de renvoyer à notre édition, en collaboration avec Aude Rabillon, de *Pyrame et Thisbé, parodie* dans *Pyrame et Thisbé*, éd. cit., p. 103-104.

a) Chanter d'après et railler l'apprêt

En 1721, Louis Fuzelier utilise le prologue d'*Hercule filant*, parodie d'*Omphale* (La Motte et Destouches), pour légitimer son œuvre représentée chez les Italiens alors que, depuis 1719, les théâtres forains sont fermés. Trivelin, porte-parole de l'auteur, informe le personnage du Connaisseur (de théâtre) de l'imitation du chant « sérieux » dans les parodies :

LE CONNAISSEUR

Eh, morbleu, laissez à la Foire le soin de ridiculiser les héros en bémol, c'est-là son métier.

TRIVELIN

Tout beau, Monsieur le connaisseur, lisez les Annales de la Comédie-Italienne, vous verrez que nos ancêtres comiques ont chanté d'après le Duménil[1] et les Beaumavielle[2] : ne devez-vous pas savoir qu'*Armide*, ce chef-d'œuvre du fameux Lully, a été fredonné par un gosier arlequinique ? Avez-vous oublié,

Il chante Plus j'observe ce rôt, et plus je le désire,
La broche tourne lentement.

Ces deux derniers vers sont tirés de la scène 7 de l'acte III de *L'Opéra de campagne*, comédie de Dufresny (1692) où Arlequin, en Renaud[3], chante un monologue pastiché de celui du héros chrétien dans *Armide* (Quinault et Lully, II, 3). Les vers originaux, chantés justement par Duménil, fameux ténor de l'Académie royale de musique, sont d'une toute autre teneur : « Plus j'observe ces lieux et plus je les admire ; / Ce fleuve coule lentement ». Dans son prologue, Fuzelier rappelle que les acteurs de l'ancien Théâtre-Italien chantaient « d'après ceux » de l'Académie royale musique. On trouve ce procédé dans la pièce de Dufresny cité par Fuzelier : « Madame Pernelle, *en Armide, contrefaisant Mademoiselle Rochois, très excellente actrice de l'Opéra* » (III, 8). Chez les « ancêtres comiques » de Fuzelier, pour reprendre l'expression de Trivelin, l'imitation du chant d'opéra était au cœur du travail parodique et passait par l'imitation d'un acteur-chanteur précis, ce qui demandait des qualités vocales et gestuelles particulières et pouvait relever de l'hommage. Il en est de même des passages dansés,

ainsi, le 9 septembre 1684, année de la création d'*Amadis* de Lully et Quinault, dans *Arlequin Jason ou la Toison d'or comique*, on parodie « *la chaconne d'Amadis. Arlequin y danse et contrefait M. Pécourt. C'est lui qui compose les ballets à l'Opéra. Il a été le plus léger danseur de son temps, et personne ne lui a jamais disputé le bon air, la vitesse de la jambe, la diversité des pas, et la justesse de l'oreille. Il*

[1] Duménil créa « tous les grands rôles de Lully [...] et de ses successeurs [...] il était l'acteur le plus célèbre de son temps. Ivrogne, grossier et voleur dans le privé, il avait sur scène un port majestueux et un jeu plein de noblesse. Il perdit la voix en 1700, à la suite d'un voyage en Angleterre », *Dictionnaire de la musique en France au XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, *op. cit.*, p. 252.
[2] François Beaumavielle, célèbre basse-taille.
[3] Lors d'une des dernières reprises d'*Armide* au XVII^e^ siècle, en 1688, Duménil jouait Renaud, Mlle Rochois, Armide.

est d'une imagination prodigieuse pour l'invention, et il n'y a point de caractère qu'il ne rende sensible »[1].

Dans les parodies de tragédie en musique de Fuzelier, on ne trouve aucune didascalie indiquant l'imitation d'un chanteur particulier. En 1713, à l'occasion de la reprise d'*Armide*, Fuzelier récrit *L'Opéra de campagne* de Dufresny : s'il maintient le monologue pastiché d'Armide, la mention « *contrefaisant Mlle Rochois* » disparaît et n'est pas remplacée par l'indication de la chanteuse interprétant Armide en 1713, Françoise Journet[2]. La parodie foraine de *Roland* (Quinault, Lully, 1685), *Pierrot furieux ou Pierrot Roland* (1717), contient elle aussi de longs passages pastichés de la tragédie en musique (scène VII et X par exemple). Faute de didascalies, on peut simplement supposer que Hamoche, interprète de Pierrot, imitait le célèbre basse-taille Thévenard, qui tenait le rôle de Roland lors de la reprise de 1716. Néanmoins, ce sont les qualités vocales de Hamoche que les sources de l'époque retiennent et non une possible imitation du chant sérieux. Les frères Parfaict et Godin d'Abguerbe, dans le *Dictionnaire des théâtres de Paris*, louent « ses bons poumons et ses éclats de voix »[3] ainsi que sa capacité à chanter le « pot-pourri composé de grands airs de l'Opéra et de chansons de Pont-Neuf les plus ridicules »[4] à la fin de la parodie.

Margherita Orsino a réfléchi aux opportunités parodiques offertes par le chant et a relevé cette « alternance entre chant bien exécuté » par les acteurs et « chant ridicule », en soulignant la difficulté d'une telle étude[5]. Rares sont les indications au sein des pièces : on ne peut que supposer des distorsions comiques du chant sérieux et des imitations caricaturales des gestes qui les accompagnent. Des vers originaux ou pastichés du livret, chantés sur des airs d'opéra, seraient un support de choix à une imitation du chant opératique. Cette pratique est facilement repérable dans les textes où on peut lire la précision « *vers et chant de l'opéra* » (pour la reprise textuelle d'un vers) ou « *chant de l'opéra* » (lorsqu'il y a plus d'un vers). Dans d'autres pièces comme par exemple *La Foire galante ou le Mariage d'Arlequin* (1710), parodie de *L'Europe galante* (La Motte et Campra, 1697) de Pierre-François Biancolelli, on trouve à maintes reprises les mentions « *chante à l'imitation de* [vers de l'opéra] », « *dit à l'imitation de* [vers de l'opéra] ». Pour ce qui est des vers originaux chantés sur des

[1] Judith Le Blanc, th. cit., p. 121 ; il s'agit d'une citation extraite du *Théâtre Italien de Gherardi*, Paris, Pierre Vitte, 1717, t. I, p. 64.
[2] Dite Fanchon (1675-1720).
[3] *DTP*, t. II, p. 485.
[4] *Ibid*., t. IV, p. 41.
[5] Marguerita Orsino, « Les airs d'opéra dans les parodies lyriques », art. cit., p. 151-166.

vaudevilles[1], il semble qu'ils soient un écho déformé, relevant plus de l'allusion ironique que d'une réelle imitation[2].

Rien n'indique, dans les parodies de tragédie en musique de Fuzelier, la volonté de prendre pour objet de parodie la technique d'un acteur/chanteur précis : bien au contraire, il donne à voir le jeu sérieux dans sa généralité[3]. On trouve ainsi dans ces pièces des vers originaux ou pastichés déclamés ou récités. Cette pratique est signalée par une didascalie dans trois pièces de notre corpus : *Le Galant brutal ou l'Amant brutal* (sc. III et IX), *Arlequin Persée* (II, 3) et *L'Ami à la mode* (sc. VI), et elle est probablement présente dans d'autres pièces sous forme de vers de l'opéra cités sans indication de musique, ni de chant (par exemple à la première scène de *Pierrot furieux*). La déclamation et la récitation de vers lyriques dans la parodie se veut, à notre avis, à l'imitation de l'acteur tragique en général, qu'il soit chanteur à l'Opéra ou acteur à Comédie-Française. C'est ainsi le jeu codifié des théâtres officiels qui serait stigmatisé : de la déclamation classique au récitatif. Un passage de la scène III du *Galant brutal ou l'Amant brutal* (1726), parodie d'*Ajax* de Mennesson et Stuck (1726), est à ce titre éclairant. Cassandre reproche à Ajax l'incendie et s'exclame :

> Cruel, reconnais ton ouvrage tu as fait là de belle besogne !
>
> AIR : *Réveillez vous belle endormie*
>
> Tout est brûlé dans notre ville,
> De la cave jusqu'au grenier.
>
> Quelle nuit ! ouf ! je crois y être encore la frayeur me fit sortir sans précaution du palais de mon père,
>
> Et j'allais chercher un asile
> En chemise et sans mon panier.
>
> Hélas !
>
> Adieu paniers vendanges sont faites.
>
> Vous ne servirez plus à étaler mes belles jupes brodées, tout est raflé.
>
> AJAX, *déclamant comiquement*
>
> Telle était du destin l'irrévocable loi[4].

[1] *À Fourbe, fourbe et demi*, parodie d'*Isis* pour marionnettes, Jupiter à Io sur l'air « Non je ne ferai pas ce qu'on veut que je fasse » : « *Il ne m'est pas permis de finir votre peine* / Junon, me tient les bras et ma puissance est vaine / Je ne puis que vous plaindre / IO : Oh ! le grand godenot ». Nous soulignons le vers cité de l'opéra (V, 2).

[2] À l'ancien Théâtre-Italien, les parodies d'airs d'opéra étaient accompagnées parfois de didascalies qui permettent d'imaginer l'interprétation de ces airs.

[3] Dans le prologue d'*Hercule filant*, Fuzelier glisse ainsi une pique générale sur l'exécution vocale à l'opéra ; « LE CONNAISSEUR : Mais vous chantez faux ! TRIVELIN : C'est là le plus beau de nos privilèges et il semble parfois que l'Opéra ait envie de nous le revendiquer ». À la scène III des *Noces de Pluton et Proserpine* (1727), parodie de *Proserpine* de Quinault et Lully (1680), Fuzelier et d'Orneval font allusion aux succès des actrices interprétant Thisbé lors de la reprise de *Pyrame et Thisbé* (La Serre, Rebel et Francoeur) en 1726-1727, Mlle Le Maure puis Mlle Petitpas ; PYRAME : « Il est constant que ma chère et double Thisbé n'a pas nui à ma réputation » (scène III).

[4] La reprise déclamée de ce vers dans la parodie n'est pas anodine, puisque Mennesson, dans son livret, convoque le vocabulaire tragique que les spectateurs connaissaient bien et dont voici deux exemples : « Doit suivre du destin l'irrévocable loi » (*Isis*, Quinault et Lully, 1677, V, 2) ; « Grave au fond de mon cœur l'irrévocable loi » (*Les Macchabées*, tragédie de La Motte, 1721, III, 7).

Mais, consolez-vous, je vous rendrai des étoffes plus riches que toute votre défunte garde-robe.

Nous ne pouvons qu'imaginer ce qu'était une déclamation comique (gestuelle particulière, variation du ton, caricature de la pompe oratoire…) mais on remarque que le retour à la prose souligne l'artificialité d'une telle pratique, qui tend à évoluer sur la scène française au milieu du XVIII[e] siècle avec des acteurs comme Lekain ou la Clairon.

Dans le dernier tiers du XVIII[e] siècle, on trouve dans les parodies dramatiques d'opéra plusieurs passages en récitatifs. La parodie de *Didon* (Marmontel et Piccinni) par Coursiaux intitulée *La Veuve Nulcifrote* (1784-1785) contient vingt-trois passages en récitatifs qui précèdent ou suivent des couplets chantés sur des vaudevilles. Il ne s'agit plus, comme chez Fuzelier, de quelques vers déclamés ou en récitatifs mais de longues répliques, parfois en récitatif, et parfois en « récitatif chantant » autrement appelé récitatif mesuré. Si le récitatif simple est employé à l'opéra pour les moments de récit et de dialogue, le récitatif mesuré ou chantant marque un changement de rythme et l'apparition de l'accent musical et du chant. Coursiaux, dans sa parodie, utilise le récitatif comme dans une œuvre lyrique sérieuse : il peint en dialogue les sentiments des personnages. Voici par exemple la scène XIV de *La Veuve Nulcifrote*, appelé Dodon, double parodique de Didon, et sa sœur Lise, double parodique d'Élise : cette scène correspond au moment où, dans l'opéra de Marmontel, Énée quitte la reine et la laisse abattue (III, 8 et 9).

SCÈNE XIV

DODON, LISE

DODON, *après un long évanouissement*

RÉCITATIF

Hélas ! que t'ai-je fait ?... où suis-je ?...
René... ma sœur...

LISE

Il est parti, vous dis-je.

Dodon promène ses yeux de tous les côtés et après un morne silence, elle s'écrie douloureusement :

DODON

RÉCITATIF CHANTANT

Il est parti !... je ne le verrai plus !...
Il faut mourir. Ô regrets superflus !
De tant d'amour quelle est la récompense ? (*à Lise*)
J'ai besoin de repos et de ton assistance...
Lise tu reviendras me voir...
Embrassons-nous... adieu, ma sœur.

LISE

Bonsoir.

Cette pièce reste une exception ; dans *Constance*, parodie de *Pénélope* (Marmontel et Piccinni) donnée à la Comédie-Italienne en 1786 par Barré, Radet et Rozières, on trouve un récitatif parodique :

SCÈNE X

MALICE, seul

Allons, Malice.

RÉCITATIF de l'opéra

« Du grand art de dissimuler,
Voici l'instant de faire usage.
Commande à tes regards, compose ton visage,
Défends à tes pleurs de couler ».

AIR : *Dans un détour*

Adroitement
Usons de mon déguisement,
Et dans ce moment
Un Normand
Ment.

Ce passage de récitatif est une citation exacte d'un passage de la scène 2 de l'acte III de l'opéra. Ulysse s'apprête à rencontrer son épouse Pénélope, mais souhaite encore lui cacher sa véritable identité afin de connaître les sentiments de son épouse à son égard. Les parodistes suppriment la dernière phrase de cette réplique (« La voici. Quel moment ! Et que vais-je lui dire ? ») et renchérissent sur l'idée de déguisement pour dégrader la moralité du héros. Bardou utilise ce même procédé dans sa parodie d'*Alceste* de du Roullet et Gluck intitulée *Céleste*, il parodie les deux premiers vers du *Devin du village* de Rousseau :

CÉLESTE, *présentant une bourse au Grand Prêtre*

RÉCITATIF[1] du *Devin du Village*

Perdrai-je Damète en ce jour ?
Dites-moi s'il faut que je meure.

Jean-Étienne Despréaux fait un usage comique et probablement parodique dans l'exécution de cette forme propre à l'opéra ; les vers burlesques en récitatif, suivent des couplets en vaudevilles. Dans *Berlingue*, parodie d'*Ernelinde* (Poinsinet, Sedaine, Monsigny), Brisefer (double parodique de Ricimer, roi de Suède) chante après un couplet sur l'air « Allons gai réjouissez-vous » : « RÉCITATIF CHANTÉ : Quand je parle, que le canon se taise » (II, 4)[2].

Dans les parodies de tragédie en musique de Fuzelier, le parodiste souligne à plusieurs reprises la convention du chant, par exemple, lors des reprises de voyelles en fin de vaudevilles. Dans *La Jalousie avec sujet*, sur l'air « Dans le fleuve d'oubli », Isis dit aux Parques : « Chacun pour longtemps vivre / Vient vous crier ici merci i i i ». Ou dans *Le Galant brutal*, à la sc. XXIII, le confident d'Ajax, Arbas chante sur l'air « Ah que Colin me fit rire l'autre jour » : « Leur flotte ici bientôt sera / ah a a a a a ». Est-ce une imitation de vocalises, une caricature d'ornements ? Il s'agit bien plus, comme le remarquait déjà Gustave

[1] Il ne s'agit pas d'un récitatif chez Rousseau. D'ailleurs ce passage est parodié dans d'autres pièces, comme dans *Roger Bontemps* parodie d'*Orphée* par Moline et Dorvigny et ainsi présenté « air du *Devin du village* » (scène XIII).

[2] Il y a d'autres occurrences d'un tel usage dans *Romans* (parodie de *Roland*, opéra de Marmontel et Piccinni, à la scène 2 et 6 de l'acte III et à la scène 5 de l'acte II ou encore dans *Christophe et Pierre-Luc* (parodie de *Castor et Pollux*, tragédie en musique de Gentil Bernard et Rameau) à la scène 5 de l'acte IV.

Lanson dans son étude sur la parodie dramatique au XVIII[e] siècle, de souligner la convention du chant que de s'attaquer ou de railler un élément précis. C'est bien ce que fait Fuzelier à la scène III de *L'Ami à la mode* : alors que le héros parodique Pélée ne s'exprime qu'en chantant, Phorbas s'adresse au public en disant : « son accès musical le tient ».

Rares sont les didascalies indiquant l'imitation parodique du jeu d'un acteur chanteur de l'opéra ; quelques comptes rendus de presse permettent parfois de supposer ces types d'interprétations. La Harpe note ainsi, dans sa *Correspondance littéraire*, à propos de *Roger Bontemps et Javotte*, parodie d'*Orphée* de Moline et Gluck par Dorvigny et Moline, que « ce qui a moins réussi que tout le reste, c'est le ridicule qu'il essaie de jeter […] sur le jeu et le chant de Legros »[1]. Jean-Joseph Legros débute à l'Académie royale de musique en 1764 dans *Titon et l'Aurore* (de Mondonville). Il est haute-contre et l'interprète favori de Gluck : il a le rôle-titre d'*Orphée*. Dorvigny semble moins railler le jeu et le chant de Legros que l'excès de pathétique de l'opéra gluckiste. Dès les premières scènes, il substitue aux cris d'Orphée « Eurydice », trois « Javotte » entonnés sur l'air « des Fraises ». Roger Bontemps part ensuite pour les Forges chercher son amante qui y est retenue (les enfers dans l'opéra). Ils tentent de charmer les forgerons en leur chantant une ariette créée pour l'occasion. Les forgerons lui répondent : « L'ami, crois-moi, / Ne nous fais pas la nique ; / Laisse là ta musique ; Va-t-en, retire-toi. / À l'Opéra / Tu pourrais trouver grâce / Par ce secours-là. / Ici, crois-moi, / Mets autre chose en place, / Ou bien c'est fait de toi ». Roger chante un nouvel air qui n'a toujours pas d'effet, finalement c'est par la danse qu'il réussit à les charmer. L'interprétation de l'acteur dans la parodie accentuait probablement cette remarque de manière ironique ; en effet, Roger était joué par P.-M. Narbonne, ancien chanteur de l'Opéra et surtout ancien collègue de Le Gros : Narbonne « débuta à l'Académie royale de musique, le 23 octobre 1767 dans *Hippolyte et Aricie* […], joua ensuite avec un certain succès dans le *Devin du village* […] En 1772, un ordre de début l'appela à la Comédie-Italienne dont il devint l'un des artistes les plus applaudis »[2].

b) Le jeu sur la scène lyrique à l'épreuve de la scène parodique

Ces parodies offrent de précieuses informations sur la manière dont le corps en jeu est traité sur la scène parodique[3]. Fuzelier invite à la recréation de certains gestes et mouvements opératiques ; la parodie se fait le miroir de la pratique scénique de l'Opéra, selon trois

[1] *Correspondance Littéraire*, Lettre XXI, dans *Œuvres de La Harpe*, Paris, Verdière, 1820, t. X, p. 165.
[2] Émile Campardon, *L'Académie royale de musique au XVIII[e] siècle*, Paris, Berger-Levrault, 1884, t. II, p. 193-194.
[3] Voir *infra* pour le corps dansant.

modalités : la copie, le détournement et le dévoilement critique. Dans *Arlequin Persée,* par exemple, une didascalie à la scène XI de l'acte I précise que les Nymphes « *se rangent avec les cyclopes des deux côtés du théâtre comme les chœurs de l'opéra* ». Ce déplacement n'est pas critiqué par la suite et ne donne lieu à aucun commentaire. Même indication dans *À Fourbe, fourbe et demi* où, à la dernière scène, « *Jupiter excite les chœurs banaux, vrais piliers du théâtre* ». L'adjectif « banal » décrit au XVIII[e] siècle une chose toujours prête, à disposition de tous. Fuzelier donne ainsi une image fidèle des déplacements ou de la situation des chœurs dans la tragédie en musique. De la même manière, à la première scène d'*Hercule filant,* Iphis lors de son entrée en scène « *se promène dans le goût des héros d'opéra* ». Ce déplacement rappelle l'un des codes du jeu lyrique : proscrire la ligne droite, en particulier lors des entrées, comme c'est le cas d'Iphis dans la scène d'exposition d'*Omphale,* puisque « ce qui est beau […] doit s'éloigner surtout des lignes droites », comme l'indique Aristippe dans sa *Théorie de l'art du comédien*[1]. La didascalie n'était probablement pas prescriptive, l'acteur avait sûrement le loisir d'improviser : le verbe « se promener » pouvant donner lieu à diverses interprétations comiques. Cependant, la simple reconnaissance de codes ou d'habitudes scéniques du théâtre sérieux sur la scène, ici, du Théâtre-Italien devait suffire à susciter le rire. Dans *La Rage d'amour* de Dorvigny, parodie du *Roland* de Marmontel et Piccinni, on trouve aussi ce genre de didascalie : à la scène VII, Roulant, double parodique de Roland, « *va et vient,* […] *appelant* [Lolotte, double d'Angélique] *à haute voix comme à l'opéra* ».

Fuzelier tend bien plus à la critique lorsqu'il parodie certaines pratiques propres à la scène lyrique et tragique, en l'occurrence celle des évanouissements et des pâmoisons. Si dans *L'Ami à la mode,* le parodiste fait s'évanouir Alcyone à l'instar de l'opéra, dans d'autres pièces du corpus, ces faiblesses physiques ne se limitent pas uniquement à la copie du modèle. À la scène VIII d'*Hercule filant,* Fuzelier met en scène des évanouissements en chaîne qui ne renvoient à aucune réalité de l'opéra : « HERCULE *à Iphis* : Soutiens-moi je me trouve mal. […] IPHIS : Allons-nous évanouir tous ensemble. *Iphis soutient Hercule, un sorcier, Argine, tous sortent avec le chat* ». Alors que l'évanouissement marque dans la tragédie en musique comme dans la tragédie classique la perte de conscience due à une douleur tragique, sur la scène italienne l'évanouissement devient un prétexte aux lazzi comiques[2]. Fuzelier opte de nouveau pour la surenchère dans *Le Galant brutal,* parodie foraine d'*Ajax,* mais cette fois,

[1] « Ce qui est beau doit être arrondi, doux, poli, délicat, léger et doit s'éloigner surtout des lignes droites », Aristippe, *Théorie de l'art du comédien ou manuel théâtral,* Paris, Leroux, 1826, p. 77.
[2] À la scène I d'*Amadis le cadet,* Amadis fait le *lazzi* de se pâmer lorsque le prince de Thrace lui rappelle sa captivité avec Mélisse.

outre le comique, la réutilisation du code devient une arme critique. Selon le *Mercure de France* de juillet 1726, « le rôle de Corèbe [dans *Ajax*] est celui qui passe pour le plus défectueux de la pièce. Quoique ce prince fasse tout ce qu'il peut faire, dans la situation où il est, il semble toujours au spectateur qu'il n'en fait pas assez »[1]. Fuzelier corrobore cette remarque du *Mercure* : le Corèbe parodique ne tombe pas moins de trois fois en pâmoison. Cette défaillance physique diffère de l'évanouissement puisqu'elle n'entraîne pas la perte de conscience mais elle est une réaction physique à des émotions fortes[2]. Le parodiste utilise ce signe extérieur des passions, cette faiblesse, propre aux héroïnes, pour railler et dégrader le prince Corèbe qui, selon Cassandre, est « bien flegmatique » (scène XII) et « se soutient comme un squelette » (scène VII). *La Critique de l'opéra de Callirhoé* (1750) contient aussi une scène raillant les excès du pathétique :

CORÉSUS
Sur ces feux je vais jurer.

CALLIRHOÉ, *répète en tremblant ce que Coresus a dit, un vers après l'autre.*
Sur ces feux je vais jurer.

CORÉSUS
Une ardeur fidèle et pure.

CALLIRHOÉ, *répète ce vers en pleurant.*
Une ardeur fidèle et pure.

CORÉSUS
Eh quoi ! vous allez pleurer !

CALLIRHOÉ
Je ne saurais,
Je suis encor trop jeunette,
J'en mourrais.
En se laissant tomber morte.
Ah, petit à petit,
Je sens que je me pâme ! (I, 4)

Bonnefoy de Bouyon donne dans sa parodie de *Tarare* (Beaumarchais et Salieri, 1787) une sorte de recette de la pâmoison « subite » :

BAGIGI
Bravo…Songez à la pâmoison subite.

LARMOYANTE
Comment faire ?

BAGIGI
Mots bégayés, œil hagard, soupirs prolongés, abandon convulsif…voilà la recette

LARMOYANTE
Ah dieux ! je balance, je chancelle…je succombe ! (scène VI)

[1] *Mercure de France*, juillet 1726, p. 1657.
[2] On pense à ce vers de Chimène dans *Le Cid* (Corneille, 1637) qui dit à Don Fernand « Sire, on pâme de joie, ainsi que de tristesse » (IV, 5), ou encore au *Traité des passions* de Descartes où la pâmoison est décrite comme un des signes extérieurs des passions.

Si Fuzelier souligne les conventions et reproduit les codes, c'est avant tout au service du spectacle parodique ; aux imitations et à la copie s'ajoutent les pratiques de jeu des répertoires parodiques, ce que David Trott appelait la vitalité des scènes foraines et italiennes[1]. De fait, des actions particulières des tragédies en musique prennent une toute autre signification au prisme de la parodie. Par exemple, dans *Amadis de Grèce* (La Motte et Destouches), à la scène IV de l'acte IV, Mélisse sur le point de tuer Niquée veut « *avancer vers* [elle] *et se sent arrêter* ». Dans *Amadis le cadet*, ce mouvement est transformé en un véritable jeu de scène :

> *Mélisse veut frapper Niquette, elle avance à chaque vers qu'elle chante, et recule avec surprise toutes les trois fois qu'elle dit oh ! oh ! tourelouribo.*
>
> MÉLISSE
>
> Allons tôt, que ma rivale expire…
> Oh ! oh ! tourelouribo !
> Quoi contre moi tout conspire !...
> Oh ! oh ! tourelouribo !
> Quand j'avance on me retire….
> Oh ! oh ! oh ! tourelouribo ! (Scène XVIII).

Dans *Arlequin Persée*, le héros parodique « *se défend du mieux qu'il peut contre les monstres, et feint de jouer à Colin-Maillard* » (II, 4), raillant ainsi le combat de l'opéra. L'ensemble des lazzi d'Arlequin et des autres types fixes forment un jeu vivant propre au répertoire forain et italien[2]. Dorvigny, plus tard dans le siècle, emploie toujours ce jeu comique : dans *La Rage d'amour* précédemment cité, à la scène VII « *Lolotte craignant d'être aperçue, tourne à l'entour de l'arbre à mesure que Roulant avance* ». On peut ainsi se demander ce qui, outre le comique et la raillerie, ressort de cette confrontation entre un type de jeu où le corps de l'acteur, constamment sollicité, jouit d'une certaine liberté et un jeu où, comme le rappelle Michel Verschaeve, « la majorité des positions corporelles de base est formée d'attitudes et de gestes précis déterminés par la rhétorique gestuelle »[3] ?

Quand Fuzelier ne surenchérit pas et ne détourne pas les gestes et les mouvements des interprètes de l'opéra, il souligne le statisme, l'immobilisme et la passivité sur la scène lyrique. Rousseau, dans son *Dictionnaire de musique*, écrit à l'article « acteur » que ce dernier « doit intéresser toujours, même en gardant le silence, et quoique occupé d'un rôle difficile, s'il laisse un instant oublier le personnage pour s'occuper du chanteur, ce n'est qu'un musicien sur scène ; il n'est plus acteur »[4]. On trouve ponctuellement des piques amusantes visant la lenteur des déplacements comme dans *Arlequin Persée* (II, 5) où les « GORGONES

[1] David Trott, *Théâtre du XVIII^e siècle, op. cit.*
[2] On peut aussi citer le lazzi de se poignarder effectué par Minos dans *Le Cheveu* (Fuzelier, 1736) parodie de *Scylla* de Duché et di Gatti.
[3] M. Verschave, *op. cit.*, p. 166.
[4] Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Duchesne, 1768, p. 26-27.

descendant très lentement dans une trappe, [chantent sur l'air des « Pendus »] : Des gouffres profonds sont ouverts / Ah ! nous tombons dans les Enfers », « Je n'ai jamais vu tomber si lentement » commente alors Mercure. C'est dans cette même parodie que Fuzelier souligne de manière subtile la passivité de Mérope dans l'acte I de *Persée*, princesse interprétée, en 1722, par l'actrice Marie Antier, connue pour avoir été la meilleure Armide après Mademoiselle Rochois (dont elle fut l'élève). À la scène III de l'acte I d'*Arlequin Persée* alors qu'Andromède et Phinée parlent d'amour, Mérope qui « *pendant la scène avait témoigné son ennui par des lazzis* [rétorque] : Halte-là ma nièce, s'il vous plaît, vous madrigalisez pendant une heure le plus joliment du monde ; mais quelle figure fais-je moi pendant tout ce temps-là ? ». Par ces lazzi, Fuzelier comble l'espace, il occupe Mérope. Il dévoile ainsi le statisme du personnage dans cette scène mais probablement aussi sa mauvaise « mine ». En effet, le terme de « figure » décrit selon le *Dictionnaire* de Furetière l'apparence, la forme extérieure. On pourrait relever ici une critique dramaturgique, l'inutilité de la présence de Mérope dans cette scène, mais Fuzelier ne raillerait-il pas aussi subtilement le manque de jeu des chanteurs de l'opéra dans les passages où ils ne chantent pas ? La didascalie finale de la parodie d'*Armide* éditée en 1747, fournit un exemple intéressant de ce manque du jeu des acteurs de l'opéra : « *Les diables détruisent le palais enchanté et Armide sort tranquillement comme à l'opéra* » (V, 5).

Dans d'autres pièces, Fuzelier utilise l'image des bras croisés afin de dévoiler ce statisme physique ; il ajoute du signe, là où il n'y en avait pas. On en trouve un bon exemple à la scène 6 de l'acte II de *La Jalousie avec sujet*, parodie d'*Isis* : « [Une des Parques], *à la Furie qui a les bras croisés* : Oh çà, vous taciturne et immobile furie ! Apprenez-nous quel est le crime de cette nymphe persécutée par votre paisible ministère ? ». L'invraisemblance touche l'immobilité de la Furie : dans *Isis* (Quinault et Lully, 1677), à l'acte IV, la Furie amène Io jusque dans l'antre des Parques ; pendant deux scènes durant (V et VI), elle est présente mais ne chante pas. Fuzelier est ici plus direct, et l'image des bras croisés ajoutée au commentaire de la Parque suffit à rappeler au spectateur le manque de jeu corporel dans la scène de l'opéra[1]. À la scène IX du *Galant brutal*, le parodiste s'attaque directement aux postures des chanteurs-acteurs de l'Académie lorsque Cassandre (jouée, en 1726, par Marie Antier) entonne sur l'air « Réveillez-vous belle endormie » : « Ajax paraît, qu'on s'évertue ; / Remuez-vous donc mes jarrets ! / Je reste comme une statue, / On dirait que j'attends

[1] Autre exemple dans cette même pièce à la scène VIII de l'acte II « Quoi, les bras croisés, ce dieu / Reste dans sa gloire ». On peut encore citer, dans *Le Trompeur trompé*, (III, 7) : « Hélas ! vous voyez ma misère / Et vous avez les bras croisés », et une didascalie de la scène VIII d'*Amadis le cadet* : « *pendant ce temps là le Prince de Thrace a les bras croisés, et s'est assis par terre* ».

exprès ». La rime « s'évertue/statue » contient tout le comique du passage. Le terme de statue est crucial puisqu'il condense deux esthétiques : d'une part, celle d'une rhétorique du geste, de l'illusion du naturel dans l'attitude et de l'autre la statue comme antithèse du vivant et du théâtre. C'est une image similaire qu'emploiera Pierre-Jean-Baptiste Nougaret, polygraphe des Lumières et auteur de deux parodies d'opéra, dans *Castor le cadet*, parodie de *Castor et Pollux* de Rameau et Gentil Bernard : à la première scène, Bébé, transposition parodique de Phébé, la sœur de Telaïre (Tirelire), promise à Pollux (Poilu) dit à Lancette, « *invalide et muet, rival de Castor* » : « Me diriez-vous oui, *figure de tapisserie* » (scène I) ; à la scène suivante, après le départ de Lancette : « BÉBÉ : Adieu donc, singulier personnage à Théâtre. / Mais s'il babille autant qu'une *image de plâtre*, / Peut-être il n'a pas les doigts gourds » (scène II)[1].

Ainsi, au sein du corpus choisi, nous avons pu relever une constante : le jeu sérieux (le chant et la corporalité) est imité à divers degrés : d'une relative fidélité (placement des chœurs) à une probable caricature ou tout du moins à une déformation (le chant / la déclamation comique), en passant par des jeux de reprise (les évanouissements, les mouvements scéniques précis). Qu'il s'agisse du chant ou bien encore de la corporalité, les parodies dramatiques d'opéra de Fuzelier dévoilent les conventions, imitent les codes d'un jeu sur une scène officielle, de sorte que l'imitation ne semble pas toucher le particulier mais le général, évitant ainsi l'écueil de la satire personnelle. Pourtant, la critique du statisme et le détournement de certains codes du jeu semblent montrer comment la parodie d'opéra est certes un miroir déformant, mais aussi un révélateur[2]. Dans son article « Pour une histoire des spectacles non-officiels : Louis Fuzelier et le théâtre à Paris en 1725-1726 », David Trott illustre à quel point les répertoires forains et italiens appartiennent à un courant « déjà vigoureux au XVIII^{e} siècle », celui de la « rethéâtralisation du théâtre »[3]. Selon la définition de Patrice Pavis, dans le *Dictionnaire du théâtre*, ce mouvement ne « cache pas son "jeu" et surenchérit sur les règles et les conventions du jeu, présente le spectacle dans sa seule réalité de fiction ludique »[4]. Les parodies dramatiques d'opéra de Fuzelier informent sur la pratique

[1] Nous soulignons.
[2] N'est-ce pas aussi un manque de jeu d'acteur que caricature Benedetto Marcelo dans *Le Théâtre à la mode*, satire publiée vers 1720 à Venise ? « Son jeu, sera tout de fantaisie, car le virtuose moderne ne devant rien entendre aux paroles, n'aura de préférence pour aucune attitude, pour aucun geste et se tournera toujours du côté où doit entrer la *prima donna* ou vers la loge des acteurs ». On observe à quel point les parodistes français et le satiriste italien, s'ils prennent en grippe des pratiques différentes, appartiennent à la même communauté d'esprit en matière de critique théâtrale.
[3] David Trott, « Pour une histoire des spectacles non-officiels : Louis Fuzelier et le théâtre à Paris en 1725-1726 », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1985, 3, p. 256.
[4] *Dictionnaire du théâtre*, Paris, 1980, p. 409, cité par David Trott, *ibid*.

de l'opéra et attestent de l'importance du jeu dans sa corporalité. La parodie se goûte aussi pour elle-même et met en avant les qualités de ses acteurs en (re)théâtralisant comiquement l'opéra.

B – « *On danse* »

1 – La place de la danse dans les parodies dramatiques d'opéra

Dans les tragédies en musique, la danse apparaît de façon systématique au sein des divertissements placés en fin d'acte. Les genres de l'opéra-ballet, du ballet à action suivie, voire parfois de la pastorale héroïque donnent une place plus importante à la danse ; alors que dans certaines tragédies en musique, comme *Pyrame et Thisbé* de Rebel et Francœur , il peut y avoir des divertissements non dansés[1], dans les œuvres dites plus légères du répertoire lyrique, on trouve parfois plus d'un divertissement par acte, et les divertissements ne sont pas obligatoirement placés à la fin de l'unité dramaturgique principale. La pastorale héroïque en trois actes, *Titon et l'Aurore*, de La Marre créée à l'Académie royale de musique en janvier 1753, comporte, par exemple, un premier divertissement à l'acte I placé dès la troisième scène (l'acte comporte six scènes en totalité) et deux divertissements dans le second acte (celui des Vents à la scène IV, celui des Faunes, des Nymphes et des Sylvains à la scène V). On peut, pour le genre de l'opéra-ballet, citer la première entrée des *Fêtes d'Hébé* (Rameau et Cahusac, 1739), dans laquelle, à la scène IV, on trouve une fête allégorique dansée, puis un second divertissement à la fin de l'entrée. En calquant l'intrigue du livret des opéras qu'ils parodient, les parodistes reprennent l'emplacement des danses lorsqu'ils décident d'en insérer. En tant qu'œuvres dramatiques, les parodies répondent à la règle du divertissement final ; autrement dit, presque la totalité des parodies de notre corpus comportent au moins un divertissement dansé, qu'elles soient en un ou plusieurs actes. La danse fait partie intégrante du spectacle parodique : une des meilleures preuves de cette importance est la présence de plusieurs danses dans des parodies d'un acte (un exemple parmi plusieurs, les quatre divertissements d'*Arlequin Dardanus*, parodie en un acte de *Dardanus* de Rameau et La Bruère).

Dans la parodie, les danses peuvent être paradoxalement annoncées par une critique dramaturgique des ballets dans l'œuvre lyrique ; par le biais de commentaires, les parodistes critiquent ce que Judith Le Blanc appelle « les abus de Terpsichore »[2]. Ces remarques

[1] Bertrand Porot, « Les danses dans *Pyrame et Thisbé* », *Pyrame et Thisbé*, éd cit , p. 44.
[2] Judith Le Blanc, th. cit., p. 467.

concernent souvent l'insertion des divertissements dansés, leur invraisemblance ou alors la pause qu'ils apportent dans le déroulement de l'histoire ; ces critiques se trouvent majoritairement dans les parodies de tragédies en musique et de tragédies lyriques, deux genres qui ne sont pas entièrement dédiés au spectacle de la danse, contrairement à une grande partie des pastorales lyriques et des ballets en général. Dominique et Romagnesi parodient *Alceste* de Quinault et Lully en 1728. La scène XXIV, qui se déroule dans le palais de Pluton, correspond à la scène 3 de l'acte IV de l'opéra où les « *suivants de Pluton se réjouissent de la venue d'Alceste dans les enfers par une espèce de fête* ». Alors que les parodistes reprennent le motif de la danse des enfers, ils l'introduisent par une critique :

PLUTON

AIR : *La beauté, la rareté, la curiosité*

Commence de goûter d'une paix éternelle,
La beauté ;
Tu meurs pour ton époux, ah ! quel excès de zèle !
La rareté !
Dans le séjour des morts, tu viens montrer, ma belle,
La curiosité.

Cela mérite un divertissement qui sera même fort bien placé.

UN LUTIN

Quelle fête voulez-vous lui donner ? Nous n'avons ici que des musiciens très mélancoliques.

PLUTON

N'importe, qu'ils chantent toujours, et même, je veux qu'ils dansent.

LUTIN

Mais, Seigneur, songez qu'ils n'ont pas envie de rire.

PLUTON

Je veux qu'ils dansent.

LUTIN

Ce sont des gens au désespoir.

PLUTON

Je veux qu'ils dansent.

On danse.

Dans *Les Amants inquiets* de Favart, parodie de *Thétis et Pelée* donnée en 1758 à la Comédie-Italienne, Brettifer, double parodique de Jupiter, annonce ainsi le divertissement qu'il offre à Tonton, double de la nymphe Thétis : « Tout le long de ces avenues, / J'ai fait cacher mes gens là-bas, / On ne me reprochera pas / Que ma fête tombe des nues » (scène XII). Cette réplique est suivie d'une entrée dansée « *de Meuniers et Meunières, Gardes-chasses, Bergers et Bergères, Bûcherons et Bûcheronnes* ». Dorvigny et Moline, dans leur parodie d'*Orphée* de Gluck critiquent l'inadéquation du caractère léger de la danse avec l'intrigue pathétique, un peu comme le faisaient Dominique et Romagnesi une cinquantaine d'années auparavant. À la première scène de *Roger Bontemps et Javotte* les vielleurs s'étonnent de la danse et du chant des Marmottes, alors que l'amante de l'Orphée parodique est morte :

SECOND VIELLEUR

Au désespoir ! Et vous chantez, vous dansez !

SECONDE MARMOTTE

C’est pour nous consoler.

PREMIER VIELLEUR

La méthode est nouvelle.

PREMIÈRE MARMOTTE

Nouvelle ! Elle est aussi ancienne que l’Opéra.

Cette technique de reprise des danses accompagnée de critique se poursuit jusqu’à la fin du siècle ; dans *Lanlaire ou le Chaos*, parodie de *Tarare* (Beaumarchais et Salieri) par l’abbé Bonnefoy de Bouyon, Cochemar, double parodique d’Atar dit à Zonzon, double de Urson, le chef des gardes du tyran : « Pars, je n’ai pas le temps de t’écouter, parce qu’il faut qu’on danse » (scène XX). *Le Marchand d’esclaves* (1784), parodie de *La Caravane du Caire* (Morel de Chédeville et Grétry), Radet emploie la même technique : « On vous fêtera / Comme à l’opéra, / Où dans tous les cas on danse. / A-t-on vaincu ses ennemis, / On danse. / À leur pouvoir est-on soumis, / On danse. / Là pour un héros, / C’est à tout propos / Un sujet de contredanse » (II, 2).

Lorsque les divertissements dansés de l’opéra ne sont pas parodiés ou transposés dans la parodie, les auteurs prennent soin de le préciser souvent sous forme de critique. Ainsi, dans *Arlequin Amadis*, à la scène III, Oriane, à qui Corisandre annonce que des guerriers « viennent se battre pour [les] divertir » répond « On n’a qu’à les renvoyer, je ne veux point d’un divertissement anonyme ». Il y a de nombreux cas similaires : la critique est à double tranchant ; elle sert à railler l’invraisemblance des danses et des divertissements et parfois à justifier auprès des spectateurs de la parodie l’absence de ballet. Il peut s’agir d’un choix lié à des raisons économiques (nombre limité de danseurs, indisposition des interprètes), ou dramaturgiques. Dans *Arlequin Amadis*, le premier divertissement de l’opéra mettant en scène des « jeux guerriers » en l’honneur d’Oriane intéresse peu les parodistes qui préfèrent se concentrer sur la célèbre chaconne d’*Amadis* de Lully, chorégraphiée par Pécourt. Le compte rendu du *Mercure de France* informe que les personnages dansent une parodie de cette fameuse chaconne à la fin de la pièce (information qu’on ne trouve pas dans le manuscrit de la pièce)[1]. Or, une parodie d’opéra est, dans la première moitié du XVIII[e] siècle, très rarement représentée seule, elle ne peut donc pas excéder une certaine longueur, ce qui oblige les parodistes à faire des choix ; parodier la chaconne, danse connue pour son rythme lent et sa

[1] « Les loyaux amants forment une danse avec leurs amantes, en parodiant la chaconne d’Amadis », *Mercure de France*, décembre 1731, vol. 2, p. 2870.

longueur suppose d'évacuer les autres passages dansés[1]. Dans le cas d'*Hésione*, parodie de Dominique et Romagnesi de l'opéra du même nom (Danchet et Campra), l'éviction du divertissement des Plaisirs, des Grâces, des Ris et des Jeux pour plaire à Vénus (II, 4) est justifiée par la déesse parodique :

VÉNUS
AIR : *Je suis la simple violette*
D'une passacaille ennuyante[2]
Je veux bien t'épargner les sons,
Car je suis trop impatiente
Pour t'amuser par des chansons.
Vénus n'aspire dans ce jour
Qu'au bonheur de te plaire,
Je suis la mère de l'Amour,
Je dois savoir le faire.

Les parodistes accélèrent le rythme de l'intrigue en passant directement à l'aveu d'amour. Le caractère de la Vénus parodique, marqué par son empressement amoureux, justifie d'un point de vue dramaturgique la suppression du divertissement. Comme dans *Amadis*, on peut penser que Dominique et Romagnesi préfèrent se concentrer sur deux autres moments dansés de l'opéra : à l'acte I, le divertissement des prêtresses (deux mentions « *on danse* » à la scène III de la parodie) et celui de l'acte IV avec l'entrée des Vents et le monstre marin (parodié par une entrée des Vents et un combat parodique aux scènes XIV et XV).

Il faut encore citer l'exemple de Piron, qui, dans *Philomèle*, mêle commentaire et exécution pour critiquer les danses du divertissement final :

PHILOMÈLE
Taisez-vous, Monsieur le beau génie ; vous ne savez donc pas que c'est la mode ici de ne chanter et de ne danser qu'en pareilles occasions ?

LE GÉNIE
Allons, qu'on danse donc.

Une mauvaise danse.

PHILOMÈLE
Voilà des Génies bien lourds.

LE GÉNIE
Il faut excuser, Madame, chaque Génie a ses talents : ceux-ci ne sont pas faits pour la gentillesse et la légèreté. Ce sont des Génies forçats, que Minerve n'exerce qu'à des ouvrages pénibles et grossiers ; ils inspirent les gloses, les commentaires, les divertissements d'opéra, la prose rimée. (III, 7)

On peut facilement imaginer que d'autres parodies donnent à voir des danses mal exécutées pour railler celles de l'opéra.

[1] « La Chaconne est une sorte de pièce de musique faite pour la danse, dont le mouvement est modéré et la mesure bien marquée […] La beauté de la chaconne consiste à trouver des chants qui marquent bien la mesure et comme elle est d'ordinaire fort longue, à varier tellement les couplets, qu'ils contrastent bien ensemble, et qu'ils réveillent sans cesse l'attention de l'auditeur », article « Chaconne » rédigé par J.-J. Rousseau, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Diderot, d'Alembert *et alii*, édition en ligne de l'Université de Chicago (http://portail.atilf.fr).

[2] La passacaille est une danse longue à trois temps, au tempo modéré, proche de la chaconne.

Souvent, seuls les comptes rendus de la presse permettent de connaître la place et le contenu des danses dans la parodie. Ainsi, dans le manuscrit d'*Arlequin Amadis* de Dominique et Romagnesi (1731), à la scène VII on peut lire « *on danse* ». L'article du *Mercure de France* consacré à cette pièce précise qu'« une troupe de nymphes et de bergers forment une danse pour enchanter Amadis »[1]. Le rédacteur du *Mercure,* dans son long extrait d'*Arlequin Roland* des mêmes auteurs (1727), donne des détails précieux que les didascalies peu fournies ne mentionnent pas dans l'édition des *PNTI.* À la scène V de la parodie, Témire annonce à Angélique que Roland lui « envoie un présent en musique ». Au lieu de la troupe d'insulaires orientaux accompagnée de Ziliante qui donne un bracelet à Angélique (I, 6 de l'opéra), ce sont des danseurs « *en habit de ballet chargés de présents, robe de chambre, criarde*[2]*, rubans,* etc. » qui forment le divertissement. La portée parodique naît de la mise en abyme de personnages sortis de l'Opéra sur la scène du Théâtre-Italien. L'article du *Mercure* décrit précisément le déroulement de ce divertissement parodique :

> les danseurs entrent et présentent en dansant ces présents à Angélique. Ils consistent en une dormeuse, une bagnolette, un tablier, un panier, et une corbeille remplie de rubans, *etc*. Après que les danseurs ont offert leurs présents à Angélique, on chante un air parodié […] Les danseurs se retirent[3].

Le ballet final d'*Arlequin Thésée* (1745), parodie de *Thésée* (Quinault et Lully) par Valois d'Orville, n'est pas mentionné dans le manuscrit ; seul le compte rendu du *Mercure* l'indique. Toujours par un article du périodique, on apprend que dans la parodie d'*Atys* représentée le 22 janvier 1726, « il y a un pas de deux dans le dernier divertissement, dansé par le sieur Lélio fils et par la demoiselle Silvia »[4]. Toute la difficulté de l'étude des danses dans la parodie dramatique d'opéra réside dans le peu d'informations sur la teneur de ces ballets.

À l'aide des comptes rendus du *Mercure de France* et des didascalies, nous essaierons de saisir le caractère de ces danses : sont-elles parodiques ou n'ont-elles aucun rapport avec l'opéra ? En d'autres termes s'agit-il d'imitation, de transposition ou de création originale ?

2 – Les formes de la parodie au sein des passages dansés

La teneur parodique d'un divertissement dansé ou d'une danse spécifique prend plusieurs formes : il peut s'agir d'une reprise de la chorégraphie fixe de l'opéra (chaconne, menuet, *etc*.) ou d'une transposition du cadre du divertissement ; la visée parodique peut aussi

[1] *Mercure de France*, décembre 1731, vol. 2, p. 2862. De même, le manuscrit ne donne pas tous les détails des décors, voir *infra*, p. 529-530.
[2] Il s'agit d'un jupon confectionné avec une toile dite criarde, car elle crisse quand on la touche.
[3] *Mercure de France*, décembre 1727, vol. 2, p. 2951-2952
[4] *Mercure de France*, janvier 1726, p. 164.

naître d'une reprise de la musique des danses de l'opéra-cible ou d'une quelconque œuvre lyrique pour accompagner les danses de la parodie. La réécriture parodique de *Thésée* (Quinault et Lully) par Valois d'Orville est un bon exemple des différentes pratiques. Les témoignages de l'époque relèvent l'intérêt d'une telle parodie où « les ballets sont naïfs, ingénieux et parodiés de ceux de l'opéra »[1]. Desboulmiers le souligne aussi en précisant que les danses d'*Arlequin Thésée* sont « fort ingénieusement parodié[e]s de ce[lles] de l'opéra »[2]. Grâce à l'article du *Mercure de France* daté de décembre 1744, nous pouvons avoir une idée plus précise de l'exécution des danses et des divertissements lors de la recréation de l'opéra *Thésée*, et ainsi mesurer, dans certains cas, le décalage parodique opéré par Valois d'Orville. Le premier acte de l'opéra se clôt sur des danses guerrières qui « rappellent le souvenir de la pyrrhique grecque [danse militaire] et produisent un spectacle très brillant soutenu jusqu'à la fin par une marche pompeuse »[3] que le parodiste transforme en un combat parodique suivi d'une forlane[4]. Dans *Thésée*, ce divertissement de la scène 10 de l'acte I est annoncé par la Grande Prêtresse : « Souffrez qu'un jeu sacré dans ces lieux vous présente / Une image innocente / De guerre et de combats. / LES CHŒURS : Ô Minerve savante ! / Ô guerrière Pallas ! / *On forme un combat à la manière des Anciens* ». Valois d'Orville reprend l'expression « image innocente » dans son annonce du divertissement parodique pour renvoyer ironiquement au combat stylisé et fastueux du divertissement des « *sacrificateurs combattants qui apportent les étendards et les dépouilles des ennemis vaincus, dix-huit assistants au sacrifice* […] *six prêtresses* ». Valois d'Orville invite les spectateurs à prêter attention à la version parodique du divertissement de l'opéra :

LA PRÊTRESSE
AIR : *Et allons donc, jouez violons*
Souffrez qu'ici l'on vous présente
Une image bien innocente
De ce qu'on fait dans les combats.

LE ROI
Pourquoi ce trio militaire ?
N'a-t-il pas des hommes de guerre
L'attirail comme à l'opéra ?

LA PRÊTRESSE
On voit si mal en user là[5]
Qu'il vaut mieux pour orner la pièce
Agir du poing avec adresse.
D'un glaive doit-on se munir

[1] *Mercure de France*, février 1745, vol. 1, p. 170.
[2] *HTI*, t. VII, p. 271.
[3] *Mercure de France*, décembre 1744, p. 141.
[4] *Forlane* : « air d'une danse de même nom commune à Venise, surtout parmi les gondoliers. Sa mesure est à 6/8 ; elle se bat gaiement, et la danse est aussi fort gaie. On l'appelle *forlane*, parce qu'elle a pris naissance dans le Frioul, dont les habitants s'appellent *Forlans* » (J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, *op. cit.*, p. 219).
[5] Il faut comprendre : à l'opéra.

Quand on ne sait pas s'en servir[1] ?

On fait le combat.
Forlana[2]. (Scène V)

À la critique succède une imitation parodique (« on fait le combat ») et une transposition burlesque (forlane) : le parodiste mêle les références et l'inventivité.

Alors que « dans le divertissement du deuxième acte, le triomphe de *Thésée* est magnifique » et que la performance de célèbres danseurs tels que Mlle Camargo, M. Dumoulin et M. Dupré a été saluée[3], le dramaturge transpose le chœur des Athéniens (vieillards et vieilles femmes) en un chœur ivre. Cette dégradation des personnages de l'opéra permet bien d'imaginer la teneur parodique des danses qui encadrent le vaudeville. De même, si Valois d'Orville précise à la fin de la scène XIV « *on danse la 2^e^ furie de l'Opéra* », c'est encore le texte parodique qui nous donne des détails sur l'exécution bouffonne de cette deuxième entrée de démons de l'acte III de *Thésée*. Invités par Médée à « montre[r] par [leurs] traces, / Par [leurs] jolis airs, / Qu'on trouve les grâces / Jusques aux enfers », les démons sont ridiculisés. La reprise de la deuxième Furie dans le contexte parodique permet ainsi à Valois de critiquer en acte l'incongruité de faire danser des démons sur une musique gracieuse. Alors que le divertissement de l'acte IV est tronqué puisque Médée « a des réflexions à faire », la fin de la pièce semble avoir donné lieu à un véritable ballet. Le *Mercure de France* de février 1745 rapporte que « les Comédiens-Italiens représentèrent le 3 février *Le Double Mariage d'Arlequin*, comédie italienne, suivie du *Ballet des Faunes*, de la parodie de *Thésée* ». Or, dans l'air précédant le vaudeville final, l'allusion à Bacchus donne à penser que le *Ballet des Faunes* correspond probablement aux danses accompagnant le couplet : « Bacchus contente nos désirs, / Règne et répands ici tes charmes délectables » (scène XXI). Le succès de ce ballet est dû à son chorégraphe, Jean-Baptiste Dehesse et au compositeur Adolphe Blaise.

Dans certaines parodies d'opéra-ballet, il est difficile de dégager la teneur parodique des danses mais, comme l'expose Luigi Riccoboni en 1736 dans ses *Observations sur la comédie*, il semble probable que les parodistes cherchent à ce que « la beauté des danses [de l'opéra] soit rachetée par le comique du ballet ». Fuzelier, dans les *Fêtes parisiennes*, parodie

[1] Valois d'Orville relève l'incongruité de « cette fête du premier acte exécutée par des prêtresses et des guerriers, armés d'épées et de boucliers [où] les prêtresses ont à la main des poignards » (*Mercure de France*, décembre 1744, p. 141). Nous soulignons.
[2] Italianisation du terme *forlane*.
[3] « C'est là que les grâces supérieures de M. Dupré se trouvent placées convenablement. Mlle Camargo en vieille y danse un pas de deux avec M. Dumoulin où elle fait briller la légèreté de la plus vive jeunesse » (*Mercure de France*, décembre 1744, p. 142).

en écriteaux des *Fêtes vénitiennes* (Danchet et Campra), place un grand nombre de danses à forme fixe (loure, menuet, rigaudon), qui parfois pourraient correspondre à des danses du ballet : leur exécution était peut-être comique. Dans d'autres cas, la réduction peut avoir valeur de parodie. Jean-Baptiste Radet reprend par exemple l'emplacement de toutes les danses de *La Caravane du Caire* (Chédeville et Grétry) dans *Le Marchand d'esclaves* (Comédie-Italienne, 1784) : celles-ci sont mentionnées la plupart du temps dans l'édition par « *on danse* ». Il offre, en revanche, un traitement condensé, et par là parodique, du grand divertissement de l'acte II dont voici le déroulé schématique :

La Caravane du Caire, II, 5 (éd. 1785)	*Le Marchand d'Esclave*s, II, 5
[II : *Le théâtre représente un appartement du Pacha du Caire.*] *La décoration change et représente le bazar ou la foire du Caire, etc.* *Danse générale dans le bazar.* *Marche du Pacha, précédée de la garde.* *Les femmes viennent se présenter au Pacha.* [Zélime est cachée par un voile.] [chant de l'esclave française puis italienne] *Danses de différents caractères.* [chant d'une allemande seule] *Danse pour un Allemand et une Allemande.* *Pas de trois pour trois femmes de différents caractères.*	[II : *Le théâtre représente le jardin du Pacha.*] *Femmes esclaves de différentes nations. Elles défilent devant le Pacha tandis que l'orchestre joue l'air :* Eh lon lan la laissez-les passer. *Tamorin fait ranger celles que le Pacha choisit. Zélime paraît la dernière : elle est voilée.*

Radet évite le changement de décor en plaçant tout l'acte II en extérieur. Le divertissement n'en est plus vraiment un puisque les esclaves qui se présentent devant le Pacha ne lui exposent pas leur qualité de chanteuse ou de danseuse. À la musique du divertissement est substitué un vaudeville concordant, « Lon lan la laissez-les passer » dont voici les paroles : « Lon lan la, laissez-les passer, / Les Hébreux, dans la Mer Rouge ; / Lon lan la, laissez-les passer, / L'bon Dieu vous défend d'avancer »[1]. Or cet air accompagne généralement une contredanse connue sous le nom « des olivettes » : Compan dans son *Dictionnaire de la danse* en donne la définition : « espèce de danse de campagne, qu'on fait en courant les uns après les autres, et en serpentant autour de trois arbres, ou de trois autres points fixes qu'on marque exprès »[2]. Ainsi, en analysant de plus près la didascalie, on observe comment Radet évacue la série de danses et de chants mais garde la teneur du ballet général et l'enchaînement dansé des esclaves devant le Pacha. La réduction et la transposition du ballet à une olivette populaire

[1] *Le Nouveau Caveau faisant suite au Caveau moderne et à l'enfant lyrique du Carnaval : choix des meilleures chansons*, publié par M. Oury, Lymery, Paris, 1819, p. 202.
[2] Charles Compan, *Dictionnaire de la danse*, Paris, Cailleau, 1787, p. 12. Sur le lien entre la chanson « Et lon lan la, laissez-les passer » et la danse appelée olivette, voir Jean-Michel Guilcher, *La Tradition de danse en Béarn et Pays basque français*, Éditions de la Maison des Sciences de L'Homme, Paris, 1984, p. 396-398.

contribuent à la valeur parodique de la reprise du divertissement, non dans le sens d'une critique ou d'une moquerie, mais d'une sorte de contrefaçon.

À l'instar du jeu, la danse dans les parodies dramatiques d'opéra oscille entre imitation et création. Dans la majorité des cas, une même parodie, voire la reprise d'un même divertissement dansé, comporte ces différentes approches ; par exemple dans *Arlequin bohémienne ou la Galiote engravée*, parodie de Piis, Desprès et Resnier[1] d'*Iphigénie en Aulide* (du Roullet et Gluck), l'entrée sur scène de Clytemnestre et Iphigénie suivies d'un « *peuple immense* [qui] *les entoure et les suit en dansant et en chantant* » (I, 5) est transposée en une danse des bateliers. Le manuscrit indique que « *on danse à l'entour d'elles sur l'air du tambourin de* Pyrame et Thisbé » (I, 5). Il s'agit donc d'une parodie, car la musique et la forme de la danse sont empruntées à une œuvre lyrique, *Pyrame et Thisbé* de La Serre, Rebel et Francœur[2]. À cela s'ajoute une transposition, celle du peuple grec en bateliers et aussi une création puisque la danse originelle dans l'opéra d'*Iphigénie* n'est pas un tambourin[3].

Les danses peuvent ainsi être parodiques tout en étant des inventions : Fuzelier dans *Momus exilé ou les Terreurs paniques*, parodie du ballet des *Éléments*, propose un ballet parodique qui n'a pas d'équivalent direct dans l'opéra mais qui se veut critique de l'ensemble de l'œuvre de Roy, Lalande et Destouches :

> Ceux [les acteurs] du ballet paraissent au fond du théâtre. Les quatre éléments se montrent les premiers ; la Terre et l'Air sont ensemble, et l'Eau et le Feu pareillement, caractérisés comiquement, et se tenant par dessous les bras : on voit pour la Terre des carriers et des jardinières ; pour l'Air, des souffleurs d'orgue ; pour le Feu, des boulangères ; et pour l'Eau, des porteurs d'eau. (Scène XIV)[4]

Favart et Gondot optent pour une sorte de citation en danse dans *Les Rêveries renouvelées des Grecs*, parodie d'*Iphigénie en Tauride* de Guillard et Gluck. À la scène 4 de l'acte, Thoas déclame : « Peuple, amusez les Dieux par de joyeux hommages ; / Exécutez ici la danse des sauvages ; / Pour éviter l'ennui de l'uniformité, / Cette fois seulement appelons la gaieté, / Et

[1] La page de titre du manuscrit ne porte pas de nom d'auteur mais nous l'attribuons à ces trois parodistes. Voir *supra*, p. 371-372.

[2] Cette tragédie en musique créée en 1726 n'est pas reprise, semble-t-il, après 1771. Les compositeurs Rebel et Francœur retouchent la partition en 1779. La parodie d'*Iphigénie en Aulide* date selon nous de 1785 ou de 1789 : en effet, elle comporte un air issu du vaudeville final d'un opéra-comique de Florian et Desaugiers créé à la Comédie-Italienne en 1782 (*Les Jumeaux de Bergame*). La plus proche reprise d'*Iphigénie en Aulide* à cette période est en avril 1785 puis de nouveau en janvier 1789. En 1783, Jean Mauduit et Laurent Baudron (musique) donnent à la Comédie-Française un mélodrame musical, dans le goût du *Pygmalion* de Rousseau, intitulé *Pyrame et Thisbé* : un doute pourrait alors subsister quant à l'origine du tambourin. Or, le tambourin est une danse en deux temps, vive et gaie, accompagnée d'un battement de tambourin sur une seule note, qu'on retrouve dans différents opéras au XVIII^{e} siècle, et les mélodrames musicaux comportent certes des pantomimes mais pas de danses. En conclusion, il semble clair que les parodistes font référence à une danse de l'opéra de Rebel et Francoeur.

[3] Dans *Nanine, sœur de lait de la reine de Golconde* (éd. 1768), le grand divertissement de l'acte I comporte un pas de deux est dansé sur le « *Tambourin de* Jephté ».

[4] Le ballet a probablement été chorégraphié par Louis Voisin, considéré comme le premier maître de ballet de la Comédie-Italienne.

que la Calinda, joint aux Branbransonnettes / Témoigne les transports de la joie où vous êtes ». Bruce Alan Brown analyse finement ce passage :

> In calling for a divertissement here, Thoas first hints at Gluck's controversial decision to restrict dancing in the opera to this one brief interlude, and the refers to two exotic slave dances, the « Calinda » and « Branbransonnette », [of] the divertissement of Favart and Grétry's opéra-comique *L'Amitié à l'épreuve*, in its first, two-act version of 1771[1].

La critique laisse place à la réutilisation de deux danses proposées dans un divertissement d'opéra-comique créé quelques années plus tôt sur la même scène, celle de la Comédie-Italienne.

Dans les *Fra-Maçonnes*, parodie par Poinsinet de l'acte des *Amazones* des *Fêtes de l'Amour et de l'Hymen*, l'acte se termine par un ballet bien particulier :

> Cette parodie est terminée par un ballet, dont la musique est prise dans l'acte même que l'on a eu dessein de parodier. Il commence par une marche dansante, dans laquelle les hommes s'unissent avec les femmes. Cette marche est suivie d'un pas de deux, qui forme par lui-même tout le plan et l'intrigue de la pièce. Une femme veut attendrir un homme qui lui résiste d'abord et qui lui cède à la fin. Le corps du ballet qui succède au pas de deux, aussi bien que la contredanse connue vulgairement sous le nom des oiseaux, achève de marquer l'union des Francs-maçons avec les femmes, et le chorégraphe a donné des preuves de son talent en adoptant avec art dans une contredanse très courte et composée simplement de douze personnes les figures les plus connues de la maçonnerie.

L'acte des *Amazones*, aussi intitulé l'acte d'*Osiris*, se termine par un divertissement figurant l'union des deux peuples et un ballet général constitué d'une contredanse sur le chant des oiseaux. On voit ici comment Poinsinet et le chorégraphe, qui n'est autre que Noverre, nommé maître de ballet à l'Opéra-Comique en 1753, ont composé un ballet parodique : la trame et la musique de l'opéra sont reprises dans le ballet parodique, mais celui-ci reste inventif puisqu'il se rapporte à la nouvelle intrigue proposée par la parodie. Noverre compose ici un ballet à action autrement appelé ballet-pantomime ; selon Nathalie Lecomte, il s'agit « d'œuvres courtes [qui] développent en quelques scènes une intrigue très simple […] et s'achèvent le plus souvent sur une contredanse qui réunit tous les interprètes »[2]. Le ballet final des *Fra-maçonnes* suit rigoureusement cette définition : Noverre, théoricien du ballet d'action, transforme l'intrigue de la parodie dramatique d'opéra en ballet d'action parodique.

Les parodies de ballet proposent systématiquement des divertissements dansés ou des ballets plus importants : à l'instar des derniers exemples, on voit bien que leur teneur parodique dépasse la simple imitation ou la simple transposition.

---

[1] Bruce Alan Brown, « *Les Rêveries*…» art. cit., p. 325. « En annonçant ici le divertissement, Thoas attaque tout d'abord la décision controversée de Gluck de restreindre la danse dans l'opéra à un bref interlude et il se réfère à deux danses exotiques d'esclaves, la Calinda et la Branbransonnette, tirées du divertissement de la première version en deux actes de *L'Amitié à l'épreuve*, opéra-comique de Favart et Gluck », nous traduisons.
[2] *Dictionnaire de la musique en France au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 50.

3 – Espace de créativité collective

À l'exemple du ballet d'action parodique composé par Noverre avec Poinsinet et les membres de l'orchestre, les danses dans la parodie d'opéra sont l'espace par excellence de la créativité car sont réunis pour la réussite du ballet de nombreux agents : le(s) auteur(s), le(s) compositeur(s), le(s) chorégraphe(s), les acteurs, les danseurs. Au début du XVIII[e] siècle, l'Opéra-Comique doit limiter le nombre de ses danseurs à six[1], mais comme Bertrand Porot le relève, « un document de décembre 1739, les *Minutes de l'opéra comique en régie*, établi à l'époque de la direction de Boizard de Pontau […] donne le chiffre de quatre danseurs et quatre danseuses »[2]. Selon B. Porot, si « l'Opéra apparaît bien sûr comme la scène la plus fournie en danseurs », il est suivi par l'Opéra-Comique : « en 1755, [ce théâtre] emploie trente-trois danseurs contre vingt-trois à la Comédie-Italienne et quinze pour la Comédie-Française, soit 29% de l'ensemble des effectifs des scènes parisiennes (l'Opéra en représente 37%) »[3]. L'Opéra-Comique, la Comédie-Italienne, puis les théâtres de boulevards et de la Foire de la seconde moitié du XVIII[e] siècle possèdent des maîtres de ballet ou des acteurs polyvalents qui peuvent composer des danses originales ou régler l'exécution des danses à forme fixe.

Grâce aux comptes rendus du *Mercure de France*, il est possible de connaître certaines danses ou ballets à succès composés tout spécialement pour des parodies d'opéra. À propos d'*Amadis* de F. Riccoboni et Romagnesi créé en 1740 à la Comédie-Italienne, prenant pour cible *Amadis* de Quinault et Lully, le rédacteur du *Mercure* explique que

> cette parodie a été reçue favorablement du public, elle est ornée de trois intermèdes de chants et de danses très bien exécutés dans les caractères convenables au sujet de la parodie. Un nouveau danseur, (c'était le sieur Boyer) et une nouvelle danseuse, y ont dansé ensemble différentes entrées dans les divertissements de la parodie ; dont la musique qui est très bien caractérisée est toujours du Sieur Blaise, et la composition des ballets, des Sieurs Riccoboni fils, et de Hesse[4].

Bonnefoy de Bouyon explique bien le positionnement des parodistes par rapport à la danse dans *Lanlaire*, parodie de *Tarare* (1787). Bagigi, double parodique de Calpigi s'adresse ainsi à Cochemar (double du tyran Atar) : « Seigneur, comme nous n'avons ici ni le dieu des pirouettes, ni la princesse des rigodons, l'on va donner un ballet d'une nouvelle fabrique. *Ici l'on exécute une danse de caractère, où Polichinelle et Dame Gigogne forment un pas de deux. Après quoi un danseur déguisé en singe Orang-outan exécute une danse sauvage et*

[1] Il s'agit d'une prérogative du privilège de l'Opéra-Comique de 1714.
[2] Bertrand Porot, « Noverre à l'Opéra-Comique », art. cit.
[3] Art. cit.
[4] *Mercure de France*, décembre 1740, vol 2, p. 2930.

burlesque » (scène XXI). Comique et inventivité sont plus importants que la parodie de la danse de l'opéra.

Dorvigny choisit de placer dans *Roger Bontemps* (1775) une allemande-suisse, contredanse à la mode à l'époque et, dans *La Rage d'amour* (1778), une danse chinoise « qui a fait plaisir »[1]. Ces deux danses n'entretiennent aucun rapport avec des ballets de l'opéra pris pour cible[2]. On trouve ce procédé d'insertion de danses fixes sans lien avec celles de l'opéra dès le début du siècle. À la fin de la parodie d'*Atys* de Piron, donnée à l'Opéra-Comique en 1726, une danse d'ivrogne est exécutée : celle-ci avait été créée par Antony de Sceaux, de son vrai nom Antoine Descio, à la Foire et il eut l'occasion de l'exécuter plusieurs fois sur le théâtre de l'Académie royale de musique[3]. Dans *Armide* de Laujon (1762), on danse un branle des sabotiers à la scène 5 de l'acte II. Cette danse devait être exécutée en sabot ; or, la scène dans la parodie est celle du sommeil de Renaud s'endormant aux chants de deux nourrices sur l'air « Dodo l'enfant do ». Une fois Renaud assoupi, elles dansent la sabotière et l'une entonne sur l'air du « Charivari de Ragonde » : « Pour endormir ce militaire, / Près de lui faisons, à l'envie, / Charivari ». Laujon insère une danse de caractère sans équivalent dans l'œuvre lyrique et lui confère un rôle comique et parodique : il souligne l'invraisemblance d'un homme endormi alors qu'on danse et chante autour de lui[4].

Le descriptif des parodies d'opéra, donné dans l'intitulé, permet de saisir l'importance du spectacle dansé dans la pièce. Lorsque Gondot remanie, en 1777, la parodie de *Castor et Pollux* qu'il a éditée en 1754, son travail concerne principalement les didascalies. Il offre une parodie avec « *spectacle et divertissements* ». *Les Gémeaux* multiplie les danses comiques comme à la scène 8 de l'acte II, où les prêtres de Jupiter dansent « *à la manière des Derviches, en faisant trois sauts suivant l'air, l'un après l'autre* ». L'autre parodie de l'opéra de Rameau, *Les Jumeaux* de Guérin de Frémicourt (1754), comporte des danses de caractères : en transposant, les enfers en une prison, le parodiste offre la possibilité d'une danse des geôliers. À la scène 3 de l'acte III, « *deux geôliers et une geôlière dansent un pas de trois avec des trousseaux de clef à la main* » : l'accessoire fait toute l'invention de ce passage.

[1] *Ibid*., avril 1778, vol. 2, p. 176.
[2] On pourrait aussi citer dans la parodie d'*Amadis* de 1759 (Morambert et Sticotti) à la fin de l'acte I : « *une troupe de Suisses vient faire la danse du jeudi gras* ».
[3] *MFP*, t. I, p. 20.
[4] Piron fait la même remarque dans sa parodie d'*Atys* (Opéra-Comique, 1726) à propos de la scène des Songes : sur l'air « Dormez roulette » : « Dormez paisibles ! / On fera bien du fracas, / Des sauts et des cris terribles ; / Mais ne vous réveillez pas » (scène X).

Le divertissement de la parodie peut donner lieu, particulièrement dans les parodies de ballet et de pastorale, à une véritable recréation. Le divertissement de l'acte I de *Nanine, sœur de lait de la reine de Golconde*, parodie par Gondot d'*Aline, reine de Golconde* de Sedaine et Monsigny, est à ce titre exemplaire. Ce long divertissement est le pendant de la fête annoncée à la scène 5 de l'acte I de l'opéra et qui voit d'abord l'arrivée du peuple golcondois, puis à la scène VII l'entrée de la jeunesse golcondoise portant des bouquets. Il s'agit d'un divertissement des plus traditionnels. Gondot l'étoffe considérablement : il donne à voir un véritable tableau vivant. Le parodiste invente une pantomime dont l'intrigue est simple : des bergers participent à un concours de tire « d'oie au sabre ». Il s'agit d'un jeu suisse de la commune de Sursee, qui se déroule le 11 novembre, jour de la fête de Saint-Martin :

> une oie morte est pendue par la tête à un fil qui traverse la place devant la mairie. Les concurrents, l'un après l'autre selon un ordre tiré au sort, tentent de couper le cou de l'oie en se servant d'un sabre épointé. Le concurrent affronte l'épreuve vêtu d'un long manteau pourpre, un masque en forme de soleil sur le visage et un bandeau sur les yeux[1].

Saint-Phal, colonel, double parodique de Saint-Phar, ambassadeur de France dans l'opéra, devient spectateur dans la parodie de cette fête populaire. Gondot accentue ici l'atmosphère villageoise et champêtre de l'opéra et transforme par l'emploi d'un tel divertissement sa parodie en une pastorale dramatique indépendante de sa cible.

SCÈNE V

BERGERS ET BERGÈRES

Le théâtre change et représente une belle avenue dans une prairie. L'on voit arriver, au son des tambours, trompettes et instruments champêtres, une quantité de bergers et de bergères galamment habillés, au milieu desquels on aperçoit six bergers choisis pour tirer l'oie au sabre. Ces bergers sont parés de leurs bonnets ornés de rubans et de guirlandes de fleurs. L'oie est portée à la tête au bout d'une perche garnie de fleurs, et toute cette troupe s'avance sur la marche des Indes Galantes, *ou tel air qu'on voudra. Lorsque tout est arrivé, les bergers et les bergères se rangent en deux files ; les bergers suspendent l'oie à une guirlande de fleurs d'un arbre à l'autre. Les tireurs préposés s'avancent au milieu, et vont successivement jusqu'à l'oie, en la manquant, et jusqu'à ce que l'un d'eux lui ait abattu la tête. On entend diverses fanfares à chaque marche des tireurs. Pendant tout le divertissement Saint Phal est sur le balcon d'un pavillon qui donne sur une pièce d'eau, accompagné de quantité d'officiers de son régiment.*

[…]

DIVERTISSEMENT GÉNÉRAL

AIR : *Les dragons n'ont point d'argent pour aller en campagne*

PAS DE DEUX

[…]

Pendant le divertissement Saint-Phal paraît s'ennuyer et chercher de tous côtés. Une bergère s'avance à lui suivie de deux autres, qui lui chantent toutes trois les couplets suivants sur l'air qui forme le divertissement.

[…]

On danse.

Une petite jardinière, tenant une corbeille de fleurs vient présenter des bouquets à Saint-Phal.

[…]

CONTREDANSE GÉNÉRALE

AIR *des* Fêtes de Tempé

[1] Pietro Gorini, *Jeux et fêtes traditionnels de France et d'Europe*, traduit de l'italien par Isabelle Watershoot, Gremese International s.r.l., Rome, 1994, p. 38.

La jardinière presse Saint-Phal ; il prend les bouquets, les attache à son côté et va s'asseoir sur un banc de gazon sur la fin de la contredanse […]

Ce divertissement synthétise les différentes observations que nous avons pu faire dans notre étude sur les danses : on y observe la reprise de musique d'opéra (*Les Indes galantes*), l'importance du jeu scénique, la transposition et la recréation à partir des données de l'opéra, enfin la théâtralisation des danses par l'emploi de la pantomime.

Dans le divertissement final de *Christophe et Pierre-Luc*, parodie de *Castor et Pollux*, Despréaux procède d'une manière similaire : la transposition de Jupiter en magicien (Perlimpinpin) est prétexte à imaginer des costumes particuliers, des dispositifs scéniques burlesques et une scène de merveilleux autonome :

Castor et Pollux, Bernard et Rameau	*Christophe et Pierre-Luc*, Despréaux
V, 6 *Les cieux s'ouvrent et font voir, au milieu des airs, le palais de Jupiter, d'une architecture éclatante et légère, porté sur des nuages. Il communique des deux côtés par des colonnades aux pavillons des principales divinités célestes, désignées par leurs divers attributs. Dans le lointain, paraît une partie du Zodiaque, où se voit la place destinée à la constellation des Gémeaux. Le globe du soleil est au milieu, parcourant sa carrure. Toutes les divinités du ciel se rassemblent, ainsi que les génies qui président aux planètes et aux constellations.* […] *Ballet figuré des Heures et des Planètes.* […] *Un divertissement général termine l'opéra.*	V, 5 PERLIMPINPIN, *aux génies qui portent sur leurs têtes des globes représentant le Soleil, Mercure, Vénus, le Lune, le Terre, Jupiter, Mars, et Saturne* […] *Sur un air* d'Anglaise, *les génies exécutent le système de Copernic* [*id est*, tournent autour du soleil] […] *En chantant ce couplet*, [Perlinpinpin] *fait différents signes magiques avec son bâton de Jacob. Les quatre vents paraissent en soufflant, les quatre parties du monde viennent jouer aux quatre coins, les quatre éléments sortent à leur tour, le terre sort par une trappe, l'onde arrive avec un parasol, l'air plane autour du théâtre, et le feu sort par la cheminée, le capricorne tombe du ciel, et dans la chaconne.* […] *Un ballet général termine la parodie.*

C – Quelle scénographie pour la parodie d'opéra ?

1 – Merveilleux et parodie : le paradoxe de l'enchantement

Le merveilleux à l'opéra se présente sous la forme d'un ensemble d'éléments dramaturgiques et scénographiques : les personnages de dieux, de magicien(ne)s, de devins, participent par leurs dires et leurs actions aux scènes d'enchantement (sommeil, enlèvement, *etc*.) au cœur de l'intrigue de l'opéra. Des objets magiques et des machines (de la volerie au monstre) constituent la part visuelle, perceptuelle de l'émerveillement théâtral. Cahusac

définit l'opéra comme le « théâtre des enchantements ; toute sorte de merveilleux est de son ressort et on ne peut le produire que par l'intervention des dieux de la fable et par le secours de la féerie et de la magie »[1]. Le merveilleux, c'est aussi la musique de l'opéra, qui n'a plus de place dans les parodies. Judith Le Blanc note avec justesse que

> la parodie agit sur […] deux niveaux du merveilleux [le merveilleux conceptuel et le merveilleux perceptuel] : elle critique d'une part les principes, d'autre part les défauts de réalisation. Le merveilleux doit également être défini en termes d'effet produit sur le spectateur, et dans ce cas, la parodie, en tant que machine de guerre contre l'illusion, substitue à la fascination suscitée par le merveilleux, la distance salutaire et le sourire de connivence[2].

La critique s'exerce par le biais de commentaires mais aussi par un infléchissement des actions de l'enchantement. La parole et les actions des personnages extraordinaires, tout comme les objets du merveilleux (de la baguette à la gloire) peuvent devenir inopérants dans la parodie. La musique et le jeu des acteurs contribuent alors à cette sape de l'efficacité du merveilleux. Dans *Arlequin Thésée* de Valois d'Orville, parodie de *Thésée* de Quinault et Lully, Médée n'a aucune emprise sur les autres personnages ; à la scène XII, la magicienne enchante Eglé, nouvelle amante de Thésée, l'ancien amant de Médée. La magicienne cherche à effrayer la jeune femme qu'elle a immobilisée :

Craignez mon pouvoir[3].
Sachez…

ÉGLÉ

Je m'en ris.

La menace magique reste de nouveau sans effet lorsque Médée, quittant le champ verbal, veut désormais passer à l'action :

MÉDÉE

AIR : *Talalerire*

Cet amour-là fait bien le maître.
À l'instant cent monstres divers
Pourront vous effrayer peut-être[4].

ÉGLÉ

Qui, moi ?

MÉDÉE

Vous-même.

ÉGLÉ

Ah, quel travers[5] !
Vous vous trompez, je me retire,
Talaleri talaleri talalalire.

[1] Article « enchantement » de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert.
[2] Judith Le Blanc, th. cit., p. 452.
[3] *Thésée* (Quinault et Lully, III, 3), MÉDÉE : « Il faut vous dégager d'une chaîne fatale. / […] / Et Médée est votre rivale, / Prenez soin d'éviter mon funeste courroux ».
[4] *Thésée* (Quinault et Lully, III, 3), MÉDÉE : « Voyons si votre amour est tel qu'il veut paraître, / Puisque vous le voulez, vous allez me connaître. / Je vais vous faire voir / Ce que c'est que Médée, et quel est son pouvoir ».
[5] *Travers* : « bizarrerie, caprice, irrégularité d'esprit et d'humeur » (*Académie*, 1762).

Contrairement à ce qui se passe dans l'opéra, Églé sort de scène avant que les monstres n'apparaissent ; l'enchantement est mis en échec par l'inefficacité de la parole puis de l'action.

D'autres parodistes déconstruisent le merveilleux en empêchant l'illusion dramatique, soutenue dans l'opéra par la musique, de produire son effet sur le spectateur. Dans *Omphale* de La Motte et Destouches, à la scène 4 de l'acte II, la fête qui célèbre les exploits d'Alcide et son amour pour Omphale « *est troublée par des démons qui volent de tous côtés avec des feux et brisent tous les ornements du palais* ». Omphale, Alcide et le chœur commentent ce soudain revirement : « Quel trouble ! quelle horreur soudaine ! / Quel Dieu s'offense de ces jeux ? / Le Ciel contre nous se déchaîne, / Il vomit ici tous ses feux ». Argine « *arrive sur un dragon* » et à la scène suivante (II, 5), Alcide, resté seul après la fuite d'Omphale et du chœur, s'exclame : « Que vois-je ! c'est Argine, ô Dieu ! / Que je crains sa jalouse rage ! ». Dans ce court extrait, on voit comment les personnages de la fiction sont eux-mêmes les témoins de l'enchantement, s'interrogent sur sa provenance, puis le commentent : « c'est Argine ! ». Favart et Marcouville, dans leur parodie *Fanfale* en cinq actes et toute en vaudevilles, créée le 8 mars 1752 à la Comédie-Italienne, déconstruisent cette entrée merveilleuse d'Argine. D'abord en s'en prenant au personnage même de la magicienne qui devient dans la parodie la sorcière Grisemine. Ensuite en inversant les actions : contrairement à l'opéra, la parodie fait d'abord apparaître Grisemine, puis les démons.

Les filles de la suite de Fanfale vont prendre les Housards, leur attachent des quenouilles, et dansent avec eux en les faisant filer. On entend le bruit du tonnerre ; Grisemine descend par la cheminée.

FANFALE

AIR : *Je ne suis pas assez beau, oh ! oh !*

Quel tonnerre ! quels éclats !
Ah ! ah !
Mon âme en est étonnée.

OCCIDE

Grisemine avec fracas
Ah ! ah !
Descend par la cheminée.

SCÈNE IV

Grisemine, *les acteurs précédents et des Diables*

GRISEMINE
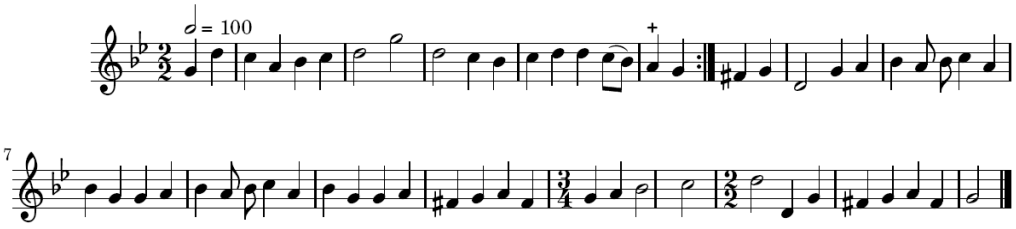
Ne crois pas
Qu'impunément on m'offense.
Lutins, servez ma vengeance,
Troublez ce galant cadeau.

LE CHOEUR

Oh ! oh ! oh ! oh !
Sortons vite du château.

Les Diables mettent le feu aux quenouilles, et brisent les ouvrages. Fanfale et toute sa suite s'enfuient.

La magicienne n'est plus annoncée par la destruction « en musique » de la fête et l'interrogation des personnages (leur angoisse n'existe plus). C'est un autre rythme, plus soutenu, que propose la parodie. Tout ce passage (découpé en deux scènes) se chante sur le même air « Je ne suis pas assez beau, oh ! oh ! » :



Enfin, les commentaires des personnages s'annulent entre eux : Fanfale s'étonne comme à l'opéra, Occide dissipe son étonnement en lui expliquant clairement la situation : la sorcière descend de la cheminée. Le tonnerre ne désigne plus le fracas des démons détruisant la fête, mais la difficulté pour Grisemine, interprété par un homme, Champville (Gabriel Eléonor Hervé Dubus) qui « dans les parodies [jouait] les rôles de paysans et même de vieille femme »[1], de descendre de la cheminée.

Enfin, certains parodistes remettent en question l'action merveilleuse ; Favart dans *Arlequin Dardanus*, pièce prenant pour cible *Dardanus* de La Bruère et Rameau, réécrit la fameuse scène pendant laquelle Isménor, prêtre de Jupiter et magicien, offre à Dardanus sa baguette, qui lui fera prendre sa figure. À la scène VI de la parodie, Favart met en scène l'action magique, mais interroge son fonctionnement :

ISMÉNOR
[AIR : *Par la vertu, tu, tu*]
Charge-toi
De mon emploi
Pour la vertu tu tu tu de la magie
Tu vas sous mes traits agir pour moi.

DARDANUS
AIR : *Changement pique l'appétit*
La ressemblance est imparfaite.

ISMÉNOR
Il faut que le public s'y prête.

DARDANUS
Pour mieux en imposer aux yeux,
Ma foi, troquons d'habits nous deux.

C'est dans un esprit similaire que les parodistes montrent ou mentionnent les trappes, les cintres, ou encore le machiniste. Bardou, dans sa parodie d'*Alceste* de du Roullet et Gluck,

[1] Notice de *Pyrame et Thisbé*, parodie Riccoboni et Romagnesi, P. Beaucé et A. Rabillon (éd.), dans *Pyrame et Thisbé*, éd. cit., p. 252.

ôte au *deux ex machina* Apollon toute vraisemblance : « Ce n'est pas tout encore. / Aidé du machiniste, / D'un coup de sifflet à l'instant, / Je vais en un palais brillant / Changer ce lieu si triste » (*Céleste*, III, 7). Isabelle Degauque conclut justement de son étude des parodies de *Thésée*, d'*Amadis de Gaule* (Quinault et Lully) et de *Médée et Jason* (Pellegrin et Salomon) que « les parodistes font entrer les spectateurs dans les secrets de fabrication de l'enchantement »[1], en sapant, en déconstruisant ou en questionnant tout ce qui y a trait.

Le merveilleux participe à l'intrigue dramatique et musicale de l'opéra ; les parodistes peuvent en dévoiler l'artifice, railler la poétique du merveilleux (l'insertion des divertissements ou des scènes de l'enchantement), revenir sur les ratés de la « mise en scène », mais ils doivent y substituer quelque chose, faute de quoi l'intrigue ne tient plus. Cette substitution prend plusieurs formes : certains auteurs évacuent le merveilleux et lui substituent le vraisemblable ; d'autres optent pour un merveilleux comique ou satirique qui passe par la critique de l'inefficacité de l'enchantement et, élément auquel personne ne s'est véritablement intéressé, la mise en place d'un merveilleux autonome.

Toutes les parodies dramatiques ne s'attaquent pas au merveilleux, et les personnages surnaturels sont parfois transposés dans le monde paysan ou populaire : *de facto*, aucun enchantement n'est possible. Jupiter devient, dans les parodies de *Thétis et Pélée*, Brisefer, directeur de la vallée, Bras de fer capitaine de bombardiers et Brettifer, seigneur de village. De même, Pluton devient M. Fumeron, maître des forges dans *Roger Bontemps et Javotte*, parodie d'*Orphée* de Moline et Gluck. Armide est transposé en Adélaïde, directrice de l'opéra de Rouen dans *L'Opéra de province*, parodie d'*Armide* de Quinault et Gluck : l'enchantement de Renaud et son enlèvement n'ont plus lieu d'être. Dans une veine similaire, le parodiste anonyme du *Messager du Mans*, parodie de *Phaéton* (Quinault et Lully), empêche toute instance divine d'agir en délocalisant l'intrigue de l'opéra dans la région du Mans à l'époque contemporaine.

Il existe un autre degré de traitement du merveilleux fondé sur la transposition : à la mythologie antique ou héroïque les parodistes substituent la mythologie populaire. Les magiciennes, tout comme les devins, deviennent des sorcières ou sorciers montés sur des balais ou des bohémiennes[2]. Dans ces pièces, l'instance salvatrice n'est plus un *deux ex machina* mais une autorité de la localité. Dans *Arlequin bohémienne ou la Galiote engravée*,

[1] Isabelle Degauque, « Dans les secrets de fabrication de l'enchantement à l'Opéra : réécritures parodiques des voleries et autres déplacements spectaculaires », *Les Scènes de l'enchantement. Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e^-XIX^e^ siècles)*, art.cit., p. 336.

[2] Dans *Médée et Jason*, parodie de l'opéra du même nom de Pellegrin et Salomon par Riccoboni et Romagnesi (1727), Médée arrive à la fin de la scène II montée « sur un manche à balai » ; dans *Colin-Maillard*, parodie de *Tarare* par Quiney (1787), le prêtre est transformé en Sacra d'Agnelle, une tireuse de cartes.

parodie d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, Calchas devient une bohémienne (jouée par Arlequin) qui tire les cartes ; *in fine*, son « oracle » est démenti par le bailli du village (et non par la *dea ex machina* Diane comme à l'opéra), ce qui permet l'union des deux amants[1]. Dans *La Femme jalouse ou le Mauvais Ménage*, parodie de *Médée et Jason* (Pellegrin et Salomon) par Valois d'Orville, Médée devient une harengère, sorcière de village ; contrairement à la parodie de l'opéra de Gluck, celle-ci garde les principes de l'enchantement mais compose avec d'autres objets, créant un merveilleux autonome (baguette, chaudron…). Après qu'elle a mis le feu à la maison de Pierrot (Créon, père de la nouvelle amante de Jason), c'est une troupe de ramoneurs et de pompiers qui vient éteindre le feu.

L'enchantement est une notion polysémique qui renvoie autant, au sens propre, à l'exercice de la magie, que, par analogie, à l'illusion exercée sur les sens ou sur l'esprit à laquelle on prête la force d'un enchantement magique. Enfin, le terme est utilisé pour décrire le plaisir qui saisit le spectateur. Pour critiquer les composantes du merveilleux, les parodistes doivent les reprendre au sein même du spectacle parodique. Le merveilleux est donc toujours présent sur la scène de la parodie (sauf quand l'intrigue est transposée), mais il s'agit d'un merveilleux comique et parfois d'un merveilleux satirique, pour reprendre les catégories développées par l'abbé Batteux dans son *Quatrième mémoire sur la poétique d'Aristote*. Dans certains poèmes épiques tirés de la mythologique antique ou chevaleresque, sources privilégiées des librettistes, on trouve « le merveilleux héroïque et divin ; dans d'autres, tels que le *Margitès*, c'est le merveilleux comique [*Margitès* qui est une parodie des épopées] ; dans le combat des rats et des grenouilles, c'est le merveilleux badin ; dans la *Diliade* ou le poème sur la poltronnerie, le merveilleux satirique »[2]. Qu'est-ce que le merveilleux comique et le merveilleux satirique ? Il s'agit autant de dieux travestis ou d'actions merveilleuses au résultat comique, comme on en trouve dans *Platée* de Rameau[3], que de l'intrusion inopinée du merveilleux dans un espace qui n'est pas celui de la scène opératique (matériellement, musicalement et verbalement). Le merveilleux comique ou satirique s'exprime différemment que le merveilleux divin ou héroïque à un niveau dramaturgique,

[1] Le Bailli : « Oui mes enfants, j'ai été informé qu'une bohémienne avait voulu tromper Mr Patagon et abuser de votre crédulité. Je viens de la faire mettre en prison et de la forcer à me découvrir tout le mystère. Cet almanach était son grimoire, et le baromètre faisait toute sa magie » (II, 18).

[2] L'abbé Batteux, *Quatrième mémoire sur la Poétique d'Aristote. De l'épopée comparée avec la tragédie et l'histoire*, article V « Des fins de l'Épopée », dans *Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. XXXIX, Paris, Imprimerie royale, 1777, p. 122.

[3] Manuel Couvreur et Philippe Vendrix parlent ainsi de « merveilleux comique » à propos de *Platée* et des *Paladins*, deux œuvres lyriques de Rameau, *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, *op. cit*., chapitre IV « Les enjeux théoriques de l'Opéra-Comique », p. 237. Dans *Platée*, on pense à la transformation de Jupiter en hibou ou au personnage de la nymphe-grenouille Platée.

mais sa visée reste l'enchantement du spectateur par le plaisir des yeux et la surprise, et non plus par la force de l'illusion.

De nombreuses parodies dramatiques d'opéra développent un merveilleux comique autonome, fondé sur la surprise. Luigi Riccoboni expose ce principe même s'il le limite aux machines : « on veut que la singularité remplace la magnificence [de l'opéra] ». En ce sens on ne peut pas souscrire à l'idée selon laquelle on « rit, non pas du merveilleux, mais de l'incapacité à faire croire au merveilleux et du plaisir gâché par un ratage technique »[1]. Il y a une attente chez le spectateur du traitement de l'objet ou de la scène enchanteresse ; la merveille, la chose à voir, peut être triviale, elle a néanmoins toujours pour fonction l'étonnement du spectateur. L'exemple précédemment cité et tiré de *Fanfale* illustre bien le merveilleux comique autonome de la parodie d'opéra ; une comparaison de la scène d'invocation du monstre par Amisodar dans *Bellérophon* et dans *Arlequin Bellérophon*, parodie de Dominique et Romagnesi (1728), permet de faire d'autres observations :

Bellérophon (T. Corneille, Lully)	*Arlequin Bellérophon* (Dominique et Romagnesi)	Opérations de la parodie
SCÈNE VI AMISODAR, *seul* Que ce jardin se change en un désert [affreux.	SCÈNE VI AMISODAR Que ce jardin se change en un sabbat affreux.	Parodie textuelle : passage du vers à la prose
Le jardin disparaît et l'on voit à sa place une espèce de prison horrible, taillée dans les rochers et percée à perte de vue, avec plusieurs chaînes, cordages et grilles de fer, qui la remplissent de toutes parts.	*Le jardin disparaît, et l'on voit en sa place une caverne affreuse et un gros chat au milieu du théâtre.*	Merveilleux comique : surprise de l'apparition du chat, symbole de la sorcellerie.
Noirs habitants du séjour ténébreux, Pour m'écouter dans vos demeures [sombres, Redoublez s'il se peut le silence des [ombres ; Et vous, à me servir employez tant de fois [...]	AMISODAR AIR : *Quel plaisir d'aimer sans contrainte* Accourez sorciers et sorcières, Joignez à mon art vos noirs mystères, Et surtout mettez de la partie Les diables de Basse-Normandie.	Passage à une mythologie populaire
Quatre magiciens et quatre magiciennes paraissent et témoignent en dansant l'ardeur avec laquelle ils se préparent à servir Amisodar.		
SCÈNE VII	SCÈNE VII Amisodar, les sorciers et les sorcières, *paraissent au son de la symphonie.*	
MAGICIENS Parle, nous voilà prêts, tout nous sera [possible.	SORCIERS ET SORCIÈRES Parle, nous voilà prêts, tout nous sera possible.	Parodie textuelle : passage du vers à la prose.

[1] Judith Le Blanc, th. cit., p. 452.

AMISODAR Faisons sortir un monstre horrible Pour l'évoquer employez l'Achéron Le Cocyte, le Phlégéton, Faites que votre voix dans tout l'enfer [résonne C'est moi qui vous l'ordonne.	AMISODAR Allons mes enfants, il s'agit d'un coup de maître. Il faut faire sortir des enfers un monstre qui fasse ici le diable à quatre.	
Les magiciens se jettent ici contre terre pour l'évocation	*Les sorciers se jettent par terre pour l'évocation.*	Imitation ; probable exécution parodique.
MAGICIENS Par ce pressant commandement Promptement que la Ténare s'ouvre, Que l'enfer se découvre Cocyte ! Phléhéton ! Il nous faut du secours, Pour nous entendre arrêtez votre cours	CHŒUR DE SORCIERS AIR : *Ramplan* Par ce commandement, Ramplan, Par ce commandement Que le Ténare s'ouvre, Ramplan, pataplan, Ramplan, promptement, Que l'enfer se découvre Dans ce même moment, Ramplan.	Parodie textuelle : adaptation de mots et vers tirés de l'opéra sur un vaudeville. Le refrain « Ramplan » comme incantation burlesque.
AMISODAR Poursuivez que pour moi votre pouvoir éclate. Par Cerbère et la triple Hécate Parlez, pressez, appelez à grand bruit Et la mort et la nuit	AMISODAR Poursuivez mes amis, cela va à merveille. Il faut avouer que voilà un beau spectacle ! AIR : *Je reviendrai demain au soir* Faites sentir votre pouvoir Au ténébreux manoir. *bis* Pressez, appelez à grand bruit, Et la mort et la nuit. *bis*	Parodie textuelle de l'accroche. Commentaire du merveilleux comique. Parodie textuelle : adaptation des mots à la rime du couplet de l'opéra sur un vaudeville. Le bis renforce l'identification à la cible.
MAGICIENNES Nuit ! mort : Cerbère ! Hécate ! Erèbe ! Averne Noires filles du Styx que la fureur gouverne, Entendez nos cris, servez-nous, Nous travaillons pour vous	*Les sorciers se rejettent encore contre terre.*	Surenchère.
AMISODAR Le charme est fait, les monstres vont paraître, La terre s'ouvre et me le fait connaître Rendons aux sombres déités Les honneurs que de nous elles ont mérités	AMISODAR Que les peuples de cette contrée éprouvent nos fureurs, quoiqu'ils ne nous aient rien fait. CHŒUR DE SORCIERS AIR : *Passant sur le Pont-Neuf* Noires filles du Styx, Hécate, Erèbe, Averne, Nuit, Mort, chiens des enfers que la fureur gouverne, Que l'on travaille À désoler cette canaille, Entendez nos clameurs, c'est pour vous que l'on braille. AMISODAR AIR : *Nanon dormait* Le charme est fait, remercions Hécate. Ah ! les voilà !	Critique dramaturgique. Parodie textuelle.
La terre s'ouvre et on voit sortir trois monstres qui s'élèvent au-dessus de trois bûchers, l'un en forme de dragon, l'autre de lion et le dernier de	*Il sort des enfers un procureur, un médecin, et un maltôtier.* Qui sont ces monstres-là ? Un procureur, un suivant d'Hippocrate, Avec un maltôtier.	Merveilleux comique autonome Parodie de la désignation de la merveille « Qui sont ces monstres-là ? ».

boue. Trois des magiciens montent dessus. Après quoi les quatre, qui ont déjà dansé, font une nouvelle entrée avec les quatre magiciennes, pour marquer leur joie de ce que le charme a réussi.	Messieurs, vous savez bien votre métier. Voilà ce qui s'appelle trois monstres bien complets. Quel ravage cela va faire ! Messieurs, si vous dansiez pour vous réjouir d'avoir fait une si belle besogne…	Moquerie contre l'insertion de la danse.

Le merveilleux comique et autonome est visible dans les choix des vaudevilles et dans la transposition des objets magiques : on s'émerveille de l'invention des parodistes.

Fuzelier, dans sa parodie de *Persée*, aurait pu se moquer du combat en vol entre le héros et le monstre marin ; il préfère le transposer en un combat tout aussi impressionnant, mais burlesque et rythmé.

Persée, Quinault et Lully, IV, 6 (Ballard, Paris, 1682)	*Arlequin Persée*, Fuzelier, III, 5 (PNTI, t. I, 1731)
PERSÉE, *en l'air* et les mêmes acteurs [TROUPE DE NÉRÉIDES, TROUPE DE TRITONS, CÉPHÉE, CASSIOPE, TROUPE D'ETHIPIENS] *sur le rivage, sur les rochers et dans la mer.* ANDROMÈDE À s'exposer pour moi c'est en vain qu'il s'obstine *Persée vole et combat le monstre* LES NÉRÉIDES ET LES TRITONS Téméraire Persée, arrêtez, respectez, La vengeance divine. CÉPHÉE, CASSIOPE ET LES ÉTHIOPIENS Magnanime héros, combattez, remportez Le prix que l'amour vous destine. LES NÉRÉIDES ET LES TRITONS Le fils de Jupiter brave notre courroux. TOUS ENSEMBLE Le monstre expire sous ses coups.	ANDROMÈDE, *attachée*, CASSIOPE, TRITONS, POISSONNIÈRES, PERSÉE, *en l'air, une ligne à la main, vient pour pêcher le monstre. À son second vol, il a un filet au bout d'une perche, et au troisième une broche qu'il passe à travers la gueule du monstre. Pendant les trois vols de Persée, le chœur répète autant qu'il est nécessaire le couplet suivant.* LE CHŒUR AIR *des Fraises* Dépêchez-vous, abattez Et le monstre et sa rage ; Ne craignez rien, combattez ; Pour sauver tant de beautés, Courage, courage, courage. *Le monstre est à la fin embroché par Persée, le chœur bat des mains et chante.* CHŒUR DES POISSONNIÈRES AIR : *Elle est morte la vache à panier* Elle est morte la vache à panier Elle est morte n'en faut plus parler.

Fuzelier se concentre ici sur la scène du merveilleux, évacuant la plainte d'Andromède et la colère des Néréides et des Tritons : on comprend pourquoi le marquis d'Argenson décrit cette parodie comme une « pièce de grand spectacle » à l'intérieur de laquelle « le travesti est heureusement employé ici et prodigué dans les machines comme dans les personnages et les chansons »[1]. Les parodistes s'amusent à trouver des moyens ingénieux afin de rivaliser, sur le

[1] *NOT*, t. II, p. 728-729. Fuzelier emploiera le même procédé dans d'autres parodies ; par exemple, dans *Le Galant brutal*, le naufrage du vaisseau de Cassandre est repris par Fuzelier, mais il apporte un élément incongru : « *Corèbe entre dans la coulisse et va se trouver au débarquement de Cassandre. Pendant ce temps-là la flotte d'Ajax est battue par la tempête. On voit le vaisseau couler à fond au bruit du tonnerre. Ajax dans le sien fume une pipe* ».

mode comique, avec la merveille de l'opéra : voilà pourquoi les gloires, les chars, les épées, les dragons volants, deviennent des hiboux, des chariots d'enfants, des fusils[1].

Dans certains cas, les dramaturges inventent un merveilleux qui n'existe pas dans l'opéra ; le meilleur exemple est celui du dénouement de *Lanlaire*, parodie de *Tarare* par Bonnefoy de Bouyon (1787). Dans l'opéra, après qu'Atar s'est tué, Tarare prend le pouvoir et le livret se termine par le retour sur scène de la Nature et du Génie du Feu explicitant la morale de l'histoire. Dans la parodie, le Génie Procréant et le Génie Porte-Feu apparaissent au dénouement, mais ont une fonction merveilleuse et critique :

> LE GÉNIE PROCRÉANT
>
> L'exemple [« qu'une recrue imbécile peut devenir un monarque puissant »] n'offre rien de nouveau, et les moyens de le produire sont fastidieux. Aussi, l'abus que vous avez fait de votre courte existence, m'engage à faire éclater ici tout mon pouvoir. Votre destruction est irrévocable. Vous allez rentrer dans le chaos, pour reprendre aussitôt une forme nouvelle. Mais dans cette prompte métamorphose chacun de vous conservera le caractère qui l'avait distingué aux yeux du monde. (Scène XXIX)

Larmoyante, double d'Astasie, « *s'enfonce sous terre, et reparaît tout à coup en cyprès* », puis « *Lanlaire s'abîme et reparaît en laurier* », « *Finette disparaît et lui succède un beau perroquet perché sur un bâton* », Barbette devient un tilleul et Bagigi un singe. Outre l'irruption d'une scène de métamorphose, on peut supposer un dispositif scénique astucieux.

2 – Décors et dispositifs scéniques

« Les décorations de l'Opéra sont une partie essentielle des plaisirs de la vue »[2]. Indissociable de l'effet d'enchantement (que celui-ci soit lié à une action merveilleuse ou décrive simplement le plaisir visuel du spectateur), le décor de l'opéra n'est pas oublié des parodistes. L'étude des didascalies permet de définir deux catégories de décors dans la parodie : ceux qui sont imités de l'opéra et ceux qui diffèrent. La transposition des lieux de l'action du livret est à l'origine du changement de décors : les parodistes présentent des environnements plus proches de ceux du public. Cela va des boulevards, à la guinguette, en passant par la Foire, le port du Pecq, un château burlesque[3]. Une règle est en revanche majoritairement observée par les parodistes : ils changent de décors au moins aussi souvent que ceux de l'opéra, même si l'on ignore si cette intention est strictement respectée lors des représentations.

Contrairement à ce qu'on pourrait croire, les parodistes, de conserve avec les peintres-décorateurs des théâtres sur lesquels ils font représenter leur pièce, cherchent à rivaliser avec

[1] Dans *Philomèle* de Piron (parodie de l'opéra du même nom, 1723), à la scène 8 de l'acte I : « *Minerve* [descend] *dans un nuage, sur un gros hibou* ».
[2] Marmontel, *Poétique française*, Paris, Lesclapart, 1763, t. II, 2e partie, p. 361.
[3] *Roland* de Pannard et Sticotti (1744), scène VII.

les décors de l'Opéra. À la Comédie-Italienne, le peintre Le Maire compose plusieurs toiles peintes et des décors salués par la critique. Selon les sources de l'époque, il réalise sa première décoration pour une parodie en 1727 pour *Arlequin Roland* de Dominique et Romagnesi, qui prend pour cible *Roland* de Quinault et Lully. Nous verrons que c'est pour ces deux auteurs que le décorateur travaillera spécifiquement. À la scène XI, « *Le théâtre change, et représente la salle du bal de l'Opéra ornée de glaces* ». Le Maire fournit une imitation fidèle de cette salle pour servir la parodie, qui tourne à la satire du décorum opératique. En novembre 1727, un peu plus d'un mois avant la création de la parodie, la salle de bal de l'opéra est redorée par Servandoni,

> habile peintre florentin, auteur du superbe palais de Ninus[1] […] cette nouvelle décoration est ornée de glaces, dont quelques-unes sont très ingénieusement employées pour l'effet qu'elles doivent faire, et pour cela on les a élevées hors de vue, afin qu'on ne puisse pas s'y mirer, et que les yeux puissent être trompés par leur moyen, en faisant paraître la salle une fois aussi grande qu'elle est, par les opposés qui s'y répètent […] La nouvelle salle forme une espèce de galerie de 9,8 pieds de long, compris le demi-octogone, lequel par les moyens des glaces dont il est crusté [*sic*], devient aux yeux un salon octogone parfait […][2].

Le compte rendu du *Mercure de France* à propos de cette parodie explique comment le théâtre « représente la nouvelle décoration de la salle du bal de l'Opéra, ornée de glaces, de vases de porcelaine et d'autres ornements qui font paraître un salon magnifique ; cette décoration, qu'on a trouvée très bien imitée, a été peinte par le sieur le Maire, peintre fort entendu pour ces sortes d'ouvrages »[3]. Cette décoration était perçue dans un rapport imitatif et non parodique, c'est-à-dire qu'elle est pensée dans son unicité et non pas uniquement comme décor de la parodie.

La plus grande réussite de Le Maire semble être le palais du Soleil dans la parodie *Arlequin Phaéton* prenant pour cible *Phaéton* de Quinault et Lully[4]. Le *Mercure de France* consacre un long article à la pièce et ne manque pas de donner le détail de cette décoration :

> le théâtre change à la quatorzième scène, et représente le palais du Soleil ; cette décoration est une des plus brillantes qu'on ait encore vue sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne. Le Soleil, représenté par Trivelin, paraît assis sur un trône éclatant ; les Heures du jour forment un divertissement très gracieux, dont Mouret a composé la musique [...].
>
> Le palais du Soleil, dans la décoration dont nous avons parlé, est en général d'un ordre composite, et construit sur un nombre de magnifiques colonnes isolées et de pilastres, faisant corps avec les mêmes colonnes, élevées sur des piédestaux, qui supportent entre elles les saillies d'une riche corniche architravée, sur laquelle s'élève le plafond ceintré [*sic*], désignant sur les côtés un nombre d'arcades ornées de bas-reliefs allégoriques et historiques. Au bas des arcades, immédiatement sur la corniche, on voit de grandes consoles qui soutiennent des festons de laurier et d'olivier. Au milieu du plafond est un percé en rond, qui découvre un Altique où les signes du Zodiaque sont représentés.

[1] Voir *Pyrame et Thisbé*, éd.cit., annexe 1, p. 293-294.
[2] *Mercure de France*, novembre 1727, p. 2513-2514.
[3] *Ibid*., décembre 1727, vol. 2, p. 2951-2952.
[4] « N….le Maire, peintre, architecte, et décorateur, a travaillé avec succès pour le Théâtre-Italien, pendant plusieurs années ; on y a vu plusieurs de ses ouvrages, un temple du soleil dans *Arlequin Phaéton* », *DTP*, t. VII, p. 537.

> Dans le fond est un salon de forme circulaire, terminé en coupole, sous laquelle est placé le trône du Soleil, élevé de plusieurs degrés. Sur le devant il y a une balustrade ornée de riches tapis, avec deux groupes de Génies tenant les attributs du Soleil.
>
> La partie du devant du palais représente une galerie en colonnes et pilastres qui soutiennent les arcades. Dans les trumeaux, sur des piédestaux, sont placées les statues du solstice d'été et l'équinoxe du printemps sur des nuées ; le solstice d'hiver et l'équinoxe de l'automne sont sur le devant
>
> Tous les ornements de l'édifice, comme colonnes, chapiteaux, base, piédestaux, corniche, plafond et les figures sont en or, et toutes les parties auxquelles sont adossés les pilastres qui tiennent au corps solides et arrière-corps, sont en argent. On avait placé des panneaux de lapis aux frises de la corniche, au plafond et aux piédestaux qui portaient les figures et bas reliefs symboliques, trophées et autres attributs du soleil. Les colonnes jusqu'au tiers de leur hauteur étaient enrichies par quantité de pierreries de diverses couleurs, éclatantes, ainsi que toutes les autres parties de l'architecture.
>
> Cette ingénieuse et brillante décoration est de M. Le Maire, qui en donné plusieurs que le public a applaudies[1].

Le décor est important, et la parodie ne répond pas seulement par le singulier et l'invention burlesque au faste de l'Opéra. Le 26 juillet 1731, cette parodie est donnée à Fontainebleau et le *Mercure* précise qu « il y a eu une nouvelle décoration, et un nouveau Soleil, faits à Fontainebleau, par le sieur Le Maire, auteur de la première décoration qu'on a vue à l'Hôtel de Bourgogne »[2]. Difficile de savoir si ce décor est une imitation de celui de l'Opéra, qui apparaît à l'acte IV ; nous le pensons puisque l'ensemble du divertissement des Heures est pastiché dans la parodie : Renée Viollier explique comment Mouret pastiche la musique de Lully, les parodistes imitent la trame du divertissement et Le Maire pasticherait alors le décor.

Le Maire participe encore à *Arlequin Amadis* de Dominique et Romagnesi. Alors qu'à la scène VIII du manuscrit on ne trouve aucune didascalie de changement de décor, l'article de *Mercure de France* précise que « le théâtre change et représente un palais ruiné et des cachots. Cette décoration, qui est de M. Le Maire a été bien goûtée, comme toutes celles qu'il a faites pour le Théâtre-Italien ». Ce changement de décor correspond à celui de l'acte III d'*Amadis de Gaule* : « *le théâtre change et représente un vieux palais ruiné, on y voit le tombeau d'Ardan-Canile et plusieurs différents cachots* ». Le Maire propose donc des décors imités de ceux de l'opéra, sans prétention parodique. Au début du siècle, sur les théâtres de la Foire, on pouvait déjà trouver ce type d'imitation : la première didascalie de *La Parodie de Psyché* (Letellier, 1713) est claire : « *Le théâtre représente la même décoration de l'opéra de Psyché quand l'amour s'endort sous une alcôve* ».

À la fin du siècle, on assiste à un autre type d'imitation, celle fondée en fait sur l'emprunt ; à la scène 5 de l'acte I de *L'Opéra de province*, parodie d'*Armide* par Piis, Resnier et Desprès, on peut lire : « *Le théâtre change par degrés aux ordres d'Hiradot. La décoration représente des jardins enchantés embellis de statues et de cascades, comme le séjour aérien du troisième acte de la* Belle Arsène ». Les parodistes reprennent ici la décoration employée

[1] *Mercure de France*, mars 1731, p. 586-591.
[2] *Mercure de France*, juillet 1731, p. 1818.

dans une comédie-féerie à ariettes de Favart et Monsigny dont voici la description (1773) : « *le théâtre représente des jardins enchantés. On remarque sur le côté, à gauche des acteurs, un antre fermé par des portes de fer* »[1] (didascalie acte III), or à la fin de l'acte II Arsène entonne « Je triomphe, je suis reine, / Je m'élève au-delà des airs ; / Je commande en souveraine, / Et je plane sur l'univers ». Cet exemple indique bien ce qui devait se passer à la Foire et à la Comédie-Italienne : les décorations pouvaient être réutilisées.

Les didascalies laissent aussi supposer des dispositifs scéniques complexes, parfois parodiques. Ainsi dans *Lanlaire,* à la scène XXVI : « *un prêtre portant un drapeau noir, et huit autres, en deuil portant des petits fagots de bois sur leurs épaules, dont ils viennent former un bûcher* ». Une note dans l'édition précise : « *il y a deux esclaves qui portent un tremplin en guise de cloche, sur lequel un autre esclave frappe par intervalle. C'est pour faire allusion à la cloche sourde qu'on entend à l'exécution de* Tarare ». Dans *Pyrame et Thisbé,* Romagnesi et F. Riccoboni, la scène du sauvetage de la prison par le magicien Zoroastre donne lieu à une moquerie visant peut-être un ratage de « mise en scène » à l'opéra :

PYRAME

Ah ! Monsieur, vous allez me faire assommer !

THISBÉ

Les solives lui tomberont sur la tête.

ZOROASTRE

Non, non, vous allez voir de l'ouvrage bien fait.

CHŒUR

AIR : [*Exaltons et chantons*]
Détruisons
Et brisons
Cette vieille architecture ;
Abattons,
Renversons
Et ces tours et ces prisons.
La prison est enlevée. (XI)

Le marquis d'Argenson décrit précisément les dispositifs scéniques employés dans la parodie d'*Amadis* de Dominique et Romagnesi (1731) : à la scène IX, les personnages entendent l'ombre d'Ardant-Canil. Le commentateur explique que « l'ombre d'Ardant-Canil apparaît, c'est une grosse tête de bois montée sur une colonne noire et blanche qui s'élève aussi haut que le cintre »[2]. À la fin de cette parodie, Arcalaus et Arcabonne, les deux enchanteurs, sont confrontés à des démons[3] ; d'Argenson note qu'ils « font battre leurs

[1] Une didascalie de la scène 4 de l'acte III indique la présence d'une statue (« *la statue se transforme en une jeune fille d'environ quinze ans, et s'anime par degrés* »).
[2] Notice inédite, non éditée dans les *NOT* ; Marquis d'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre*, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3455 f°17.
[3] Il s'agit du pendant de la scène 8 de l'acte IV, dans laquelle des « *démons des enfers sortent pour secourir Arcalaus et Arcabonne. Les démons de l'air viennent combattre contre ceux des enfers et les surmontent* ».

diables, ici il ne sont que de carton et cela ressemble aux ressorts d'un tableau mouvant, en critique de ce que l'opéra a essayé depuis peu à faire des vols de figures de plâtre pour épargner les gagistes »[1]. Le décor de « carton » s'il est critique de l'opéra et souligne la facticité des objets du théâtre n'en est pas moins inventif. Dans certaines parodies, cet agencement dans l'espace n'a pas de pendant à l'opéra. Dans *Les Gémeaux,* Gondot imagine à la scène 3 de l'acte III « *Castor, environné d'un nuage de papillons blancs, qu'il écarte de son souffle* ». Dans *Zéphire et Fleurette,* on lit une didascalie du même type :

> *Fleurette paraît s'éveiller, les Songes disparaissent. On voit dans les airs ces mots tracés en lettres de fleurs : « Zéphire vous adore ». Un berger et une bergère, figurés par des Songes, forment une entrée, qui s'exécute en même temps que Zéphire chante l'air qui suit* (*elle aperçoit les lettres de fleurs suspendues dans les airs par des Zéphyrs*). (Scène III)

Les parodistes ne se contentent pas de déconstruire une illusion théâtrale ; en imitant l'opéra, ils mettent en place des dispositifs scéniques visuellement ingénieux.

3 – La question des habits

Nathalie Rizzoni, s'intéressant aux costumes de la scène foraine et italienne avant la réforme de Mme Favart, de Mlle Clairon et de Le Kain, choisit de partir du postulat que les parodistes critiquent, en actes autant qu'en paroles, les costumes de l'opéra. Lanson, dans son article fondateur sur la parodie dramatique, qu'exploite Nathalie Rizzoni, propose de voir dans les pièces qui transposent l'action de l'opéra à Paris, dans la campagne environnante ou en province, une évolution vers le réalisme. Ces deux approches fonctionnent très bien pour de nombreuses pièces du corpus : les parodistes raillent l'habit de l'opéra par leur propre choix de costume et par les remarques des personnages ; ils proposent aussi des vêtements plus familiers aux spectateurs. Il ne s'agit pas ici de s'intéresser aux costumes des types fixes employés dans les parodies et à leur évolution. À la suite de Nathalie Rizzoni, nous voudrions étudier les costumes « qui mettent en œuvre des enjeux dramaturgiques singuliers »[2] au sein de la parodie d'opéra qui « est, on le devine, un moyen infaillible d'épingler avec pertinence et humour ces atteintes au naturel que dénonceront plus tard un Rémond de Saint-Albine et, dans le sillage des philosophes, un Lebeau de Schosne »[3]. Or, toute création dramatique, quelque soit son appartenance générique, suppose de l'innovation : à la question de la

[1] Marquis d'Argenson, ms. cité, f°17v.
[2] Nathalie Rizzoni, « Tissu textuel et habits de théâtre avant la réforme de Mme Favart, de Mlle Clairon et de Le Kain », *Art et usages du costume en scène,* éd. Anne Verdier, Olivier Goetz, Didier Doumergue, collection « Le Studiolo-Essais », Éditions Lampsaque, 2007, p. 75.
[3] *Ibid*., p. 89.

critique, à celle de l'apport réaliste, nous voudrions nous intéresser aussi à la part de créativité.

Les scènes sur lesquelles sont créées les parodies, les auteurs et les périodes influencent considérablement la pratique. La réforme de Mme Favart a lieu dans *Bastien et Bastienne* qui parodie le *Devin du village* de Rousseau, et nous verrons que, quelques années auparavant, Favart et son épouse se sont donnés les moyens de faire évoluer l'habit de théâtre dans des parodies d'opéra. Après les différentes réformes du costume, la critique de l'habit d'opéra devient caduque, nous nous interrogerons sur le choix de certains parodistes. Jean-Étienne Despréaux possède les moyens financiers adéquats pour la création de costumes fastueux ; notre dernier chapitre consacré à ses parodies pour la cour sera l'occasion d'étudier en détail ce cas particulier.

La majorité des critiques visant le costume d'opéra se trouvent dans des parodies datant d'avant les années 1750. Il y a deux catégories d'attaques (non exclusives) : les unes s'en prennent à la mauvaise caractérisation des personnages par leur costumes, les autres s'attachent à railler le goût pour le faste et l'ampoulé. Dans *Hercule filant*, parodie d'*Omphale* de Fuzelier créée en 1721, dès la deuxième scène, il est fait référence à l'incongruité des costumes :

> HERCULE, *avec sa peau de lion, une quenouille et un fuseau*
> […] L'Opéra n'est qu'un ignorant, qui chante toujours la même chanson. Sait-il caractériser les héros ? Il habille leurs pensées comme leurs personnes, de clinquant et d'oripeau.

Charles-Simon Favart met l'accent sur le faste du costume de Pyrame dans l'opéra de Rebel et Francœur :

> [AIR : *Je ne veux point sortir de mon caveau*]
> Qui, moi, héros ? je suis simple bourgeois
> J'ai pris l'habit que j'avais autrefois
> Et j'ai quitté cette folle parure
> Dont l'Opéra me fagote à son gré
> Chez lui je suis défiguré[1].

Ces critiques peuvent être explicites, comme dans les exemples précédents, ou être déduites des choix des parodistes. Dans leur parodie de *Thésée*, Favart, Laujon et Parvi utilisent la situation de l'opéra pour surenchérir sur le costume porté par le héros à la scène 4 de l'acte IV[2] :

> THÉSÉE, *se levant*
> […]
> AIR : *Vous avez bien de la bonté*
> Ô Ciel ! suis-je bien réveillé ?

[1] *Pyrame et Thisbé*, éd. cit., p. 189. Cet extrait fait aussi référence au remaniement du mythe ovidien par La Serre le librettiste.
[2] Thésée, « *éveillé et regardant un habit magnifique et galant dont il est paré* : Où suis-je et d'où me vient ce nouvel ornement ».

Ma surprise est extrême !
De rubans tout entortillé… (Scène XIII)

Le plus souvent, le costume rompt avec la typologie des habits employés à l'Opéra, il caractérise spécifiquement chaque individu. Dans *Le Galant brutal*, parodie d'*Ajax* par Fuzelier, Corèbe est un alcoolique et se présente à la scène V en « chemise avec des calebasses », c'est-à-dire en vêtement de nuit ou du pauvre avec des « espèce[s] de bouteilles faites d'une courge séchée vidée, ordinairement on y met du vin » (*Académie*, 1694). Dans la parodie d'*Aline, reine de Golconde*, lorsque Nanine se lève, elle est dans un « joli déshabillé » (I, 2). Gondot est un habitué des descriptions précises de costume. Dans *Les Gémeaux* (parodie de *Castor et Pollux*, 1777), il donne le détail des habits pour la scène de procession :

> *Le théâtre représente une place publique. L'on voit au milieu un piédestal élevé sur des gradins, et entouré d'une grille.*
> MARCHE PROCESSIONNELLE FAISANT TROIS FOIS LE TOUR DE LA PLACE.
> MUSIQUE, *lugubre en crêpes et en manteau noir*.
> SIX SOLDATS, *en casques, armes baissées et en crêpes tombants.*
> SIX FEMMES, *en blanc, queue traînante avec des voiles noirs.*
> SIX HOMMES, *en manteaux longs blancs, portant des flambeaux.*
> UN TIMBALIER, *à cheval et en noir.*
> DEUX TROMPETTES, *sonnant d'une façon lugubre avec des crêpes aux trompettes.*
> SIX HOMMES, *à cheval et en manteaux longs, portés par des petits garçons en noir.*
> TROIS HÉRAUTS D'ARMES, *portant les honneurs, l'un un bouclier, l'autre une couronne.*
> LA STATUE DE CASTOR, *en grand et en casque, portée par quatre soldats.*
> UN HÉRAUT D'ARMES, *portant un casque.*
> UN SECOND, *portant un sabre.*
> SIX SOLDATS, *armes baissées.*
> SIX FEMMES, *comme les premières.*
> SIX HOMMES, *à cheval comme les premiers.*
> DEUX TIMBALIERS.
> DEUX TROMPETTES.
> QUATRE SOLDATS, *fermant la marche.*
> *L'on va poser la statue, tout le cortège se range autour.*

Une telle description n'est pas anodine : les costumes jouent ici un rôle central. Ainsi quand l'héroïne accourt à la seconde scène de l'acte II, juste après la procession, vêtue « *d'un grand manteau noir à queue traînant avec un voile* », elle rappelle les femmes de la procession, les pleureuses mais s'en distingue par la couleur noire de son manteau. De même, l'arrivée de Jupiter, à la scène 6 de l'acte III, « *en redingote de voyage avec un passe-montagne et un bonnet de courrier, une canne à la main* », donne immédiatement le ton : le dieu est humanisé. C'est un traitement similaire des habits de théâtre que fait Moline dans sa parodie d'*Armide*. À la scène 4 de l'acte I des *Amours militaires*, La Sonde, double parodique de Aronte, conducteur des chevaliers qu'Armide a fait mettre aux fers, vient lui annoncer que Renaud a libéré les esclaves. Il entre sur scène avec « *un emplâtre sur l'œil et une béquille sur laquelle il se soutient en boitant* » : son costume et les accessoires expriment avant même qu'il ne parle la manière dont Renaud l'a vaincu.

Nous avons peu d'informations sur les concepteurs de ces costumes : on sait par exemple que le célèbre François Boucher a dessiné les costumes et créé les décors de *L'Ambigu de la Folie ou le Ballet des dindons*, parodie des *Indes galantes* par Favart (1743). L'habit de théâtre fait partie des éléments de l'opéra critiqués par les parodistes, mais, comme le jeu, la danse et les décors, il est avant tout pensé pour servir le spectacle de la parodie et le comique.

Le spectacle de la parodie est donc un spectacle à part entière : le jeu des acteurs, les danses, les costumes, le matériel, tout concourt à offrir aux spectateurs un divertissement comique de qualité. Le rapport à la cible opératique est omniprésent sous forme d'imitation, de pastiche, de critique ou de moquerie. Il ne faudrait toutefois pas oublier les innovations et la créativité qui sont au cœur de l'entreprise du spectacle parodique. De nombreux artistes et artisans travaillent ensemble pour livrer des réécritures comiques et théâtrales de l'opéra. La conclusion de Roxane Martin à l'étude du merveilleux spectaculaire dans les féeries foraines et des boulevards au XVIII^{e} siècle s'applique à de nombreuses pièces de notre corpus :

> elles ne sont pas mises au service d'une « esthétique du prodige » pour reprendre la formule de Marie-Françoise Christout, mais se font les vecteurs d'une métathéâtralité par l'intermédiaire de laquelle le théâtre explore sa propre capacité à créer l'illusion, et désamorce aussi peut-être, en provocant l'éclat de rire, la recherche de sidération du théâtre spectaculaire[1].

Despréaux développe à son maximum les potentialités comiques, critiques et fastueuses de la danse, des décors et des costumes dans la parodie d'opéra. Le genre atteint là son apothéose, à la cour, interprété par des acteurs-chanteurs des théâtres officiels.

[1] Roxanne Martin, « Quand le merveilleux saisit nos sens ; spectaculaires et féeries en France (XVII^{e}- XIX^{e} siècles), *Sociétés et Représentations*, 1/2011 (n° 31), p. 20.

Chapitre XIV : Du « petit genre » au grand spectacle : la parodie sur les théâtres privés

« Qu'est-ce que le théâtre de société ? » : c'est avant tout un phénomène, explique David Trott, qui

> implique la présentation de spectacles privés, souvent « chez soi », devant un « cercle » d'amis et de parents, et exécutés par des acteurs amateurs. Il s'opposerait théoriquement à des représentations publiques offertes à des spectateurs payants par des comédiens de métier, dans des salles de mieux en mieux conçues et équipées au cours du XVIII[e] pour autoriser une pléthore d'effets scéniques recherchés par une nouvelle conception de la mise en scène[1].

L'ouvrage de Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval sur les théâtres de société a mis en avant les caractéristiques de ces scènes privées qui se fixent leurs propres règles de fonctionnement : pas de calendrier, une liberté de ton et d'inspiration ainsi que de programmation[2]. Les acteurs sont souvent des amateurs, mais des professionnels peuvent être invités ou gagés pour l'occasion ; on peut en dire autant des auteurs, qui écrivent la plupart du temps sur commande. En marge du système des privilèges, régissant la sphère théâtrale française, ces théâtres ne restent pourtant pas hermétiques aux théâtres publics, officiels et non officiels : « les acteurs, les textes, les auteurs, les publics, pour n'en évoquer que les aspects les plus marquants, passent d'un lieu à l'autre, du privé au public et inversement »[3]. Les théâtres de cour partagent avec les théâtres de particuliers leur caractère privé. David Trott, précise à ce propos qu'

> on se trouve obligé de recourir à la présence « officielle » du monarque pour différencier entre théâtre de cour et théâtre de société, et là encore […] l'élection du futur Louis XVI comme seul spectateur des jeux scéniques de Marie-Antoinette et d'autres membres de la famille au Trianon nous oblige à atténuer cette « règle »[4].

Le théâtre de société témoigne de l'engouement généralisé pour l'activité dramatique au XVIII[e] siècle, il s'agit d'une « pratique de substitution, puisqu'il vise à remplacer, au moins pour le temps […] de la représentation, les autres théâtres dont il est le microcosme et le reflet »[5]. Dans l'avertissement à l'édition du *Bon Frère*, parodie de l'opéra *Castor et Pollux* (Bernard et Rameau), Pierre-Jean-Baptiste Nougaret explique ainsi qu'il « destinait [sa pièce] pour un théâtre de société »[6] car, en 1771, aucun théâtre public parisien ne représentait de

[1] David Trott, « Qu'est-ce que le théâtre de société ? », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2005, n° 1, p. 8.
[2] Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *op.cit.*
[3] *Ibid*., p. 5.
[4] David Trott, art. cit., p. 14.
[5] Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *op. cit.*, p. 279.
[6] P.-J.-B. Nougaret, *Le Bon Frère*, éd. cit., p. iii.

parodies dramatiques d'opéra. Mais ces scènes privées ne se définissent pas seulement par leur marginalité (spatiale et statutaire) :

> [elles sont] aussi un creuset des formes nouvelles, […] capable[s] de servir de théâtre d'essai. […] Par son esthétique généralisée de la fête, [le théâtre privé] participe de ce mouvement large en faveur du visuel et spectaculaire […] Plus que les théâtres publics, il est lié à des contraintes scéniques dont il tire parti et qu'il intègre dans son intrigue ou sa scénographie. Salons, jardins, lieux éclatés d'un domaine lui fournissent sinon l'argument de sa fête, du moins un cadre dont la mise en scène, le placement des acteurs et le texte tiennent de plus en plus compte[1].

Contrairement aux genres légers ou comiques comme l'opéra-comique, le ballet, les comédies, les parades ou les proverbes, la parodie dramatique d'opéra est peu représentée sur les théâtres de société mais trouve une place de choix à la cour dans le dernier tiers du XVIII^e^ siècle. Rarement prises en compte, ces pièces données sur les théâtres privés n'ont jamais fait l'objet d'une analyse spécifique alors que l'existence de cette partie du corpus pose de nombreuses questions d'ordre pratique, esthétique, dramaturgique et théorique : combien de parodies sont données sur ces scènes privées ? Qui en sont les commanditaires ? Qui en sont les auteurs ? Qui les joue et pour quel public ? S'agit-il de reprise ou de création ? Est-ce que la liberté formelle et les possibilités scénographiques laissées aux parodistes des théâtres privés les incitent à repenser le genre ou reproduisent-ils ce qui se fait sur les scènes foraines, italiennes et des boulevards ? Nous articulerons à une approche chiffrée, l'analyse d'un corpus particulier, les parodies dramatiques d'opéra de Jean-Étienne Despréaux, danseur de l'Académie royale de musique et parodiste fécond. Ses productions parodiques serviront de paradigme à notre étude car Despréaux a fourni autant les théâtres de société que ceux de la cour.

A – Réalité d'une pratique : parodies et théâtres privés en chiffre

D'après les sources que nous avons pu retrouver, dix parodies dramatiques d'opéra ont été créées sur des théâtres privés de 1714 à 1786 (tableau 1). Ce chiffre ne comprend pas les pièces éditées ou manuscrites qui n'ayant pas été représentées sur un théâtre public pourraient l'avoir été sur un théâtre privé. De même, nous n'avons pas inclus les quatre parodies retrouvées créées en province, puisque nous n'avons pas été en mesure de découvrir

[1] Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *op. cit.*, p. 277-278.

précisément où elles avaient été jouées[1] ; nous proposons une liste de ces pièces (tableau 2 et 2 bis).

Tableau 1 : Parodies dramatiques d'opéra créées sur des théâtres privés[2].

Titre	Auteur(s)	Date	Lieu	Cible	Remarques
Thétis et Pélée	Pierre-Charles Roy	1714	Château de Sceaux	*Thétis et Pélée* de Fontenelle et Colasse	
Opéra Comique ou Parodie de l'opéra des Indes galantes[3]	Bertin de Rocheret	1735	Théâtre d'Étiolles (si représentée)	*Les Indes galantes* de Fuzelier et Rameau	
Castor et Pollux	Pierre-Thomas Gondot	1754	« Théâtre de *** »	*Castor et Pollux* de Bernard et Rameau	Parodie éditée, remaniée et donnée sous le titre des *Gémeaux* en 1777 à la Comédie-Italienne.
Nanine, sœur de lait de la reine de Golconde	Pierre-Thomas Gondot	1773	Château de Fontainebleau	*Aline, reine de Golconde* de Sedaine et Monsigny	Pièce éditée en 1768 puis représentée en 1773[4].
Momie	Jean-Étienne Despréaux	1774	Duc de Brissac	*Iphigénie en Aulide* de du Roullet et Gluck	Reprise à Choisy en 1778 et au Théâtre du Vaudeville en 1795.
Berlingue	Jean-Étienne Despréaux	1777	Chez la Guimard à la Chaussée d'Antin	*Ernelinde* de Sedaine-Poinsinet et Philidor	Reprise en 1777 et 1778 à Choisy.
Romans	Jean-Étienne Despréaux	1778	Château de Marly	*Roland* de Marmontel et Piccinni	Reprise à Versailles en 1780.
Christophe et Pierre-Luc	Jean-Étienne Despréaux	1780	Théâtre du Trianon	*Castor et Pollux* de Bernard et Rameau	Reprise la même année à Versailles.

[1] Lorsqu'une pièce n'a pas été représentée, le manuscrit ou l'édition le précisent souvent : voir par exemple les pièces de Fuzelier contenues dans le ms. BnF, fr. 9333 et les pages de titres de plusieurs parodies de Bailly éditées chez Nyon en 1768 (vol. 1 et 2).

[2] La parodie *Anacréon* de Sedaine ne figure pas dans ce tableau car comme nous l'avons montré, la version de 1754 donnée en société n'est pas une parodie de l'entrée *Anacréon* des *Surprises de l'amour* de Bernard et Rameau, voir *supra*, p. 343.

[3] Dominique Quéro, qui a découvert cette parodie, évoque sa possible représentation sur ce théâtre dans son article « Les débuts de la future marquise de Pompadour sur les théâtres d'Étiolles », *Les Théâtres de société au XVIII^e^ siècle*, textes réunis par Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval et Dominique Quéro, Études sur le XVIII^e^ siècle, n° 33, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2005, p. 33-42. Il a aussi traité de cette pièce dans une communication intitulée « Le cas d'une parodie inédite des *Indes galantes* composée en 1735 pour un théâtre de société » à l'occasion de la journée d'études sur « La parodie d'opéra en France sous l'Ancien Régime », organisée par Judith Le Blanc (INHA, 25 janvier 2008) dont les actes sont à paraître chez Olms.

[4] On trouve cette information dans les *Annales dramatiques, ou Dictionnaire général des théâtres*, Paris, Capelle et Renand, 1811, t. VII, p. 10.

Parodie de Pénélope	Comte de Linières	1786	Société- théâtre particulier Faubourg Saint-Denis	*Pénélope* de Marmontel et Piccinni	
Syncope, reine de Mic-Mac	Jean-Étienne Despréaux	1786	Château de Versailles	*Pénélope* de Marmontel et Piccinni	Reprise aux Menus Plaisirs le 20 février 1786[1].

Tableau 2 : Parodies créées en province.

Titre	Auteur(s)	Date	Lieu	Cible	Reprise
Zoroastre	Mondolot	1758	Clichy	*Zoroastre* de Cahusac et Rameau	
Les Amours militaires ou Madame Terrible	Pierre-Louis Moline	1778	Meaux en Brie	*Armide* de Quinault et Gluck	
Céleste	Jean Bardou	1784	Avignon	*Alceste* de du Roullet et Gluck	
Le Petit Orphée	J. Rouhier-Deschamps, François-Georges Fouques Deshayes, dit Desfontaines	1785	« Représentée au Havre par les comédiens à la suite de la cour »[2]. « *Le Petit Orphée* a été donné au Havre, en 1785, et depuis sur plusieurs théâtres des départements »[3].	*Orphée et Eurydice* de Moline et Gluck	Reprise en 1792 et 1793 sur le théâtre des Variétés Amusantes.

Tableau 2 bis : Parodies éditées ou manuscrites qui pourraient avoir été créées en société

Titre	Auteur(s)	Date de création / publication	Lieu	Cible	Remarques
Roland, opéra burlesque	Nicolas de Malezieu[4]	1721-1727	Pour la Duchesse du Maine ?	*Roland* de Quinault et Lully	Parodie manuscrite

[1] « 19 février 1786 […] *Syncope, reine de Micmac*, en trois actes. Elle a été exécutée le 31 janvier devant la cour et doit être jouée mardi aux Menus pour l'amusement d'un certain nombre d'amateurs choisis », *Mémoires secrets, op. cit.*, 1788, t. XXXI, p. 123.

[2] Extrait de la page de titre de l'édition du *Petit Orphée*, Caen, Louis-Jean Poisson imprimeur, 1787.

[3] Article à propos de cette pièce dans *L'Esprit des Journaux*, Paris, veuve Valade, août 1793, t. VIII, p. 315.

[4] Nous souscrivons à l'hypothèse de Julianne Coignard : « Le catalogue Soleinne indique au numéro 3075 que Nicolas de Malezieu aurait composé un opéra burlesque intitulé Roland. […] Si l'on considère que Malezieu est l'auteur de cet opéra burlesque, la pièce a été composée avant mai 1727 (date de son décès) et après septembre 1721 (date de représentation du *Fleuve d'oubli* [un des airs employé dans la parodie et identifié par son moule métrique est tiré de cette pièce]) », Julianne Coignard, *Parodies dramatiques du* Roland *de Lully et Quinault : étude de la folie de Roland sur la scène de 1685 à 1755*, mémoire de master 1 sous la direction de Françoise Rubellin, Université de Nantes, 2009, p. 99-102.

Amadis gaulé	Anonyme	s. l., 1741	?	*Amadis de Gaule* de Quinault et Lully	Parodie éditée
Critique de l'opéra de Callirhoé	Anonyme	La Haye, 1750	?	*Callirhoé* Roy et Destouches	La liste des acteurs ne permet pas de découvrir un lieu de représentation[1].
Minon Minette[2]	Antoine Renou	1770 ?	?	*Ismène et Isménias ou la fête de Jupiter* de Laujon et Laborde	Parodie manuscrite

Au faible nombre de créations de parodies dramatiques d'opéra sur les scènes privées correspond un grand nombre de reprises. Ces pièces circulent de théâtre en théâtre selon sept modalités d'échange qui illustrent autant la porosité du système privé/public, que l'engouement généralisé pour les parodies d'opéra :

- **D'un théâtre de cour à un théâtre de cour**
  Romans de Despréaux, parodie de *Roland*
  Marly (1778) ; Fontainebleau (1778) et Versailles (1780)
  Berlingue de Despréaux, parodie d'*Ernelinde*
  Choisy (1777) ; Trianon (1784)
- **D'un théâtre de cour à un théâtre privé**
  Syncope de Despréaux, parodie de *Pénélope*
  Versailles (1786) ; l'Hôtel des Menus Plaisirs, Paris (1786)
- **D'un théâtre de cour à un théâtre public**
  Momie de Despréaux, parodie d'*Iphigénie en Aulide*
  Choisy (1778) ; Théâtre du Vaudeville (1795)
- **D'un théâtre de société à un théâtre de cour**
  Momie de Despréaux, parodie d'*Iphigénie en Aulide*
  Chez le duc de Brissac (1774) ; Choisy (1778)
  Berlingue de Despréaux, parodie d'*Ernelinde*
  Chez la Guimard (1777) ; Choisy (1777) ; Trianon (1784)
- **D'un théâtre de société à un théâtre public**
  Castor et Pollux de Gondot, parodie de *Castor et Pollux*
  Théâtre de société (1754) ; remaniement sous le titre *Les Gémeaux* pour la Comédie-Italienne (1777)
- **D'un théâtre public à un théâtre de société**

[1] La liste des acteurs indique la participation de mademoiselle Fabre (nom d'une actrice de Rouen), mademoiselle Bon, monsieur Augé (s'agit-il de l'acteur reçu en 1764 à la Comédie-Italienne et qui débute à Bruxelles ?), monsieur Antoine et monsieur Raine.

[2] Nous insérons ici cette pièce manuscrite parce qu'à l'époque plausible de sa création, aucune parodie dramatique d'opéra n'est créée sur les théâtres parisiens : si elle a été représentée, il y a de forte chance que cela ait été en société.

Raton et Rosette ou la Vengeance inutile de Favart, parodie de *Titon et l'Aurore*

Comédie-Italienne (1753) ; théâtre de M. d'Auvillier[1](1781)

– **D'un théâtre public (principalement la Comédie-Italienne) à un théâtre de cour**

Comédiens ordinaires du Roi depuis 1723, les acteurs du Théâtre-Italien devaient donner régulièrement des représentations à la cour. Parmi les pièces choisies figurent des parodies dramatiques d'opéra[2] :

Titre	Auteur(s)	Date de création	Date(s) et Lieu(x) de reprise	Cible
Pyrame et Thisbé	Romagnesi et Riccoboni fils	1726.11.9	1727.3.8 Versailles	*Pyrame et Thisbé* de La Serre, Rebel et Francœur
Arlequin Phaéton	Dominique et Romagnesi	1731.2.22	1731.7.26 Fontainebleau	*Phaéton* de Quinault et Lully
Atys	Riccoboni fils et Romagnesi	1738.2.27	1738.3.12 Versailles, probablement[3]	*Atys* de Quinault et Lully
La Fille, la veuve et la femme	Laujon et Parvi	1745.8.21	1745 Fontainebleau[4]	*Les Fêtes de Thalie* de La Font et Mouret
Les Amours de Bastien et Bastienne	Mme Favart et Harny de Guerville	1753.8.4	1776.3.1 Versailles 1779.1.22 1779.11.19 Versailles 1780.10.28 Marly[5]	*Le Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau
Raton et Rosette ou la Vengeance inutile	Favart	1753.3.24	1776.9.26 Trianon	*Titon et l'Aurore* de La Marre, La Motte et Voisenon
Jérôme et Fanchonette ou Anacréon à la Grenouillère	Vadé	1755.2.18	1781.6.29 Trianon	*Daphnis et Alcimadure* de Mondonville
Roger Bontemps et Javotte	Moline et Dorvigny	1775.5.13	1777.5.22/24 Versailles	*Orphée et Eurydice* de Moline et Gluck
La Bonne Femme ou le Phénix	Desprès, Piis, Resnier, Moulinghem (musique)	1776.7.7	1776.7.23 Trianon 1777.1.31 Versailles	*Alceste* de du Roullet et Gluck
L'Opéra de province	Desprès, Piis, Resnier	1777.12.17	1777.12.19 Versailles	*Armide* de Quinault et Gluck

[1] On trouve cette indication dans les registres de la Comédie-Italienne à la date du 20 septembre 1781 : « Pour la cour, à 11h du soir, sur le théâtre de M. d'Auvillier, au bois de Boulogne », Clarence Brenner, *The « Théâtre Italien », op. cit.*, p. 407.

[2] Sauf mention, les dates sont celles fournies par les registres du Théâtre-Italien, édité par Brenner, *op. cit.*

[3] *Mercure de France*, mars 1738, p. 591.

[4] « Et la parodie que nous en donnâmes [des *Fêtes de Thalie*] […], après le succès qu'elle avait eu sur le Théâtre-Italien, fut choisie pour être donnée sur celui de Fontainebleau ; ce fut même la seule nouveauté qu'on y donna deux fois, non qu'il n'y eut des ouvrages bien autrement importants, mais c'est que la folie du nôtre avait paru bien plus amusant à M. le Dauphin, très jeune alors, et qui désira la revoir », *Œuvres choisies de P. Laujon*, « Préface », *op. cit.*, t. I, p. x-xi.

[5] Cette date, comme celle correspondant à la reprise à la cour de *Raton et Rosette*, est tirée du calendrier donné dans *Recueils des Fêtes et Spectacle de l'année 1776*, Paris, Ballard, p. 9 et p. 25-26.

La Rage d'amour	Dorvigny	1778.3.19	1778.3.20 Versailles	*Roland* de Marmontel et Piccinni
Les Indes dansantes	Favart	1751.7.26	?[1]	*Indes galantes* de Fuzelier et Rameau

Le ballet parodique des *Fleurs* qui suit l'*Ambigu de la Folie ou le Ballet des dindons*, parodie des *Indes galantes* composée par Favart pour l'Opéra-Comique, est repris en octobre 1743 à Fontainebleau.

La lecture de ces tableaux permet de constater le regroupement des parodies données sur des scènes privées dans le dernier tiers du XVIII^e^ siècle et particulièrement sur les théâtres de cour. La reconstitution d'un calendrier indicatif des représentations de parodies dramatiques d'opéra sur des scènes royales illustre bien ce phénomène :

8 mars 1727	*Pyrame et Thisbé*	Versailles
28 juillet 1731	*Arlequin Phaéton*	Fontainebleau
12 mars 1738	*Atys*	Versailles
octobre 1743	*Ballet des fleurs*	Fontainebleau
1773	*Nanine, sœur de lait de la reine de Golconde*	Fontainebleau
23 juillet 1776	*La Bonne Femme ou le Phénix*	Versailles
1 mars 1776	*Bastien et Bastienne*	Versailles
26 septembre 1776	*Raton et Rosette*	Trianon
31 janvier 1777	*La Bonne Femme ou le Phénix*	Versailles
22 mai 1777	*Roger Bontemps et Javotte*	Versailles
24 mai 1777	*Roger Bontemps et Javotte*	Versailles
13 septembre 1777	*Berlingue*	Choisy
8 octobre 1777	*Berlingue*	Choisy
19 décembre 1777	*L'Opéra de province*	Versailles
20 mars 1778	*La Rage d'amour*	Versailles
30 mai 1778	*Romans*	Marly
août 1778	*Momie*	Choisy
septembre 1778	*Berlingue*	Choisy
[1778	*Romans*	Fontainebleau][2]
22 janvier 1779	*Bastien et Bastienne*	Versailles
19 novembre 1779	*Bastien et Bastienne*	Versailles
avril 1780	*Romans*	Versailles
mai 1780	*Christophe et Pierre-Luc*	Versailles
28 octobre 1780	*Bastien et Bastienne*	Marly
29 juin 1781	*Jérôme et Fanchonette*	Trianon
5 août 1784	*Berlingue*	Trianon[3]
31 janvier 1786	*Syncope, reine de Mic-Mac*	Versailles

[1] « Lorsqu'on donna la parodie des *Indes galantes* à la cour, il fallut que madame Favart y parût sous le costume ridicule et fantastique que l'usage avait établi », *Mémoires et correspondances littéraires, op. cit.*, t. I, p. lxxviii.

[2] Ernest Bourges dans son ouvrage *Quelques notes sur le théâtre de la cour à Fontainebleau (1747-1787)* (Paris, Lechevalier, 1892, p. 53) indique une représentation de la « parodie de *Roland* » en 1778 : s'agit-il d'une confusion avec la représentation de 1778 à Marly ou d'une reprise ?

[3] « Nous avons le compte détaillé des dépenses de toute nature qu'entraînait une représentation extraordinaire à la Muette, à Versailles ou à Trianon, par exemple celles qui furent données dans la belle saison de 1784, notamment à l'occasion du voyage du comte de Haga : le *Barbier de Séville*, *Dardanus*, les *Amours d'été*, le *Comédien bourgeois*, *Berlingue* (parodie d'*Ernelinde*), représentés le 31 juillet, le 5 août et le 18 septembre 1784 », Adolphe Mathurin de Lescure, *Le Palais de Trianon : Histoire – Description – Catalogue*, Paris, H. Plon, 1867, p. 198-199.

Si l'on exclut les quatre représentations du début du siècle, on remarque que de 1773 à 1786, il y a eu au moins vingt-trois représentations de parodies dramatiques d'opéra sur des théâtres de cour, chiffre important mais qui masque des représentations probablement plus régulières, que quelques témoignages d'époque laissent entrevoir ; ainsi Despréaux écrit :

> J'ai fait représenter, le 13 septembre 1777, le 8 octobre de la même année et en septembre 1778, à Choisy-le-Roi, devant leurs Majestés, *Berlingue*, parodie d'*Ernelinde*. Cette pièce fut exécutée par les danseurs de l'Opéra ; on l'a donnée dans la suite dix à douze fois[1].

La fin du XVIII[e] siècle voit ainsi éclore une nouvelle pratique de la parodie dramatique d'opéra : une pratique de cour. On pourra être sensible à la plaisante inversion que ces spectacles proposent puisqu'au XVII[e] siècle les opéras étaient créés à la cour avant d'être montés et parodiés à Paris (pratique encore courante au siècle suivant). La parodie d'opéra se rapprocherait-elle de sa cible, en utiliserait-elle les moyens ? Le cas des pièces de Jean-Étienne Despréaux permettra d'entrer directement dans les problèmes posés par la création et la représentation de ces pièces en société et à la cour. Personnage mondain, artiste aux multiples facettes, auteur de cinq parodies dramatiques d'opéra symptomatiques des échanges entre les théâtres particuliers, ceux de cour et les scènes publiques, Despréaux est un cas d'étude passionnant pour comprendre les spécificités dramaturgiques, scénographiques, esthétiques, et théoriques de cette pratique parodique mal connue.

B – Jean-Étienne Despréaux, parodiste d'opéra

Jean-Étienne Despréaux a une carrière exceptionnelle : il a été tour à tour danseur, professeur (maître à danser), dramaturge, chansonnier, maître de ballet de la cour, inventeur[2], et théoricien de la danse. La particularité de son œuvre dramatique s'explique par les diverses facettes de sa vie professionnelle et privée. Dès son enfance, Despréaux se trouve au cœur de la vie artistique parisienne : son père, Jean-François Despréaux (1693-1768), est premier hautboïste de l'Académie royale de musique. Albert Firmin-Didot cite le court passage tiré des papiers de l'artiste, dans lequel Despréaux parle de son apprentissage :

> Mon père était musicien de l'Opéra, par conséquent peu riche. Il a eu quatorze enfants ; je suis le dernier. Mon père négligea mon éducation. Je n'eus jamais qu'un seul maître, ce fut Gardel l'aîné,

[1] Albert Firmin-Didot, *Souvenirs de Jean-Étienne Despréaux, danseur de l'Opéra et poète-chansonnier, 1748-1820 (d'après ses notes manuscrites)*, Issoudun, A. Gaignault, 1894, p. 16.

[2] « Nous annonçâmes, l'an dernier, que les écoles de musique, les théâtres lyriques et les amateurs avaient enfin à leur disposition un chronomètre simple et peu dispendieux pour régler les mouvements dans l'exécution, et qu'on en était redevable au zèle intelligent de M. Despréaux, l'un des professeurs du Conservatoire », *Procès-Verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*, tome I, 1811-1815, publiés sous la direction de Jean-Michel Leniaud, Paris, Droz, 2001, p. 493.

> danseur de l'Opéra mort en 1787 […] je griffonnais, et m'exerçais tous les jours à la danse et passais les nuits à lire[1].

Il débute par une carrière de danseur à l'Académie royale de musique en 1764, à l'âge de seize ans, remplaçant parfois Gardel l'aîné et Vestris, deux des meilleurs danseurs de l'époque, que Despréaux lui-même dirigera dans certaines de ses productions parodiques pour le roi. En 1765, le jeune Despréaux devient le maître à danser de la famille Necker et plus particulièrement de Madame Necker. En tant que danseur à l'Académie et maître de maintien et de danse dans de grandes maisons (comme chez Mme Pater qui deviendra la baronne de Newkerke[2]), « il est des fêtes qui saluent l'arrivée en France de la Dauphine, et danse un pas de deux devant elle à Châlons avec Mlle Duperey. À Versailles, il danse la plupart des ballets »[3].

Il prend sa retraite de l'Opéra en 1781 suite à une blessure au pied. Selon Albert Firmin-Didot, dès 1775 et jusqu'en 1787, Despréaux fut maître de ballets à la cour. Il

> ne se contenta pas seulement de régler les danses qui étaient données sur le théâtre du roi, il se mit aussi à composer des petites pièces ou plutôt des vaudevilles, entremêlés de ballets, dans lesquels les principaux seigneurs et même, dit-on, quelques personnages de la famille royale ne craignirent pas de figurer sous sa direction[4].

Durant cette période, sa production dramatique est majoritairement constituée de parodies dramatiques, cinq d'opéra, une de tragédie, une de comédie, et sûrement une d'opéra-comique. Despréaux, dans ses notes manuscrites, écrit à propos de la comédie burlesque *Le Comédien bourgeois* qu'elle

> fut d'abord jouée à Créteil, dans le Perche, au château de la comtesse de Créteil. Les acteurs étaient : le comte d'Op***, le duc de Pienne, fils du duc de Villequier, le comte de Rochechouart, et moi. M. le comte de Linières faisait le souffleur. Ce fut ce dernier qui pilla ma pièce, en fit une mauvaise copie et la donna à Paris dans une salle de francs-maçons […] Nous nous brouillâmes pour cela ensemble. […] Plus tard, [*Le Comédien bourgeois*] fut demandé à la cour en 1782-1783 ; on le donna à Trianon. […] La reine le fit représenter onze fois chez elle[5].

Loin d'être anecdotique, cette brouille autour de la paternité de cette comédie ouvre sur d'autres hypothèses. Le 31 janvier 1786, Despréaux donne à Versailles *Syncope, reine de Mic-Mac* parodie de *Pénélope* de Marmontel et Piccinni qui sera rejouée en février 1786 à

---

[1] Albert Firmin-Didot, *op. cit.*, p. 8.

[2] Firmin-Didot orthographie ce nom Nieuwerkeke. Dans la *Correspondance littéraire*, Grimm consacre une note à cette femme de la cour : « Cette beauté si célèbre autrefois sous le nom de madame Pater, après avoir eu beaucoup d'aventures fort brillantes, entre autres une avec M. le duc de Choiseul, eut presque en même temps l'espérance d'épouser M. de Lambesc, qui aurait pu être son fils, et celle de jouer le rôle de madame de Maintenon sur la fin du règne de Louis XV. Il est sûr, au moins, que ce prince, les dernières années de sa vie entretenait avec elle des relations très secrètes et très intimes, et la combla de bienfaits dont elle jouit encore », *Correspondance littéraire*, seconde édition, *op. cit.*, 1812, partie 2, tome V, p. 32-33, note 1.

[3] Maurice Fleury, « Le maître à danser de Marie-Antoinette et de Marie-Louise. Jean-Étienne Despréaux », *Historia*, 39, 1911, p. 308.

[4] Albert Firmin-Didot, *op. cit.*, p. 15-16. C'est dans *Romans*, parodie de *Roland* de Marmontel et Piccinni, que des membres de la cour font partie des participants.

[5] *Ibid*., p. 19-20.

Paris à l'Hôtel des Menus Plaisirs. Or, le 23 mai de la même année, le comte de Linières donne sur un théâtre privé du Faubourg Saint-Denis une parodie du même opéra suivie d'une comédie intitulée *Le Bourgeois Comédien* :

> M. le Comte de Linières, militaire aimable, dont on a parlé quelque fois, était absent depuis un certain temps à raison de dettes qu'il avait contractées […] Relégué en province durant cet intervalle, il s'y est livré au commerce des muses et ayant fait la paix avec ce financier, il a célébré depuis peu son retour en mettant au jour ses productions dramatiques. Elles consistent en une parodie de *Pénélope*, et une parade intitulée *Le Bourgeois comédien*. Elles se sont exécutées le 23 de ce mois sur un théâtre particulier, faubourg Saint-Denis, où M. de Linières a joué lui-même, avec les seigneurs de la cour, ses anciens camarades en ce genre. On ne doute pas qu'il n'y ait quelque chose de relatif à sa réconciliation ; mais comme ce spectacle ne s'est exécuté que pour la famille, pour ses camarades et amis, peu de profanes en ont joui et il n'a encore rien transpiré de cet amusement dont il faut attendre les détails[1].

Le Bourgeois Comédien serait-elle la même pièce que celle de Despréaux *Le Comédien bourgeois* ? Ce théâtre du Faubourg Saint-Denis n'est-il pas la « salle de francs-maçons » dont parle Despréaux ? Serait-ce trop hasardeux de penser que les scènes de la parodie de *Pénélope* pourraient être tirées de la pièce de Despréaux, que le comte de Linières aurait pu voir à Versailles comme à Paris ? De même un doute subsiste, selon nous, quant à l'attribution de *Marcassin et Tourlourette,* parodie de l'opéra-comique de Sedaine et Grétry *Aucassin et Nicolette*, donnée en avril 1780 à la cour. La page de titre de l'édition ne porte pas de nom d'auteur et dans les *Mémoires secrets*, le comte de Linières est désigné comme le créateur de cette parodie[2] ; c'est lui qui selon la liste des acteurs joue le rôle principal, celui de Marcassin, tandis que Despréaux joue le rôle secondaire de Basculle. Or cette pièce est éditée chez Ballard, comme les autres parodies de Despréaux, alors que Linières n'a vraisemblablement jamais été publié seul[3]. L'auraient-ils écrite à quatre mains ? C'est la solution pour laquelle opte le comte en 1791 lorsqu'il compose avec Antoine-François Lebailly l'opéra *Corisandre* pour une musique de Langlé. Ces quelques investigations renforcent l'idée selon laquelle Jean-Étienne Despréaux domine la création parodique et burlesque à la cour jusqu'à la Révolution.

En 1789, il se marie à Marie-Madeleine Guimard, fameuse danseuse de l'Académie royale, actrice, danseuse et chanteuse dans la majorité des productions de son époux. Il quitte son métier de maître de ballet deux ans auparavant suite à la suppression de ce poste, mais trouve une position au sein de l'Académie :

> La ville de Paris, ayant, en 1792, confié à Célerier et à Francœur l'entreprise de l'Opéra, ceux-ci nommèrent Despréaux membre du conseil d'administration et directeur de la scène de ce théâtre ; mais

[1] *Mémoires secrets*, *op. cit*., 1786, t. XXXII, p. 65-66.
[2] *Mémoires secrets*, *op. cit*., 1784, t. XV, p. 130.
[3] On lui attribue *L'Amant Sylphe* dans les *Mémoires secrets*, or cette comédie en trois actes sur une musique de Martini a été éditée sans nom d'auteur et est aussi attribuée à Quétant. L'attribution à Linières est encore donnée dans les *Recueils des Fêtes et Spectacles donnés devant leurs Majestés à Fontainebleau en l'année 1783*, Paris, Ballard, 1783.

> peu de temps après, ils furent accusés de malversations et arrêtés, et lorsque, quelque temps ensuite, les artistes furent autorisés à se gouverner par eux-mêmes, Despréaux donna sa démission le 1er septembre 1793, pour aller habiter la campagne[1].

Chansonnier, il est membre des Dîners du Vaudeville (suite du Caveau), qu'il contribue à fonder :

> En 1794, je proposais à plusieurs amis de nous rassembler, une ou deux fois par mois, pour dîner ensemble, sous la condition de n'y jamais parler politique, et d'apporter chacun une chanson sur un mot donné. Ma proposition fut acceptée […] Je fus membre de quatre sociétés semblables[2].

Un grand nombre de ses chansons sont publiées dans *Mes Passe-Temps* édité en 1806, il y remanie même « plusieurs de celles qui ont été imprimées dans les *Dîners du Vaudeville* »[3]. Cette carrière de chansonnier est un élément biographique important pour comprendre sa carrière de parodiste et les choix des vaudevilles dans ses pièces. Il édite d'ailleurs sous le titre « Questions à un revenant de l'autre monde », chanson sur l'air « de la Tourrière », un extrait de *Christophe et Pierre-Luc*, sa parodie de *Castor et Pollux* donnée en 1780 au Trianon. Despréaux connaît bien les premiers auteurs d'opéras-comiques et de parodies, Favart, Piron, Pannard : dans une chanson intitulée « Ma bibliothèque ou le Cauchemar » écrite en 1795 « à l'occasion de la chute des assignats, temps où [Despréaux] fu[t] obligé de vendre une partie de [s]es livres »[4], il compose sur l'air « Aussitôt que la lumière » :

> Pour chasser ton humeur noire
> Fais avec Collé, Pannard,
> Un déjeuner dînatoire ;
> Du dessert charge Favart :
> Passe ton après-dînée
> En trinquant avec Piron ;
> Et termine ta journée
> En soupant avec Ninon[5].

L'œuvre pour laquelle Despréaux est le plus connu est son *Art de la danse*, pastiché de *L'Art poétique* de Boileau-Despréaux, son homonyme. « En lisant *L'Art poétique* de Boileau, écrit-il, je fus frappé de l'analogie des règles de la poésie avec celles de la danse »[6]. Du premier au quatrième chant, Despréaux dresse autant les règles de formation du danseur, qu'il digresse sur l'histoire de la danse, en présente les caractères et les règles, traite de la danse théâtrale et enfin s'attarde sur le ballet d'action, la pantomime et les qualités du maître de ballet. Cela prouve son intérêt pour la littérature et les classiques.

---

[1] Albert Firmin-Didot, *op. cit.*, p. 30-31.
[2] Jean-Étienne Despréaux, *Mes Passe-Temps : chansons suivies de l'Art de la danse*, Paris, Crapelet, 1806, t. I, avertissement, p. v.
[3] *Ibid*., p. vi.
[4] *Ibid*., p. 25.
[5] *Ibid*. p. 33.
[6] Avertissement à l'*Art de la danse*, *op. cit.*, p. 173.

Entre la mondanité artistique et de cour, Jean-Étienne Despréaux est un artiste complet. Nous avons retrouvé la liste de «Vente de meubles, linge, livres, objets de curiosité, bijoux, argenterie, et autres effets mobiliers, après le décès de M. J. Étienne Despréaux » ; ce document atteste, mieux encore que les éléments biographiques qui nous sont restés, de la variété des centres d'intérêt du danseur (littérature, arts du spectacle, musique – il possède deux violons d'excellents luthiers, la danse, la philosophie, le voyage) : « les livres, au nombre de deux mille volumes, dont les principaux articles sont »[1], les *Œuvres* de Voltaire et de J.-J. Rousseau ; *Costumes anglais* de Nossar et Holbein, *Costumes* de Willemin ; ouvrages sur la danse et sur l'opéra ; *Œuvres* de Delille ; *Théâtre des Grecs* ; *Théâtre* de Pierre Corneille, *Contes* de La Fontaine ; *Chansons* de La Borde et autres recueils de chansons ; *Lettres* de Sévigné, trois *Voyages* de Cook, *Œuvres* de Plutarque ; Ouvrages historiques de M. Lacretelle ;

> un petit théâtre portatif, découpures par M. Despréaux, plâtres sur leurs gaines, bustes de MM. Gardel et Vestris père ; violons, dont un Amati, un Boquet, et autres, […] cor d'orchestre en tous tons de Raoux ; diverses partitions de musique, portraits de hauts personnages de l'ancienne cour, en costume de bal et déguisements ; belles et bonnes flûtes[2].

Ses parodies dramatiques d'opéra, dont la création se concentre entre 1774 et 1786, semblent être le moyen pour le chansonnier de mettre en œuvre ses multiples talents, et les contacts mondains et artistiques qu'il possède. Ces œuvres sont l'occasion de satisfaire son intérêt pour la danse, les costumes, la musique, l'opéra et tout ce que demande un spectacle vivant.

C – Les conditions de représentations : lieux, publics, « sujets »

Contrairement à ce qu'on savait jusqu'à présent, ce n'est pas en 1777 que Despréaux débute sa carrière de parodiste avec *Berlingue*, mais en 1774 avec une première version de *Momie*, parodie d'*Iphigénie en Aulide* qu'il donnera ensuite à Choisy. Alors que la page de titre de l'édition de cet « opéra-burlesque, parodie d'*Iphigénie* » indique qu'elle a été « représentée devant leurs Majestés, à Choisy en août 1778 »[3], la première de cette pièce s'est faite en société chez le duc de Brissac. Nous avons retrouvé un *État de payement des sujets employés dans la parodie d'Iphigénie en Aulide, Manie* [*sic*] *chez M. le duc de Brissac (1^e^*

[1] *Vente de meubles, linge, livres, objets de curiosité, bijoux, argenterie, et autres effets mobiliers, après le décès de M. J. Etienne Despréaux*, Paris, C. Ballard, 1820.
[2] *Ibid*.
[3] Jean-Étienne Despréaux, *Momie, opéra-burlesque, parodie d'Iphigénie*, Paris, Ballard, 1778.

juillet 1774)[1]. Despréaux est signalé comme étant l'auteur ; la majorité des danseurs mentionnés sont les mêmes que pour la représentation à la cour en 1778. Il s'agit probablement d'une première version (intitulée *Manie*) que le danseur retouchera en fonction des changements apportés au livret par du Roullet dès 1775[2]. Ce document donne aussi des détails sur les employés connexes au spectacle comme un cordonnier, des perruquiers. La représentation a vraisemblablement eu lieu à l'hôtel du duc de Brissac, rue Cassette, à Paris ; le château de Brissac, situé dans l'actuelle région du Maine et Loire, était peu fréquenté par le septième duc du nom. Jean-Paul Timoléon, né en 1698, prend le titre de duc de Brissac à la mort de son frère aîné en 1732. En 1768, il est nommé Maréchal de France et de 1771 à 1775, il est gouverneur de Paris[3]. Si nous n'avons pas trouvé d'informations sur le théâtre privé du duc rue Cassette, l'état de paiement des sujets employés pour la parodie d'*Iphigénie* permet d'imaginer l'espace qu'offrait le lieu : on compte dix-huit danseurs lors de la création.

Berlingue, parodie d'*Ernelinde*, connaît un sort similaire : d'abord créée à la Chaussée d'Antin sur le théâtre de la Guimard, cette pièce sera ensuite donnée à la cour. Les sources de l'époque s'accordent : passer d'un théâtre de société à la cour est la rançon du succès. Relayant une anecdote citée dans *Les Mémoires secrets*, Edmond de Goncourt relate la fortune de *Berlingue* :

> la parodie d'*Ernelinde*, la bouffonnerie en vers composée par le danseur Despréaux, déjà l'ami intime de la danseuse, représentée en septembre 1777 chez la Guimard, eut ce succès extraordinaire. Un mois après, la parodie était représentée où ? Devant la cour, à Choisy, la veille du départ pour Fontainebleau, et le jeune roi, qui n'avait jusqu'alors témoigné aucun goût bien vif de théâtre, y riait d'un si gros rire, pendant les trois actes, qu'il donnait une pension au danseur[4].

Ce théâtre de La Guimard ne correspond pas à l'idée communément admise selon laquelle le théâtre de société est intimiste et amateur. Thiéry en donne une description :

> En descendant la rue (la Chaussée d'Antin) du côté des boulevards, on trouve à droite, au n° 5, la charmante maison bâtie par M. Le Doux, architecte du Roi, pour Mlle Guimard, célèbre danseuse de l'Opéra. Cette maison représente le Temple de Terpsichore par son élégance et sa distribution. Le porche est décoré de quatre colonnes, au-dessous desquelles un charmant groupe isolé représente Terpsichore, couronnée sur la terre par Apollon. […] Au-dessus de la porte d'entrée de cette maison est

[1] « État de paiement des sujets employés dans la parodie d'*Iphigénie en Aulide*, *Manie* [*sic*] qui fut donnée chez M. le duc de Brissac le 1er juillet 1774 » dans *Recueil de statuts et de documents relatifs à la corporation des tapissiers de 1258 à 1875, Réflexions concernant cette corporation, par Jean Deville, président de la chambre syndicale*, Paris, imprimerie centrale des chemins de fer, janvier 1875, p. 307-308.

[2] Le livret d'*Iphigénie en Aulide* est remanié en 1775, le changement le plus notable est l'intervention de Diane, *dea ex machina*, apportant l'heureux dénouement à la fin de l'acte V.

[3] Pour le détail des titres de Jean-Paul Timoléon de Cossé, voir Christophe Levantal, *Ducs et pairs et duchés-prairies laïques à l'époque moderne (1519-1790)*, Paris, Maisonneuve et Larose, collection « Mémoires de France », 1996, p. 490.

[4] Edmond de Goncourt, *La Guimard*, Genève, Minkoff Reprints, 1973, p. 109-110.

> une jolie salle de spectacle, dont le plafond a été peint par feu M. Taraval, peintre du Roi, et sous-inspecteur de la Manufacture royale des Gobelins[1].

D'Alméras et d'Estrée ne manquent pas d'ajouter que

> avec ses tentures de taffetas rose garnies d'un galon d'argent, il reproduisait assez bien la salle des petits cabinets de Versailles. Cinq cents personnes pouvaient y tenir à l'aise. Au rez-de-chaussée, des loges grillées permettaient à de grandes dames, qui avaient ou croyaient avoir leur réputation à ménager, d'assister aux représentations, sans risquer d'être vues[2].

Le public de ces scènes de société diffère peu du public de cour (hormis, bien sûr, la présence de la famille royale) : d'après les sources de l'époque, le théâtre de la Chaussée d'Antin avait « comme public les princes de sang, les grands seigneurs »[3], outre les artistes et les intellectuels[4]. De plus, nous savons qu'en 1783, le roi de Suède était présent à une représentation chez le duc de Brissac de la comédie *Le Comédien bourgeois* de Despréaux[5].

Le succès des créations de Despréaux ne se mesure pas seulement dans le passage d'un théâtre de société à un théâtre de cour. *Syncope*, créée à Versailles en janvier 1786, est reprise en février de la même année à l'Hôtel des Menus Plaisirs à Paris, « une jolie salle de spectacle, dans laquelle on faisait les répétitions des opéras et des ballets qui devaient se donner à Versailles »[6]. La reprise de *Syncope* avait été faite « pour l'amusement d'un certain nombre d'amateurs choisis ». *Romans* et *Christophe et Pierre-Luc* ont une histoire encore plus prestigieuse. Se basant sur les notes du dramaturge, Albert Firmin-Didot relate : « En 1778, continue Despréaux, *Romans*, parodie de *Roland*, a été donnée à Marly. On a construit un théâtre exprès » ; la parodie de *Castor et Pollux* aura, quant à elle, l'honneur d'être la première pièce représentée sur le nouveau théâtre de Marie-Antoinette au Trianon à Versailles. Le prologue thématise cet événement : l'Opéra-Comique, l'Opéra et la Tragédie sont personnifiés sur la scène ; ces deux derniers se chamaillent pour savoir lequel aura la chance de débuter sur le nouveau théâtre. Le machiniste, en véritable démiurge leur annonce sur l'air « Réveillez-vous, belle endormie » : « Tout doux, mes amis les tragiques, / Là, là, ne vous disputez pas, / Sachez que Messieurs les comiques / Vont en ce jour avoir le pas ». La parodie est annoncée et inaugure le théâtre de la reine.

---

[1] Luc-Vincent Thiéry, *Guide des amateurs et étrangers voyageurs à Paris*, Paris, Hardouin et Gattey, 1787, tome I, p. 145, cité par Henri d'Alméras et Paul d'Estrée dans *Les Théâtres libertins au XVIII^e siècle*, Paris, H. Daragan, 1905, p. 293.

[2] Henri d'Alméras et Paul d'Estrée, *op. cit.*, p. 496.

[3] *Mémoires de Fleury de la Comédie Française*, Paris, Charles Gosselin, 1844, vol. 1, p. 219.

[4] « Mlle Guimard partage ses habitués en trois séries, d'un côté les seigneurs, d'un autre, les artistes y compris les acteurs de la Comédie-Française jusqu'à ce qu'il leur soit interdit d'y jouer, les auteurs et les savants, enfin les filles pour d'autres divertissements », Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *op. cit.*, p. 50-51.

[5] « On le donna aussi [*Le Comédien bourgeois*] à la Muette, au bois de Boulogne ; on bâtit un théâtre exprès. Il fut également représenté chez M. de Brissac, pour le roi de Suède, puis dans plusieurs maisons, chez le duc de Luynes, le duc du Châtelet, *etc.* », Albert Firmin-Didot, *op. cit.*, p. 20.

[6] Jean de Marlès, *Paris ancien et moderne, ou Histoire de France divisée en douze périodes*, Paris, Parent-Desbarres, vol. 3, p. 538.

On peut tirer plusieurs conclusions des conditions de représentation et de circulation des parodies de Despréaux : d'abord que ses pièces connaissent un fort succès ; ensuite que les scènes de cour et certains théâtres de particuliers possèdent des caractéristiques communes. La constitution de leur public et l'importance de leur espace scénique leur confèrent une parenté. Les extraits de comptes des Menus Plaisirs du Roi informent d'ailleurs d'un échange de bons procédés entre le théâtre de la Guimard et les scènes de cour : le 15 mai 1778 : « Une voiture chez Mlle Guimard, pour chercher des accessoires de décoration pour les spectacles de Marly, Choisy, et à l'Orangerie de Versailles »[1]. Ce phénomène de circulation entre les théâtres ne concerne pas seulement l'aspect matériel et les pièces : les « sujets » employés dans les parodies de Despréaux participent aussi de cette mobilité. L'origine institutionnelle de la majorité des danseurs des cinq parodies est l'Académie royale de musique, les acteurs viennent de la Comédie-Française et de la Comédie-Italienne. Despréaux s'entoure donc d'acteurs, de danseurs et de chanteurs professionnels des trois théâtres privilégiés de Paris ; il dirige des têtes d'affiches comme Gardel, La Guimard, Mlle Coulon pour les danseurs et M. Dugazon, M. Rozières et Mlle Arnould pour les acteurs-chanteurs. Le public de société et de cour, qui assiste à ces représentations parodiques, retrouve sur scène des artistes parisiens en vogue. Fleury rappelle par exemple que « les premiers artistes de la capitale […] jouaient tour à tour [chez la Guimard, à la Chaussée d'Antin] et briguaient l'avantage d'y jouer[2] ».

Les conditions remarquables de représentations des parodies dramatiques d'opéra de Despréaux invitent à s'intéresser de plus près à la dramaturgie et à la scénographie de ses pièces. D'autant que ce parodiste dépasse de loin sa fonction d'auteur : il est acteur et chorégraphe dans ses propres productions ; son implication concrète dans le spectacle indique bien le lien entretenu entre l'écriture dramatico-musicale et la représentation scénique de la parodie.

D – Les jeux de miroirs

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval emploie trois termes pour décrire les modes d'échange entre théâtres publics officiels – et non officiels d'ailleurs – et les théâtres de société : invitation, imitation et revendication critique[3]. Dans le cas des parodies dramatiques

[1] Archives nationales 0^1 3054.
[2] *Mémoires de Fleury de la Comédie Française*, *op. cit.*, p. 219.
[3] Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *op. cit.*, p. 245.

d'opéra de Jean-Étienne Despréaux, ce triptyque fonctionne en partie : le personnel dramatique est invité, l'architecture opératique est imitée. La revendication critique tourne rapidement à l'autodérision et cède sa place à la créativité : Despréaux innove par rapport aux représentations de parodies sur les théâtres publics et il déploie une originalité particulière dans la scénographie.

La métaphore du miroir régulièrement utilisée pour décrire la relation parodique doit être prise au sens strict dans le cas des parodies dramatiques d'opéra de Despréaux[1]. La particularité de ses pièces tient au fait qu'elles calquent leur structure sur celle de l'opéra : un même nombre d'actes, un même nombre de scènes, un même nombre de divertissements. Un tel mimétisme entre les deux genres a évidemment une incidence sur le spectacle. Ces cinq parodies du futur mari de la Guimard ont été éditées chez Ballard, « *Par exprès commandement de sa Majesté* »[2], éditeur privilégié des livrets d'opéra : suivant les normes de publication des poèmes dramatiques, ces éditions comportent la liste des acteurs et danseurs de la parodie. La conclusion est sans appel : certes le nombre d'acteurs et de danseurs n'atteint pas celui d'une représentation à l'Académie royale de musique, mais il reste impressionnant comparé au personnel dramatique des théâtres forains, des boulevards et de la Comédie-Italienne.

	Momie (1774) ou *Manie*	*Momie* (version 1778)	*Berlingue*	*Romans*	*Christophe et Pierre-Luc*	*Syncope, Reine de Micmac*
Nombre d'acteurs (dont le nom est indiqué)	8	9[3]	7	11	13	11
Nombre de danseurs (dont le nom est indiqué)	18	38	21	21	43	37

Despréaux dirige ses pairs ; au fil de ses créations, un noyau dur de participants se constitue. Un groupe de six danseurs de l'Académie royale joue dans les cinq pièces (Abraham, Guillet, Ducel, Simonet, Le Bel, Le Breton) ; un autre groupe de danseurs et de danseuses intervient dans quatre des cinq pièces (Ledoux, Dossion, Laval, Giguet, Mlle Coulon et Mlle Guimard). Un groupe d'acteurs et des danseurs jouent enfin dans trois des

[1] « Une bonne parodie semble devoir produire l'effet de ces miroirs dans lesquels les images qu'ils présentent, sont renversées et grotesques », *ATI*, t. II, p. 1.
[2] Inscription que l'on trouve sur la page de titre des cinq parodies éditées.
[3] Cette différence d'acteurs s'explique par les différentes versions de l'opéra de Gluck : lors de la création d'*Iphigénie en Aulide* en avril 1774, le personnage de Diane est absent ; la déesse n'intervient directement dans l'opéra que dans la version de 1775. Si l'état de paiement de la représentation chez le duc de Brissac ne précise pas les rôles dévolus à chacun des acteurs, on peut toutefois supposer que l'ajout d'un personnage, celui de Diane est la cause de l'ajout d'un acteur en 1778.

cinq pièces (Rozières, Gontier, Dugazon, Rosalie, Desessarts ; danseurs : Vestris, Turpti, Duchaine, Gardel, Lafond, Caster). Les artistes qui constituent cette troupe, à l'exception de quelques-uns, participent à la création ou à la reprise à l'Opéra des œuvres parodiées par Despréaux. Ils se retrouvent *de facto* dans une posture autoparodique sur laquelle nous reviendrons. Ces pièces sont des miroirs de l'Opéra/opéra : elles partagent avec lui une intrigue, un lieu de création (la cour), une architecture dramaturgique et le personnel dramatique. Cela n'empêche pas Despréaux de recourir à l'originalité : hormis le burlesque et les traits parodiques traditionnels qu'il met en place, le parodiste déploie sa créativité dans l'espace scénographique.

1 – Les costumes

Les archives des Menus Plaisirs contiennent quelques informations sur les dépenses faites pour les costumes dans les parodies de Despréaux. Corinne Pré précise ainsi que

> comme l'on coupait de nouveaux habits pour les créations, les registres « de consommations des marchandises » donnent d'autres détails : métrage et détail des fournitures confiées au tailleur. On est frappé par l'aspect fastueux de ces costumes : la parodie de *Rolans* [*sic*] (30 mai 1778) utilise près de 300 m. de tissus divers[1].

La présence de cinq tailleurs (dont un maître tailleur), d'un cordonnier, de trois coiffeurs et de trois perruquiers lors de la représentation chez le duc de Brissac de la parodie d'*Iphigénie en Aulide*, en juillet 1774, corrobore la remarque de la chercheuse. Les comptes rendus des Menus Plaisirs renferment aussi le détail des frais pour des chaussures à l'intention de Mlle Guimard :

> Pour la parodie de *Roland*, souliers de ville de Mlle Guimard, de couleur noire 6 livres
> Pour la parodie d'*Ernelinde*, brodequins noirs pour Mlle Guimard 12 livres[2]

Loin d'utiliser systématiquement des costumes qui ont déjà servi, chaque création pouvait susciter la confection de nouveaux habits voire l'achat de nouvelles fournitures. Le grand soin apporté aux costumes est bien palpable dans les choix du parodiste pour *Syncope, reine de Mic-Mac*, parodie de *Pénélope* de Marmontel et Piccinni. La seule existence, dans l'édition de la pièce, de la liste détaillée des costumes et accessoires par personnage atteste de l'importance de ceux-ci dans la conception de la parodie ; à notre connaissance, aucune autre pièce de théâtre musical éditée chez Ballard ne comporte de telles précisions matérielles[3]. Nous reproduisons cet inventaire à titre d'exemple :

[1] Corinne Pré, « L'opéra-comique à la cour de Louis XVI », *Dix-Huitième Siècle*, 17 (1985), p. 226.
[2] Archives nationales $0^{1}3054$.
[3] L'édition des *Gémeaux*, parodie de *Castor et Pollux* par Gondot chez Duchesne comporte au début de l'acte II, la description des habits de chacun des participants à la marche processionnelle en l'honneur de Castor. Pour le détail, voir *supra*, p. 532.

SYNCOPE. Habit souci[1] à l'Antique, grande mante[2] bordée de pleurs.
UNIQUE. Capote de taffetas ciré, par-dessus un habit de guerrier ; grande perruque blanche.
TIC-TAC. Habit de housard[3] bleu anglais, brodé d'argent ; ceinture et brodequins couleur rose.
L'ENRHUMÉ. Habit de pédant.
NASUS. Couronne sur la tête, pelisse et manchon.
ALERTE. Couronne pendue à sa ceinture, et des béquilles.
CLÉON. Habit russe.
FEMMES DE CHAMBRES ET BLANCHISSEUSES DE MIC-MAC. Chemises drapées, coiffures à la créole, boucles d'oreilles, colliers, bracelets et ceintures en coquilles
VINGT AMOUREUX TRANSIS. Pelisses et manchons[4].
DEUX CORYPHÉES. Mêmes costumes.
[…] DIVERTISSEMENT DU DERNIER ACTE […]
PEUPLES, avec les habits du second acte de *Panurge*, lesquels ils auront sous leurs pelisses.

Le vêtement ne se présente pas comme parodique, c'est-à-dire qu'il ne vise pas à ridiculiser celui du chanteur d'opéra ; Despréaux cherche à rompre avec une certaine neutralité descriptive de l'habit de théâtre mais s'inscrit clairement dans une esthétique fastueuse. En outre, des eaux-fortes illustrant trois des protagonistes de la pièce précèdent chaque acte : Syncope (avant l'acte I), Alerte[5] (avant l'acte II) et Unique, accompagné de Syncope (avant l'acte III et dernier). C'est dire à quel point le costume et l'accessoire font partie intégrante de l'œuvre de Despréaux : la parodie n'est pas seulement un texte et une musique, cette édition met en avant l'objet théâtral parodie dramatique dans toute sa dimension spectaculaire.



Syncope, reine de Mic-Mac
« Dans le vin ils nagent sans cesse
Et moi je nage dans les pleurs » [I, 2].



Alerte, père d'Unique
« Je suis fort inutile ici » [II, 1].

[1] C'est-à-dire de la couleur jaune vif ou orangé.
[2] Équivalent d'une cape.
[3] *Sic*, s'orthographie aussi « hussard ».
[4] *Manchon* : « sorte de fourrure en façon de manche, dans laquelle on met les deux mains pour les garantir du froid » (*Académie*, 1762).
[5] Lors de la reprise de l'opéra en 1787, « les deux auteurs y ont fait des changements assez importants […] Au second acte, M. Marmontel a fait disparaître entièrement l'épisode inutile de Laërte », *Correspondance littéraire, philosophique*, *op. cit.*, 1813, partie III, t. IV, p. 398.



Unique, roi de Mic-Mac
« Voici le récit incroyable
De ce héros incomparable ».

Ces illustrations répondent bien aux choix esthétiques du spectacle parodique proposés par Despréaux : la bigarrure. À la lecture, le comique naît du décalage entre l'image et le texte, entre la représentation du monde opératique (faste du costume) et les mots du monde parodique. Le personnage de Syncope-Pénélope en est le meilleur exemple.

L'habit à l'Antique qui lui est attribué, doit être mis en lien avec une innovation conduite sur la scène de l'Opéra par la première chanteuse Antoinette-Cécile Clavel, dite Saint-Huberty. Elle demande pour le rôle de Didon, dans l'opéra du même nom de Marmontel et Piccinni créé en 1783, un habit à l'Antique qui fait sensation : « elle avait fait faire son costume d'après un dessin commandé à Moreau, dessinateur du cabinet du roi […] une tunique de toile de lin, avec les brodequins lacés sur le pied nu, une innovation »[1]. Jean-Charles Le Vacher de Charnois reproduit la figure au lavis de ce costume de la Saint-Huberty : on est frappé par les ressemblances entre cet habit et celui de Syncope, autant qu'entre les deux illustrations.

[1] Edmond de Goncourt, *La Saint-Huberty*, Paris, Dentu, 1882, p. 100-101.



Mademoiselle Saint-Huberty, rôle de Didon
« Ah que je fus bien inspirée
Quand je vous reçus dans ma cour ! » [II, 3]

Lorsqu'elle crée, en 1785, le rôle de Pénélope, la première chanteuse de l'Opéra ne réitère pas l'innovation vestimentaire. La quatrième tragédie lyrique du duo entre le librettiste Marmontel et le compositeur italien Piccinni, *Pénélope*, représentée le 2 novembre 1785 à Fontainebleau et reprise à l'Opéra de Paris, dans la salle de la porte Saint-Martin à partir du 6 décembre de la même année, ne remporte pas le succès escompté par son librettiste. L'opéra n'aura en tout que neuf représentations hors de la cour ; il sera repris avec succès en 1787 dans une version remaniée par les auteurs. Marmontel croyait pourtant aux ressorts pathétiques et dramatiques du mythe homérique :

> Ce sujet me saisit [de Pénélope] ; plus je le méditais, plus je le trouvais susceptible des grands effets de la musique et de l'intérêt théâtral. […] Je l'écrivis de verve et dans toute l'illusion que peut causer un sujet pathétique à celui qui en peint le tableau. Mais ce fut cette illusion qui me trompa. […] ni à la cour, ni à Paris, cet opéra n'eut le succès dont je m'étais flatté ; et c'est à moi qu'en fut la faute. Je devais savoir de quels gens ineptes je faisais dépendre le succès d'un pareil ouvrage[1].

Outre un livret jugé trop faible par les critiques, cette tragédie lyrique a souffert d'une négligence matérielle, explique Marmontel, dans une lettre qu'il envoie au poète Pierre-Louis Ginguené en mars 1785 :

> Après un succès vainement disputé à Fontainebleau, on a eu l'impudence de refuser à M. Piccinni la gratification ordinaire. Je m'en suis plaint à la reine, qui a trouvé cela très mauvais, et la gratification a été payée. Mais cette vilénie n'est rien, en comparaison de celles qu'on nous a faites à l'Opéra.

[1] *Mémoires de Marmontel*, édité par Maurice Tourneux, Paris, Librairie des bibliophiles, 1891, t. III, p. 53-54.

> Imaginez-vous d'abord toutes *les guenilles du magasin employées à vêtir nos acteurs*, et la mesquinerie la *plus indécente dans les décorations*, tandis qu'on prodiguait les dépenses les plus immodérées pour mettre au théâtre *Dardanus* et *Panurge*[1].

Cette doléance du librettiste nous conforte dans l'idée que le costume de la parodie ne cherche pas à ridiculiser le costume d'opéra. Bien au contraire, il s'agit d'un cas rare d'une parodie qui dépasse l'aisance matérielle de sa cible : Despréaux rivalise avec le spectacle opératique. Les vêtements portés par les danseurs du « ballet général des habitants de Mic-Mac », qui clôt la parodie, exemplifie bien ce phénomène : les peuples, indique la liste des costumes, portent « les habits du second acte de *Panurge*, lesquels ils auront sous leurs pelisses ». *Panurge dans l'île des Lanternes* est une comédie-lyrique de Grétry sur un livret de Morel de Chédeville créée à l'Académie royale de musique le 25 janvier 1785 ; son succès écrase la création de *Pénélope*[2]. Les costumes dont il est question sont ceux des danseurs du bal de la scène 7 de l'acte II : des Tartares, des Molaques[3] [*sic*], des bayadaires[4] indiennes et des Pygmées. La parodie utilise l'opéra à ses propres fins. En effet, les pelisses que portent les peuples de Mic-Mac rappellent celles portées par les amoureux transis dans la parodie et surtout le climat d'une « *île de la mer glaciale* ». Ces costumes empruntés sont l'occasion d'un jeu avec le public, qui connaît la comédie-lyrique de Grétry ; Despréaux place ainsi la parodie dramatique d'opéra dans la hiérarchie visuelle et matérielle des créations lyriques du siècle autant qu'il multiplie les intertextes[5].

Le compte rendu de la *Correspondance littéraire* à propos de *Pénélope* ne mentionne aucun des déboires matériels de la production piccinniste rappelés par Marmontel, mais évoque les critiques qui ont été faites :

> L'exposition n'est ni assez claire ni assez rapide ; ce n'est qu'à la quatrième scène que Nésus apprend aux spectateurs que la femme qu'on a vue *exhaler ses longues douleurs* dans les trois scènes précédentes est Pénélope […]. On a critiqué peut-être avec moins de raison *la continuité trop prolongée des plaintes de Pénélope* jusqu'à l'arrivée de son fils ; sa situation est à la vérité presque toujours la même […]. Nous n'essaierons pas de justifier de même *l'apparition du vieux Laërte au commencement du second acte ; ce personnage, absolument oiseux*, ne paraît introduit par le poète que pour amener des danses de pasteurs[6].

---

[1] Pierre-Louis Ginguené, *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni*, Paris, Veuve Panckoucke, 1800, p. 130. Cette lettre est à la date du 25 mars 1785. Nous soulignons.

[2] Cet opéra est parodié sous le titre de *Goburge dans l'île des falots*, par Mayeur de Saint-Paul (Théâtre des Beaujolais, 1[e] février 1785).

[3] Il doit s'agir d'une autre orthographe des Moluques, îles d'Indonésie.

[4] *Bayadère* : danseuse indoue.

[5] Le livret de *Pénélope* de 1785 (Paris, Ballard) indique les noms des personnages dansants « dans le troisième acte du ballet de *Panurge* à la suite de *Pénélope* » ; cela voudrait dire que la tragédie lyrique de Piccinni était suivie d'un ballet tiré de la comédie lyrique de Grétry. Le jeu des costumes proposé par Despréaux serait-il une critique subtile ou une moquerie visant le manque d'autonomie de l'œuvre de Marmontel et de son compositeur attitré ?

[6] *Correspondance littéraire, philosophique*, éd. par Maurice Tourneux, *op. cit.*, t. XIV, p. 301. On y trouve un poème satirique de l'abbé Aubert à l'intention de Marmontel dont voici les deux vers les plus cinglants : « Imite au moins la sage Pénélope, / Défais la nuit ce que fais le jour », *ibid.*, p. 304. Nous soulignons.

Nul besoin de multiplier les avis d'époque sur l'œuvre de Marmontel et Piccinni pour observer l'usage que Despréaux fait des costumes. La robe en pleurs de Syncope ne fait qu'accentuer l'onomastique du patronyme de la Pénélope parodique : le pathétique peut littéralement se lire sur madame Gonthier, l'interprète, qui chante à la scène 2 de l'acte I : « Dans le vin ils nagent sans cesse / Et moi, je nage dans les pleurs » et « *tombe en syncope* » à la scène 7 du même acte (et à trois autres reprises dans la pièce[1]). Avec le personnage d'Alerte, Despréaux construit une double opération comique : ce nom n'est autre que l'anagramme de Laërte, père d'Ulysse, et il a un effet antithétique puisque sa signification première (vivacité et éveil) s'oppose au caractère de vieillard « inutile » marchant avec une béquille. Ce décalage se trouve renforcé par l'interprète du double parodique de Laërte, Denis Déchanet dit Desessarts, acteur de la Comédie-Française extrêmement gros, souvent comparé à un éléphant, qui avait « une bonhomie mêlée de rudesse, de la franchise, de la gaieté, du mordant »[2].

Les illustrations, outre les informations qu'elles apportent sur les costumes recréent avec le lecteur la connivence qui existait entre l'auteur et le spectateur. La gravure ajoutée à la légende place le lecteur dans la confidence : l'habit, par son faste, n'est qu'une illusion que la parodie revêt, à l'image de l'opéra, mais qu'elle dépasse en permettant de manière créative l'expression du sens. Lorsqu'en 1783, dans sa comédie épisodique *Le Directeur forain*, Charles-Jacob Guillemain présente une « actrice double » avec un habit mi princesse mi poissarde, il résume bien l'esthétique de Despréaux : le costume est expressif « il vous dit tout de suite ce que je suis, ce que je viens vous proposer et ce que je sais faire »[3] (scène VIII). S'ensuit une longue tirade de l'actrice qui tour à tour joue le tragique et le poissard dans la tradition parodique d'alternance, vers cités ou pastichés et de prose.

Despréaux n'est pas dupe de l'art opératique, le rapport contrasté qu'il entretient avec lui (mimétique et innovateur) tend parfois à la critique, voire à l'autocritique comme lorsque Syncope dit à Tic-Tac à la fin de l'acte I : « Ôtez votre habit, vous l'abîmerez ; on n'a jamais voyagé de la sorte ». Les adieux du danseur à l'Opéra, en 1792, alors qu'il le dirige, synthétisent la fascinante relation de Despréaux à cette institution :

[1] Ces trois « syncopes » de l'héroïne se concentrent à scène 4 de l'acte III.
[2] Pierre-David Le Mazurier, *Galerie historique des acteurs du Théâtre français*, Paris, J. Chaumerot, 1810, t. I, p. 228. C'est dans cet ouvrage qu'on peut lire l'anecdote entre Dugazon et Desessarts à propos de « sa monstrueuse opulence » et de la comparaison avec un éléphant. Il existe un portrait de Denis Déchanet par le dessinateur P.-C. Ingouf l'aîné et le graveur N. Thomas au burin et eau-forte, conservé dans le fonds du château de Versailles et de Trianon, n° identification : INV.GRAV.LP 87.109.1.
[3] L'actrice double, personnage de la comédie épisodique de Charles-Jacob Guillemain, *Le Directeur forain* (Variétés Amusantes, 1783) porte « *un habit dont la moitié est celui d'une princesse et l'autre d'une poissarde de la tête au pied* ».

Adieu, superbe machine,
Adieu, pompeux Opéra,
Adieu, musique divine,
Chant et danse, *et cætera*.
Adieu forêt en peinture
Et tonnerre en parchemin ;
Je préfère la nature
À votre charme divin[1].

2 – Décors et atmosphère : de l'espace intime et du spectaculaire

Préalablement à l'analyse des décors, et plus généralement de l'espace scénique, il convient de donner quelques détails sur les théâtres de cour accueillant ces créations. Ce sont des lieux assez grands pour pouvoir monter des opéras, des ballets, des comédies et recevoir les, en moyenne, trente-deux danseurs que réclament les productions parodiques de Despréaux. La majorité des représentations parodiques du danseur ont lieu à Versailles, au Trianon et à Marly[2]. À Versailles, il existait deux scènes ; le grand théâtre utilisé pour les opéras, et le petit théâtre, qui « d'après l'inventaire de 1781, sembla avoir été plus spécialement destiné à l'opéra-comique, puisque parmi les 28 décors connus, 19 appartiennent à ce genre »[3]. Despréaux précise d'ailleurs que *Syncope* « fut jouée à Versailles, dans la petite salle de spectacle du château »[4] ; il est fort probable que les reprises de *Christophe et Pierre-Luc* et de *Romans* l'aient aussi été. Avant 1780, année de construction du théâtre de la reine au Trianon, qui sera inauguré par Despréaux (avec *Christophe et Pierre-Luc*), aucune parodie du danseur n'est donnée au théâtre de l'Orangerie de Trianon. « Marly avait aussi un théâtre de 96 pieds (environ 30 mètres) couvert d'ardoises qui ne servit plus après 1781 et fut démoli en 1786 »[5] ; ce théâtre, rappelle Jean-Étienne Despréaux dans ses *Souvenirs*, a été construit exprès pour la création de *Romans*, la parodie de *Roland*, en 1778. Lorsque Corinne Pré mentionne le théâtre de Choisy, elle précise qu'il était des mêmes dimensions que celui du château de Fontainebleau, où l'on représentait tous les genres, puisque « ses décorations s'y adaptaient »[6].

Le parodiste, en véritable maître d'œuvre, a émaillé ces pièces de nombreuses didascalies qui nous permettent de reconstituer les décors ainsi que les mouvements des acteurs et parfois des danseurs. S'il conserve généralement les lieux des opéras ciblés (un

[1] Maurice Fleury, *op. cit.*, p. 417.
[2] La seule parodie dramatique d'opéra a avoir été créée à Fontainebleau est *Nanine, sœur de lait de la reine de Golconde*, parodie d'*Aline, reine de Golconde* de Sedaine et Monsigny, de Desfontaines et Rodolphe, créée en 1773. Sur une possible reprise de *Romans* à Fontainebleau, voir note xx page xx.
[3] Corinne Pré, art. cit., p. 224.
[4] Albert Firmin-Didot, *op.cit.*, p. 18
[5] Corinne Pré, *ibid*.
[6] *Ibid*.

royaume et l'intérieur ou l'extérieur d'un château), il transpose les décors selon quatre modes non exclusifs :

- exotique : *Momie* et *Syncope*
- mimétique : *Berlingue*, *Syncope* et *Romans*
- innovateur : *Romans* et *Momie*
- de la surenchère : particulièrement *Christophe et Pierre-Luc* (et *Médée et Jason*, parodie-ballet de la tragédie *Médée* de Clément par Despréaux[1])

Ces opérations ont une incidence directe sur la réécriture comme sur le spectacle parodique et l'espace consacré au jeu et à la danse.

L'exotisme choisi par Despréaux dans *Momie* ne peut être détaché du genre particulier de cette pièce sous-titrée « opéra-burlesque parodie ». Le terme opéra semble décrire autant la dramaturgie générale de la pièce (son architecture pastichée de celle de l'opéra et la place importante de la danse) que l'aspect matériel (décor). L'adjectif burlesque rendrait compte du travestissement de la trame narrative et des différents éléments suscitant le comique (costumes, usage des vaudevilles, niveau de langue, *etc.*). Loin de mettre en place un exotisme de pacotille, cher au parodiste de la première moitié du XVIII[e] siècle, le dépaysement proposé par Despréaux n'est pas anecdotique. La scène se passe au Pérou, bien loin d'Aulide, le port de Béotie de l'intrigue originelle : un tableau expose les variations entraînées par ce changement pour les personnages :

Iphigénie en Aulide [version 1777] *La scène est en Aulide*	*Momie* *La scène est au Pérou*
Agamemnon, roi de Mycènes	Rodomont, roi du Pérou
Clytemnestre, reine	Pie-grièche, reine
Iphigénie, leur fille	Momie, fille de Rodomont
Achille, son amant	Agile, amant de Momie, roi du Mexique
Patrocle, ami d'Achille	Estoc, ami d'Agile
Calchas, prêtre, devin	Cache-Cache, Grand Prêtre de la Lune
Arcas, confident d'Agamemnon	Cocasse, confident de Rodomont
Diane	Lune

La route de Mycènes empruntée par les deux héroïnes, Iphigénie et Clytemnestre, qui les mène en Aulide devient la route de Cayenne. L'espace suggéré par la parodie dépasse de loin celui resserré de l'opéra (la Grèce de Mycènes au port d'Aulis en Béotie) : Pérou, Guyane et Mexique, autant de pays choisis pour l'évasion qu'ils procurent plus que pour un quelconque réalisme. D'après une *Lettre sur Alzire* anonyme datée de mai 1736,

[1] Le sous-titre de cette pièce indique déjà le but recherché par Despréaux : *Médée et Jason : ballet terrible : orné de danse, soupçon, noirceur, plaisir, bêtise, horreur, gaieté, trahison, plaisanterie, poison, tabac, poignard, salade, amour, mort, assassinat & feu d'artifice*, Paris, 1780.

> bien des gens ne font pas pour ainsi dire de différences entre le Mexique et le reste de l'Amérique, et s'imaginent qu'il en était de cet Empire comme de mille petits états qui composent cette nouvelle partie du monde et dont les roitelets comptent à peine autant de sujets que nos rois comptent de gardes[1].

Ce choix suppose aussi un changement dans l'intrigue, puisqu'aux vents bloqués par Diane doit se substituer un problème nécessitant le sacrifice d'Iphigénie/Momie : « vous savez que la Lune a juré qu'une sécheresse éternelle désolerait ce pays ; vous savez qu'on ne peut l'apaiser que par le sang de votre fille, craignez la Lune et le Soleil », explique Cache-Cache (Calchas) à Rodomont à la scène 3 de l'acte I. Despréaux prétend donc remplacer la mythologie gréco-latine par une mythologie inspirée des croyances incas. L'exotisme atteint son comble à l'acte II où un danseur chinois et une danseuse chinoise participent au divertissement offert par Agile et au troisième acte, des danseuses créoles accompagnent les péruviennes. Le parodiste crée un espace exotique imaginaire large à partir d'une réalité géographique, se permettant ainsi le mélange ; on sait qu'à l'époque, la représentation visuelle du chinois et du créole[2] est différente, probablement les péruviens rentraient dans la catégorie exotique des sud-américains, des sauvages, des indiens.

Despréaux reprend sensiblement les mêmes lieux que ceux de l'opéra, il est même apparemment beaucoup plus laconique dans les didascalies descriptives de l'espace :

Dans l'opéra :

> - Acte I « *Le théâtre représente, dans le fond et d'un côté, le camp des Grecs, et de l'autre une des façades du palais d'Agamemnon* ».
> - Acte II : « *Le théâtre représente un vaste portique du palais d'Agamemnon* ».
> - Acte III : « *Le théâtre représente l'intérieur d'une tente magnifique, dont l'ouverture entrouverte laisse voir une foule de peuples en tumulte* ».
> Acte III, scène 7 : « *Le théâtre représente le rivage de la mer sur lequel on voit un autel. Iphigénie est à genoux sur la marche de l'autel, derrière lequel est le Grand Prêtre, les bras étendus vers le ciel, et le couteau sacré à la main. Les Grecs en foule occupent les deux côtés du théâtre* ».

Dans *Momie* :

> - Acte I « *Le théâtre représente une place publique* ».
> - Acte II « *Le théâtre représente un jardin* ».
> - Acte III « *Le théâtre représente un appartement* ».
> - Acte III, scène 4 « *Le théâtre représente les champs, un autel au milieu* ».

Dans l'opéra, tous les personnages sont immigrés en Aulide : l'histoire se déroule dans un espace d'entre deux, celui de la route vers Troie, loin de Mycènes ; l'indétermination du lieu est propice à l'effet du tragique. La parodie résorbe cet inconnu : la scène est au Pérou, royaume de Rodomont ; la place publique, le jardin et l'appartement sont donc probablement les espaces de son château. Plusieurs éléments du livret parodique confirment cette hypothèse.

---

[1] *Lettre sur Alzire*, mentionnée dans *Les Œuvres complètes de Voltaire*, vol. XIV, éd. T.E.D. Braun, Oxford, Voltaire Foundation, 1989, p. 12, citée par Isabelle Degauque « Lumières et colonisation : relecture d'*Alzire ou les Américains* de Voltaire », *Regards sur la tragédie (1736-1815). Histoire, Exotisme, Politique*, Karine Bénac-Giroux et Jean-Noël Pascal (éd.), *Littératures*, 62, 2010, p. 37.

[2] Voir *supra*, le détail du costume des créoles dans *Syncope*.

Pie-grièche dit ainsi à sa fille Momie alors qu'elles viennent d'entrer en scène : « Il faut retourner chez nous ma fille » (I, 6) ; et Cocasse (double d'Arcas le confident d'Agamemnon) prévient la mère de l'héroïne que « [son] époux attend cet agneau / Là-bas tout près du château » (II, 4). À la scène 1 de l'acte III, le chœur de la « *populace, qu'on ne voit pas* » vient réclamer Momie (qui est donc dans un appartement du château), alors que dans l'opéra Arcas s'oppose physiquement à la venue des Grecs (Iphigénie « Pourquoi vous opposez, Arcas » / Momie : « Monsieur Cocasse, on frappe à la porte, voyez qui est-ce »). Aux paroles réconfortantes qu'offre Iphigénie à Achille avant d'aller se rendre à la fureur du peuple (« Adieu, conservez dans votre âme / Le souvenir de notre ardeur »), Despréaux substitue un souvenir matériel :

> [MOMIE] *en lui donnant un souvenir*
> AIR : *Jusque dans la moindre chose*
> Conservez dans votre poche
> Le souvenir que voilà ;

que Momie trouve probablement dans son appartement personnel.

L'espace et le décor sont dotés d'une importance différente dans *Iphigénie* et dans *Momie* : hostiles dans l'un (Agamemnon n'est pas sur ses terres), familiers et protecteurs dans l'autre. Si les deux intrigues se dénouent de la même manière, par l'union des deux amants grâce à l'intervention d'une *dea ex machina*, l'opéra se termine sur le chant des guerriers alors que la parodie chante la force de la nature et la versatilité du cœur humain. Confiner l'action dans des lieux plus réduits d'une région lointaine serait un moyen de suggérer, pour Despréaux, l'espace alors qu'il n'y en a pas : de mêler l'exotisme à l'intimiste. Nous avons pourtant montré que les théâtres de cour ont les dimensions des théâtres publics parisiens (Marly, environ 31 mètres de longueur ; la Comédie-Française, environ 35 mètres[1]). Despréaux souhaiterait-il recréer une atmosphère d'intimité pour se démarquer de l'opéra et proposer au spectateur non pas du théâtre dans le théâtre mais une échappatoire, un royaume et un château burlesque au cœur d'une résidence royale ? L'attention portée au décor semble bien plus être la marque d'un travail réfléchi par l'auteur : ce choix scénographique est porteur de la réécriture, l'espace méconnu dans lequel évolue les personnages de la tragédie lyrique n'a plus lieu d'être dans le monde du burlesque ; placer les protagonistes dans des lieux familiers permet à Despréaux d'utiliser le décor comme outil du comique (par le décalage et la dédramatisation) autant que de l'exotisme.

À l'inverse de *Momie*, *Syncope* fait à première vue, preuve d'un exotisme irréel : Itaque, île de la mer Méditerranée devient sous la plume de Despréaux « *Mic-Mac, île de la*

[1] Voir le site de Barry Russel http://www.theatrales.uqam.ca/foires/.

mer Glaciale ». La présence dans le divertissement du dernier acte de Cosaques, de Russiens, et de Lapons accentue l'idée d'un espace froid, à l'extrême Est, inconnu. Si l'île Mic-Mac ne correspond à aucune réalité géographique, le Canada français abrite un peuple portant ce nom : son existence est connue en métropole au XVIII[e] siècle par les écrits de l'abbé Pierre Maillard, missionnaire français en pays micmac. Le terme de mer Glaciale s'emploie à l'époque pour décrire la

> partie de l'Océan septentrional, entre le Grœnland à l'ouest et le Cap glacé à l'est. Par les nouvelles cartes de la Russie, les côtes de cette mer sont connues ; elle est bornée ouest par le Groenland, sud par la mer du Nord, par la Moscovie, la Laponie, la mer Blanche et la Sibérie, est par l'île de Puchochotsch[1].

Despréaux semble finalement procéder comme dans *Momie* en transposant un mythe grec sur un autre sol, dans un espace exotique. Le détail des décors est plus précis dans *Syncope* que dans *Pénélope,* mais l'action se déroule dans des lieux similaires.

	Pénélope de Marmontel et Piccinni	*Syncope* de Despréaux
Acte I	*Le théâtre représente une salle du palais d'Ulysse, à Ithaque.*	*Le théâtre représente une salle à manger, vingt amoureux transis sont à boire et à chanter au fond du vestibule.* [chez Syncope] « Dans ma maison je suis esclave / Vingt amoureux mangent mon bien » (I, 4).
Acte II	*Le théâtre représente un hameau, d'où l'on voit la mer dans l'éloignement.* II, 3 : *Le théâtre change et représente la grotte des nymphes de la mer.*	*Le théâtre représente un lieu désert, où l'on voit un ancien monument, et au fond un lavoir pittoresque.*
Acte III	*Le théâtre représente un vestibule du palais d'Ulysse. Le fond est une colonnade à jour.*	*Le théâtre représente les palais des souverains de Mic-Mac.*

La disparition de la grotte des Nymphes à l'acte II s'explique par son remplacement par un lavoir utilisé par les blanchisseuses. La question de savoir si cette transposition a été faite pour éviter les frais d'un nouveau décor ou dans une volonté dramaturgique spécifique reste en suspens.

Le mode exotique choisi par Despréaux n'est donc pas celui en « toc » proposé par les parodistes forains ou italiens de la première moitié du XVIII[e] siècle[2] : il s'agit d'un exotisme

[1] Diderot, d'Alembert *et alii*., *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers,* édition en ligne de l'Université de Chicago : http://portail.atilf.fr/encyclopedie/ ; article rédigé par Louis de Jaucourt.

[2] Sur l'exotisme de pacotille dans les parodies de la première moitié du XVIII[e] siècle voir l'article de Françoise Rubellin, « La représentation de l'Orient dans les parodies du Théâtre Italien et du Théâtre de la Foire », *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-200),* Rome, éditions Bulzoni, rome I, *Dal Settecento al Novecento*, 2007, p. 109-126.

certes bigarré mais qui s'accorde avec celui de la scène opératique. Le parodiste offre au spectateur un second filtre à celui proposé par l'opéra.

Syncope était déjà proche du mode mimétique adopté pour les décors de *Berlingue*. Ce mimétisme ne correspond pas à la copie des décors de l'opéra mais plus à une réappropriation de ceux-ci.

	Ernelinde de Poinsinet, Sedaine et Monsigny	*Berlingue* de Despréaux « *La scène se passe dans le château de Bourade* ».
Acte I	*Le théâtre représente l'intérieur de la cour d'un palais dans la partie la plus proche de la demeure du souverain ; des façades sur les ailes ; cette cour paraît séparée par des balustrades ; sur les côtés des avants cours ; des parties de fortifications font la partie éloignée, dans la perspective, sur le devant, un autel consacré au dieu Oden, ou Mars.* I, 2 [Ernelinde] *tombe évanouie aux pieds de l'autel.* I, 3 [Sandomir] *paraît au milieu de la brèche.* I, 4 *Ricimer porté sur un pavois* […] *entr[e] sur le théâtre par la brèche, à travers laquelle on découvre le camp des assiégeants, et plusieurs de leurs machines de guerre.* I, 5 *Les soldats dressent un trône au général, décoré de riches dépouilles* […] *Ricimer s'assied sur le trône.*	*Le théâtre représente la cour du château de Bourade, le cuisinier monte la garde.* I, 2 : *Le siège commence. Berlingue, s'assied près du puits.* I, 3 : SANGODEMIS, *entre par un trou du mur suivi de tous ses guerriers.* I, 4 : BRISEFER, *traîné sur un cheval de bois par ses soldats, entre par le trou du mur. Brisefer s'assied sur un fauteuil que l'on place sur les débris.*
Acte II	*Le théâtre représente l'intérieur du palais des rois de Norvège.*	*Le théâtre représente l'appartement de Bourade.*
Acte III	*Le théâtre représente un port de mer. On voit des vaisseaux à la rade, des barques mobiles sur le devant, de longues jetées, un phare en partie démoli, sur l'un des côtés est un palais, d'une architecture en partie détruite ; des bases, des chapiteaux, des tambours de colonnes renversées sur les perrons.*	*Le théâtre représente un port de mer.*
Acte IV	*Le théâtre représente une prison. Vers le fond, on aperçoit différents souterrains ; sur les côtés, plusieurs cachots fermés par des grilles de fer.*	*Le théâtre représente une prison.* V, 5 : JELERISQUE : « Sortez, on vous attend là-haut ».
Acte V	*Le théâtre représente un temple magnifique où tout est préparé pour le couronnement et l'hymen d'Ernelinde.*	[de nouveau à l'extérieur, dans la cour du château]

Alors que dans l'opéra la scène se déroule en Norvège, dans la parodie, une indétermination pèse sur l'espace géographique. Le décor ne revêt plus le caractère premier qu'il avait dans la réécriture burlesque des mythes d'Iphigénie et de Pénélope. C'est que l'intérêt de cette pièce est ailleurs : le décor n'est que la toile de fond du travestissement proposé par Despréaux. Le compte rendu sur *Berlingue* dans la *Correspondance littéraire* corrobore notre analyse ; cette parodie

> n'est pas un chef-d'œuvre de bonne plaisanterie ; mais on y trouve du moins quelques saillies heureuses, et surtout un fonds très propre à faire valoir les lazzis du sieur Dugazon, dont le talent pour les facéties de ce genre est admirable. Le principal artifice de l'auteur est d'avoir fait jouer le rôle des femmes aux hommes, et celui des hommes aux femmes. Est-ce donc la première fois qu'on s'en est avisé dans le monde et même au théâtre ? *On peut croire que sans beaucoup de caricature le tableau n'eût pas été d'un effet bien neuf*. Il est vrai que dans cette *Ernelinde* parodiée, Dugazon en femme ne ressemble point trop mal à mademoiselle d'Éon depuis qu'on l'a obligée à porter les habits de son sexe, car ce n'est que sous cette condition qu'il lui a été permis de reparaître à Versailles et à Paris[1].

Dans la liste des acteurs de l'édition Ballard, c'est Despréaux qui est déguisée en femme et joue le rôle de Berlingue ; les deux autres travestissements sont ceux de Madame Dugazon en Jelerisque et de La Guimard en Sangodemis, amant de Berlingue. L'extrait précédemment cité critique la parodie lors de sa représentation chez La Guimard en septembre 1777. On peut penser que Dugazon jouait alors le rôle de *Berlingue* que Despréaux s'octroiera pour les représentations à la cour[2]. Le décor devient alors un véritable terrain de jeu pour les lazzi et une toile de fond pour les travestissements.

Christophe et Pierre Luc, ainsi que *Romans* sont des pièces à part dans le corpus parodique de Despréaux puisque nous sommes sûre qu'il s'agit de commandes, probablement de Marie-Antoinette et de Louis XVI. En effet, un théâtre est construit exprès à Marly pour la représentation de *Romans*, parodie jouée par plusieurs membres de la cour et par des professionnels. Cette distribution mêlée donne lieu à d'amusantes combinaisons : le comte de Grammont joue Cassandre, cabaretier-traiteur et le comte de Linières tient le rôle de Martin (double de Médor), paysan amoureux de la Baronne de Fière Antique (double d'Angélique). Le décor ne possède aucune caractéristique spécifique hormis le choix des lieux.

Roland, Marmontel et Piccinni (1777)	Romans, Despréaux (1778)
Acte I « *Le théâtre représente un hameau* ».	Acte I « *Le théâtre représente l'appartement de la Baronne* »
Acte II « *Le théâtre représente la fontaine de l'Amour au*	Acte II « *Le théâtre représente un jardin, avec un puits dans*

[1] *Correspondance littéraire*, *op. cit*., 1812, vol. 4, p. 99-100 (nous soulignons). La demoiselle Éon est en fait le chevalier d'Éon, connu pour son goût du travestissement.

[2] On peut s'interroger sur le changement d'acteur : deux hypothèses, non exclusives, s'imposent à nous : Despréaux souhaitait-il jouer un rôle dans la première pièce qu'il représente devant le roi ? Le jeu, parfois « indécent » de Dugazon n'était plus de rigueur pour une représentation à la cour (les détracteurs du comédien « trouvaient qu'il descendait trop souvent au bas comique, qu'il faisait un emploi trop fréquent des grimaces et des lazzis, [et] qu'il n'était pas toujours décent dans son ton et dans ses manières » Le Mazurier, *op. cit*., t. II, p. 390) ?

milieu d'une forêt ».	*le fond* » Il s'agit du jardin de la maison de la Baronne car Goton, sa servante, lui propose de déjeuner (sc. 1), et qu'à la fin de l'acte « toute la maison de la Baronne » (sc. 8) célèbre la future union entre Martin et la Baronne.
Acte III « *Le théâtre représente une grotte au milieu d'un boccage* ». Scène 7 et dernière : « *Le théâtre change et représente un camp* ».	Acte III « *Le théâtre représente un jardin de cabaret agréable. On voit la table où la Baronne et Martin ont fait la noce, elle n'est pas encore desservie. Il y a des bouteilles et deux verres, leurs noms sont écrits sur une muraille avec du charbon* »

Outre la transposition des personnages, celle des lieux déplace l'opéra sur les planches de la comédie, et par un jeu de mise en abyme, le premier acte fonctionne comme un miroir un peu amoindri de la société des spectateurs : il suffit d'imaginer les différents comtes, devenus acteurs, jouer la parodie d'opéra dans ce qui représente la chambre d'un personnage de la noblesse. Le lieu de représentation est intégré dans la fiction. Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval conclut son ouvrage sur les théâtres de société en expliquant bien que

> Plus profondément, le théâtre de société, comme le théâtre privé en général, repose sur une conception historiquement datée de l'œuvre d'art, conçue comme une commande sociale, une valeur d'usage qui place parmi ses préoccupations majeures le plaisir du spectateur, la volonté de l'auteur qui mène son texte et son spectacle, comme l'opérateur des parades ou l'ordonnateur d'une fête, tous deux habiles bonimenteurs, aptes *à transformer une réalité dont ils connaissent les usages, les interdits et les rouages*, ce qui les autorise à la sublimer en une fête quasi permanente, mi improvisée, mi élaborée, dans laquelle le groupe se perd et se retrouve[1].

Despréaux a l'honneur d'être le maître d'œuvre de l'inauguration du théâtre du Trianon en mai 1780 : il compose *Christophe et Pierre-Luc*, parodie de *Castor et Pollux* de Bernard et Rameau, précédée d'un prologue. Dans ses *Souvenirs* le danseur se rappelle des

> sept changements de décorations [exigés par cette création]. Le même jour, il y eut une fête superbe dans les jardins. J'eus environ 8.000 francs, tant en gratifications que pour l'impression de la pièce et les frais de copie pour la musique[2].

Les six scènes liminaires constituant le prologue allégorique répondent à plusieurs exigences : encomiastique, programmatrice et idéologique ; on retrouve les prérogatives des prologues de tragédie en musique. Despréaux personnifie les trois grands genres dramatiques de l'époque (Opéra, Tragédie, Opéra-Comique). Il n'est pas anodin que le danseur joue le rôle de l'Opéra, époux de la Tragédie interprétée par Mademoiselle Raucourt, tragédienne de la Comédie-Française et enfin le fameux acteur Trial endosse le rôle de l'Opéra-Comique, fils de la Tragédie et de l'Opéra. Le dernier rôle est attribué à l'acteur de la Comédie-Française Dugazon, qui interprète M. Machine, machiniste. L'action du prologue se déroule sur un théâtre qui

[1] Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *op. cit.*, p. 280-281 (nous soulignons).
[2] Albert Firmin-Didot, *op.cit.*, p. 18.

représente le chaos ; on voit les rouleaux de gazes qui servent à représenter la mer, suspendus dans les airs, avec des arbres, des maisons et des nuages, la Lune et le Soleil sont à terre ; des masses de décorations sens dessus dessous forment le fond du théâtre, enfin tout est bouleversé. Le théâtre n'est éclairé que par quelques bougies.

D'inspiration baroque, ce prologue recrée sur la scène du théâtre la création du monde. Les allusions cosmogoniques de ce décor chaotique se révèlent quand, à la scène II, le machiniste se nomme lui-même le Génie de L'Univers. Comme l'explique Noémie Courtès, « le lien entre les machines et le théâtre reste en effet très fort et prolonge la métaphore du monde comme un théâtre »[1]. En suivant la chronologie de la genèse, Despréaux fait du machiniste le démiurge de l'univers du Trianon :

- le premier jour Dieu créa la lumière par la parole : Despréaux pastiche « Que la lumière soit et la lumière fut » sur un air tiré d'*Ernelinde* « À ma voix que la mort s'arrête »[2] lorsque le machiniste entonne à la scène II : « À ma voix, que la lumière existe ».
- La séparation du ciel et de la mer, la création de la terre, du soleil et de la lune (en trois journées) se retrouvent condensée dans la parodie à la fin de la scène II :

*Pendant qu'il chante ce récitatif, on répète à l'orchestre l'ouverture et l'orage d'*Iphigénie en Tauride

Vaste univers, suis à ma voix
L'attraction des contrepoids.
(*Toutes les décorations commencent à se mouvoir.*)
Vous, éléments, ciel, feu, terre, onde,
Obéissez, formez le monde. (*Le mouvement augmente.*)
Et toi, Soleil, flambeau de l'Univers,
Va te placer dans le plus haut des airs.
(*On enlève le soleil.*)[3]

La genèse du théâtre est le miroir de la genèse du monde ; lorsque l'on prête attention aux détails, on remarque que c'est un théâtre musical, un Opéra qui se construit sous les yeux des spectateurs : les musiciens, qui jouent des passages d'opéras, sont hélés par le machiniste (« de grâce, laissez votre répétition ; on ne s'entend pas, vous faites un bruit d'enfer », scène II) ; il demande aux ouvriers de « Lâche[r] la dent cruelle » à la fin de la scène II, nom d'un contrepoids de l'Opéra.

[1] Noémie Courtès, « "Véritable Jupin de l'Olympe dramatique", le machiniste du XVII^e^ au XIX^e^ siècle », dans *Les Scènes de l'enchantement, op. cit.*, p. 377.
[2] *Ernelinde* (II, 3), Ricimer à Rodoald : « Que mes regards ici ne trouvent plus d'esclaves. / Allez, obéissez, que l'on brise leurs fers. / À ma voix que la mort s'arrête / Peuples du Nord, unissez vos concerts. / Chantez, formez la plus brillante fête ».
[3] Ce n'est pas sans rappeler l'article 5 du chapitre 8 du *Code théâtral de 1829* dans lequel le machiniste est décrit comme le « Véritable Jupin de l'Olympe dramatique, le machiniste ne doit rien avoir de terrestre. Commandant aux éléments, regardant en pitié, du haut de son trône de feu, tous ces demi-dieux qui s'agitent sous sa planète, et qu'il va foudroyer sur une ritournelle : quel sort serait égal au sien, si, comme l'a dit Panard, dans sa description de l'Opéra, il n'était pas obligé, … Pour lancer le tonnerre, / D'attendre l'ordre d'un valet », cité par Noémie Courtès, art. cit., p. 385.

Alors que le machiniste règle les derniers détails de cet univers factice, un garçon de théâtre lui annonce que « l'Opéra, la Tragédie et l'Opéra-Comique [viennent d'arriver], dans un carrosse du Bureau, avec la Pantomime et la Parodie en singe [note de l'auteur : « nom qu'on donne à ceux qui vont derrière le cocher »] ; mais [que] ces deux derniers sont allés se promener en attendant qu'on les demande » (scène III). Si l'on file la métaphore cosmogonique, l'arrivée des théâtres/genres personnifiés correspond à la création des hommes sur la terre, le sixième jour : la fin du prologue voit ainsi disparaître le machiniste derrière le théâtre, laissant la place au théâtre des hommes. S'ajoute alors une fonction encomiastique : les trois genres/théâtres personnifiés louent l'architecture, les décors, la beauté du nouveau théâtre. L'Opéra-Comique note dès son entrée en scène que « cette salle est bien construite ; elle est charmante, charmante ». Il propose ensuite à son père l'Opéra de tester l'acoustique de l'endroit, dans l'ancien genre puis dans le nouveau ; de même il incite sa mère à réciter quelques vers pour voir si la salle est propre à la déclamation. La Tragédie loue l'avant-scène du théâtre et sa forme nouvelle.

C'est dans la cinquième et avant dernière scène que la fonction idéologique et programmatrice du prologue est la plus flagrante. L'Opéra et la Tragédie se disputent, l'Opéra-Comique, leur fils, demande l'aide du machiniste pour résoudre le conflit. Ces deux genres personnifiés se battent pour savoir lequel sera joué en premier sur ce théâtre, le machiniste leur répond « sachez que messieurs les comiques / Vont en ce jour avoir le pas » (scène V). Le théâtre peut donc accueillir tous les genres, sur ces planches les hiérarchies du dehors n'ont pas de pouvoir (rappelons-nous la hiérarchie dans le carrosse).

La parodie dramatique se joue donc littéralement sur la scène des grands ; Despréaux en inaugurant le théâtre de Marie-Antoinette par une production parodique met tout en œuvre pour épater ses spectateurs : à l'instar du prologue, la pièce entière répond à la surenchère d'effets spectaculaires. Despréaux opte pour un traitement mimétique des décors mais s'autorise plusieurs décalages : la surenchère s'accompagne d'une certaine vraisemblance. Nous donnons ci-dessous la liste des didascalies de l'acte I de *Castor et Pollux* en regard de celle de l'acte I de *Christophe et Pierre-Luc*. On peut observer clairement les choix de Despréaux et le mode hyperbolique proposé.

	Castor et Pollux, Bernard et Rameau	*Christophe et Pierre-Luc*, Despréaux
Acte I	« *Le théâtre représente une partie intérieure du palais des rois de Sparte, avec tout l'appareil d'un hyménée* ». Fin scène 1 : « *Elle sort* ». [Phébé]	« *Le théâtre représente une salle à manger, le couvert est mis pour quarante personnes, on voit tout l'appareil d'une noce* ». Fin scène 1 : « *Elles sortent* ». [Bébé et La Bonne]

	I, 2 : « Télaïre *seule* ». I, 4 : « [Pollux] *prend la main de Télaïre et l'unit à celle de Castor* ». Fin I, 4 : « *La suite du roi et le peuple entrent sur la scène* ». Fin I, 5 : « *La fête est interrompue par un bruit tumultueux* ». I, 6 : « *Après un grand bruit de guerre, Lincée force l'entrée du palais et paraît à la tête des siens. Castor, qui était sorti du théâtre, reste pour le combattre ; il est repoussé, et tombe dans la coulisse sous les coups de Lincée. Pendant le combat, Télaïre, qui veut se jeter dans la mêlée, est retenue par ses femmes. Il se fait alors un profond silence* ». Fin scène 6 : « *Le bruit de guerre recommence. Lincée reparaît, et traverse la scène pour enlever Télaïre, qu'il entraîne hors du théâtre. Pollux vole à sa rencontre, dégage la princesse, et attaque son ennemi. La troupe de Castor se rallie à celle de Pollux, qui combat Lincée, le poursuit, et le fait tomber sous ses coups* ».	I, 2 : « Tirelire *seule, un mouchoir à la main* ». I, 4 : « [Pierre-Luc] *en mettant la main de Christophe dans celle de Tirelire* ». I, 5 : « *Les gens de la noce entrent sur la scène* ». Fin scène 5 : « *Tout le monde se met à table et mange en mesure sur l'air suivant* Viva, viva, amor, *etc… Six bouffons viennent chanter pendant le repas. Un basque et une basque dansent un pas de caractère* ». I, 6 : « *Les acteurs précédents, un facteur de la petite poste, entre et remet une lettre à Pierre-Luc.* *Pierre-Luc après avoir lu bas, chante.* *Sur un bruit de guerre, les convives s'arment de ce qui est sur la table. Les soupières servent de casques, les plats de boucliers, les fourchettes d'épées, et on met les serviettes au bout des manches à balais pour former des drapeaux. L'Insensé paraît à la tête des siens, pour enlever Tirelire. Christophe monte sur la table avec l'Insensé, et ils combattent. L'Insensé lui donne un croc en jambe. Il se fait alors un grand silence* ». Fin scène 6 : « *Le bruit de guerre recommence, l'Insensé arrive et met Tirelire dans une hotte. Pierre-Luc rassemble son armée, dont les trois quarts sont estropiés, la plupart sont manchots, les autres ont des béquilles, d'autres les yeux crevés. Pierre-Luc prend un panier à chemise, et met avec adresse l'Insensé dessous, puis il le darde avec son épée. Arrivent des gens avec des brouettes qui emportent les malades* ».

Le vaudeville final propose une définition spectaculaire de la parodie :

PIERRE-LUC

C'est comme une lanterne magique,
L'on y voit mille tableaux divers.
Noces et festins, combats, musique,
Tombeau, plaisir, pleurs, chant, danse, enfers
Tout trois ensemble, avec le chœur
Chantons cette poudre merveilleuse,
Célébrons son étonnant pouvoir,
Vantons cette pièce *curieuse*
Où l'on peut voir tout ce que l'on peut voir.

En somme, Despréaux fait de la parodie dramatique d'opéra un objet « rare, nouveau, extraordinaire » [1] .

4 – S'encanailler aux dépens de l'opéra : les formes de l'autodérision

Ces exemples montrent bien comment la parodie dramatique d'opéra devient un grand spectacle qui rivalise visuellement avec l'opéra. Ces parodies ne sont plus des actes uniques représentés à côté d'opéras-comiques ou de pantomimes comme sur les théâtres forains et des boulevards ou à la Comédie-Italienne mais sont de longues pièces représentées souvent seules à des moments privilégiés. Madame Campan, première femme de chambre de Marie-Antoinette, relate ainsi que

> Il y avait souvent, dans les petits voyages de Choisy spectacle deux fois dans une même journée : grand opéra, comédie française ou italienne à l'heure ordinaire et, à onze heures du soir, on rentrait dans la salle de spectacle, pour assister à des représentations de parodies où les premiers acteurs de l'Opéra se montraient dans les rôles et sous les costumes les plus bizarres[2].

Arsène Houssaye précise que *Berlingue* fut représentée chez La Guimard : « sur les dix heures, devant la plus auguste assemblée »[3].

Despréaux renouvelle-t-il la parodie dramatique d'opéra grâce aux moyens matériels, financiers et humains que lui offrent les théâtres de société et de cour ou s'agit-il pour l'auteur d'adapter au goût d'un public particulier un genre à la mode ? S'il est impossible de trancher entre deux ces deux propositions, on peut en revanche affirmer que Jean-Étienne Despréaux repense le genre de la parodie dramatique d'opéra en en montrant les potentialités : un spectacle comique pendant de l'opéra sérieux qui en propose des réécritures spectaculaires. Publiées « *Par exprès commandement de sa Majesté* » chez Ballard, éditeur des livrets d'opéra, ces parodies marchent sur les pas du genre majeur, non pas en se présentant comme un genre mineur ou un petit genre (rappelons-nous le sous-titre de *Momie* : « opéra-burlesque parodie ») mais bien en tant que parodie, genre à qui Despréaux rend ses lettres de noblesse dans le prologue qu'il compose pour l'ouverture du théâtre de Marie-Antoinette au Trianon en 1780. En créant des parodies dramatiques d'opéra qu'on peut sans hésitation nommer des opéras burlesques, Despréaux renonce à la critique. Le parodiste s'inscrit dans une veine générale de la parodie de fin de siècle ; de plus, la composition du public (amateurs d'opéra, famille royale dont Marie-Antoinette, ancienne élève de Gluck) ainsi que l'origine

[1] Définition de *curieux* au XVIII[e] siècle (*Académie*, 1798).
[2] Mme Campan, *Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette*, *op. cit.*, tome I, p. 161.
[3] Arsène Houssaye, *Galerie du XVIII[e] siècle*, deuxième série : *Princesses de comédie et déesses d'opéra*, Paris, Hachette, 1858, p. 187.

institutionnelle de plusieurs interprètes (Opéra) expliqueraient pourquoi la critique ne trouve pas sa place. Une attention plus précise portée aux textes montre qu'en fait la critique s'exerce sur un mode nouveau, celui de l'autodérision et de l'encanaillement.

Dans plusieurs de ses parodies, Despréaux glisse des remarques qui semblent des critiques de l'opéra-cible :

- dans *Momie* (I, 5), la double parodique d'Iphigénie conclut le divertissement des péruviennes (chœur dansé des grecs dans *Iphigénie en Aulide*) par ce couplet : « Je m'ennuie en ces lieux, / Ces chants et ces danses / Me sortent par les yeux ». Or, Momie est interprétée par Mlle Guimard, danseuse vedette de l'Opéra et les danseurs du chœur, au nombre de vingt-deux, sont composés presque uniquement de danseurs de l'Académie royale de musique. Fait encore plus incroyable, quatre participaient déjà au chœur dansé des Grecs lors de la reprise d'*Iphigénie en Aulide* en 1777 à Fontainebleau et neuf autres dansaient ou faisaient partie des chœurs lors de cette même représentation de la tragédie lyrique[1]. *Momie* est aussi « représentée devant leurs majestés » à Choisy : le couplet chanté par Momie/La Guimard n'est en rien critique, il s'agit d'autodérision. Le rire parodique devient un rire de connivence, un rire d'entre nous.
- Dans *Berlingue* (III, 3), Brisefer, double parodique de Ricimer s'adresse ainsi aux matelots : « Allons, Messieurs les mariniers, il se fait tard, préparez-vous à partir ». Suit une danse puis le chœur des Matelots entonne sur l'air « Vogue la galère » : « Laissons-là notre danse, / Partons, embarquons-nous ». Ce qui semble être une critique de la danse est en fait tout son contraire : Despréaux supprime la longue tirade de jalousie Ricimer de la scène III et la remplace par un appel à la danse et au divertissement (qui sont le pendant de la scène IV de l'acte III de l'opéra). Pourquoi ? Est-ce là encore de l'autodérision ? Peut-être ; mais lorsqu'on connaît la distribution, on peut formuler une autre hypothèse. Le chœur dansant de Matelots et de Matelotes de *Berlingue* est composé de cinq danseurs de l'Académie royale de musique (Petit, Fabre, Laval, Guillet et Le Bel) or seuls deux participent à la représentation d'*Ernelinde* le 1e juillet 1777, Petit et Le Bel, mais ils ne sont pas des têtes d'affiches, c'est-à-dire qu'ils ne dansent ni seul ni à deux, mais dans les danses collectives. Dans

[1] La reprise d'*Iphigénie en Aulide* a donné lieu à une réédition du livret dont voici la page de titre : « Iphigénie / en Aulide, / tragédie-opéra, / en trois actes, / représentée devant leurs majestés, / à Fontainebleau, en 1777 / [fleuron] / De l'imprimerie / De Pierre-Robert-Christophe Ballard, seul imprimeur pour / la Musique de la Chambre et Menus-Plaisirs du Roi, et seul / Imprimeur de la grande Chapelle de SA MAJESTÉ / [filet] / M. D C C. L X X V I I. »

la parodie, la forme concentrée du divertissement leur laisse un espace d'expression plus grand, d'autant que Le Bel était pour l'occasion déguisé en femme. Quant aux trois autres danseurs, ils n'apparaissent pas dans la liste des interprètes d'*Ernelinde* : Despréaux qui a déjà dansé avec eux et les a employés en 1774 dans la première version de *Momie* leur offre le moyen de mettre leur art à contribution en donnant une plus grande place aux divertissements dansés.

– Dans *Christophe et Pierre-Luc,* on trouve une remarque similaire à celle de *Momie* dans la parodie de l'œuvre de Gluck : après un ballet des ombres et des Parques, Christophe chante : « Je ne vois partout que danse. / À ma noce on a dansé, / L'on fit des sauts en cadence / Lorsque je fus trépassé. / L'on danse ici bas, / Malgré le trépas. / Dessus ou dessous, / Les hommes sont fous » (III, 4). Ces danses sont entre autres interprétées par La Guimard et Vestris, les vedettes de l'Opéra. Au phénomène d'autodérision se mêle une sorte d'autoparodie. En effet, Despréaux propose plus de passages dansés dans sa parodie que dans l'opéra : par exemple alors qu'à l'acte IV de *Castor et Pollux* les démons dansent en groupe, dans la parodie, ce sont des maladies personnifiées qui présentent une danse seule tour à tour.
– Dans *Syncope,* on trouve moins de passages dansés que dans les autres parodies de Despréaux. *Pénélope*, l'opéra cible, comporte un seul divertissement dansé à la fin de l'acte II et est suivi, comme nous l'avons précisé plus haut, du ballet du troisième acte de *Panurge*. À la scène 3 de l'acte III, on peut relever une remarque sur la dramaturgie de l'opéra : alors qu'Unique, double d'Ulysse, se faisant passer pour son compagnon, conte à Syncope le récit de ses propres aventures, il s'interrompt : « Madame, je crains de vous ennuyer, car voilà une scène bien longue » ; Syncope réplique : « Non, non, je vous en prie, continuez ». Unique poursuit alors et termine son récit chanté sur l'air « Rassurez-vous, belle Princesse » d'*Iphigénie en Aulide*. La scène 3 de l'acte III de *Pénélope* est longue, elle comporte soixante-sept vers ; la remarque de Despréaux est un leurre car il renchérit dans la scène correspondante dans la parodie, composée de soixante-quinze vers, sept phrases en prose et six mots, prononcés par Syncope en soupirant. On retrouve le même traitement qu'avec la danse : Despréaux signale par des commentaires son propre travail qui consiste en une surenchère par rapport au texte du livret, aux danses et au spectacle de l'opéra.

Romans, parodie du *Roland* de Marmontel est une pièce particulière : les interprètes sont majoritairement des hommes de la cour, et le fait qu'un théâtre ait été construit exprès pour la représentation de cette pièce invite à y voir une commande de la part du Roi ou de Marie-

Antoinette. C'est la seule pièce de Despréaux à subir une telle transposition touchant les rangs sociaux des personnages de l'opéra :

Roland	*Romans*
Roland, *neveu de Charlemagne, et le plus renommé des Paladins*	Le chevalier Romans
Angélique, *Reine de Catay*	La Baronne de Fière-Antique
Thémire, *confidente d'Angélique*	Goton, *femme de chambre et confidente de la Baronne*
Médor, *suivant d'un des Rois Africains*	Martin, j*eune paysan et amoureux de la Baronne*
Astolfe, *ami de Roland*	Ricoffre, *officier du régiment du chevalier Romans* Du Bel-Air, *ami de Romans*
Coridon, *berger, amant de Bélise*	Ø
Bélise, *bergère, amante de Coridon*	Ø
Tersandre, *berger, père de Bélise*	Ø
Un insulaire	Ø
Logistille, *l'une des plus puissantes fées, et celle qui a la sagesse en partage*	La Folie
Ø	Cassandre, *Cabaretier-traiteur*
Ø	Coco, Fifi, Lili, Lolo, enfants

Despréau thématise la mésalliance sous-jacente de l'opéra et propose une pièce dans laquelle les comtes et les marquis, qui interprètent des rôles bien en dessous de leur condition, auront le loisir de s'encanailler ; l'autodérision n'est plus celle visant Despréaux, ou les danseurs et chanteurs de l'Académie royale de musique :

GOTON

Bon. Il faut combattre votre amour par ce moyen-là, l'ancienneté de vos pères doit régler votre conduite. Malgré les propos des poètes qui unissent toujours les sceptres et les houlettes, votre sang ne peut et ne doit s'enflammer qu'à la vue de bons parchemins écrits en gaulois, et même en hébreu. Ainsi doivent être les billets doux de la noblesse. Mais vous, Baronne de Fière-Antique, comment avez-vous pu devenir amoureuse d'un roturier ?

LA BARONNE

AIR des *Folies d'Espagne*

Je suis baronne, et ne suis point bégueule,
Des malheureux je prends toujours pitié. (I, 1)

L'encanaillement ne passe pas seulement par la mise en scène comique de la mésalliance (il s'agit d'une mésalliance avérée au niveau de la fiction, mais avortée en vérité puisque les catégories sociales des interprètes sont inversées : Martin est joué par un comte et la Baronne par Despréaux). Les comtes et les marquis devaient trouver un certain plaisir à pasticher des scènes d'opéra. Sur l'air de la « Contredanse des oiseaux », Despréaux imite les scènes d'adieux d'opéra :

LA BARONNE

AIR : *Contredanse des oiseaux*

Martin, partez.

MARTIN

Vous le voulez ?

LA BARONNE

Montez chez mon secrétaire,

Qu'il vous donne cent écus.
Retournez chez votre père,
Et ne me revoyez plus.
Adieu.

MARTIN
Adieu.

LA BARONNE
Adieu.

MARTIN
Adieu.

LA BARONNE
Allez.

MARTIN
Allons.

LA BARONNE
Partez.

MARTIN
Partons.

LA BARONNE
Martin, partez[1]. (I, 3)

Le corpus des parodies dramatiques d'opéra créées sur des théâtres privés illustre à quel point ce genre est admis et apprécié par différentes couches de la société française tout au long du XVIII[e] siècle. On comprend comment la particularité et le succès de la parodie dramatique d'opéra réside moins dans sa propension à la critique que dans le spectacle comique en vaudevilles qu'elle propose.

La parodie d'opéra est donc bien un « spectacle gai, varié et même magnifique » dont les modalités ne se réduisent aucunement à la critique ou à l'imitation de la cible. Ce genre reste un spectacle musical, dansé et comique sans égal à l'époque car fonctionnant de concert (par le rejet et l'absorbation) avec les genres et les institutions lyriques de l'opéra et de l'opéra-comique.

[1] Nous respectons la disposition de l'édition (Paris, Ballard, s.d.).

CONCLUSION

En commençant notre enquête sur la parodie dramatique d'opéra nous n'imaginions pas rassembler un corpus de deux cent cinquante-trois pièces. La fréquentation des bibliothèques parisiennes et la lecture assidue des catalogues de manuscrits nous ont permis de localiser des parodies dont seul le titre était connu comme *Castor le cadet* et *Turelure ou le Chaos perpétuel*. La lecture systématique des rubriques spectacle dans la presse (*Mercure de France* et *Journal de Paris*) et dans les publications dédiées au théâtre (*Almanach forain*, *Affiches*, *etc*.) nous a révélé l'existence insoupçonnée de nombreuses parodies dramatiques d'opéra : celles en forme de pantomime, une partie des parodies de *Tarare* de Beaumarchais et Salieri, plusieurs parodies d'*Iphigénie en Tauride* (Gluck), la parodie du *Pygmalion* de Rousseau, *etc*.

À partir de ce large corpus nous avons proposé une périodisation qui sert de cadre à l'étude du genre. Notre méthode a mêlé plusieurs angles d'approches : nous avons oscillé entre des analyses synchroniques (une année ou un mois de parodies) et des analyses diachroniques (étude de corpus sur l'ensemble du siècle). Nous n'avons pas voulu effectuer d'étude de cas ponctuel, ainsi nous sommes nous efforcée d'analyser des corpus cohérents (les soixante-deux parodies de ballet par exemple) afin de décrire au mieux la pratique. Nous avons pris en compte autant la réception des parodies dramatiques d'opéra que leur diffusion en étudiant les pratiques éditoriales et en abordant la reprise de ces spectacles en province ou à l'étranger ; il s'agit d'un champ d'investigation fécond qui mériterait d'être approfondi. C'est donc sur de nouvelles bases que nous avons dégagé cinq périodes qui fournissent un appui pour la réflexion théorique et dramaturgique.

De 1709, date de création de la première parodie dramatique d'opéra sur un théâtre parisien au XVIII^{e} siècle, à 1725, les parodies d'opéra passent des théâtres de la Foire au Théâtre-Italien. Elles accompagnent la naissance de l'opéra-comique, en tant que genre et en tant qu'institution théâtrale. Elles deviennent un enjeu pour les Comédiens Italiens : avec la parodie d'opéra, ils se créent un répertoire en opéra-comique en vaudevilles et concurrencent les Forains. De 1726 à 1745, le genre trouve une unité formelle et esthétique ; la production connaît une forte régularité. Cette période est riche : les recueils de parodies sont édités, la grande partie des écrits théoriques est publié, les parodistes forment un groupe identifiable (Fuzelier, Favart, Carolet, Romagnesi et Riccoboni fils). La troisième période s'étend de 1746 à 1762 ; elle est marquée par une baisse significative des tragédies en musique parodiées au

profit du ballet et de la pastorale lyrique ; la querelle des Bouffons, la vogue des comédies à ariettes font de ces seize années une période de changements pour la parodie dramatique d'opéra qui ne peut plus se contenter de sa forme traditionnelle (obligation des pantomimes à la Foire). De 1763 à 1769, la création de parodies dramatiques d'opéra connaît un recul sans précédent ; le genre semble laisser place au développement de l'opéra-comique sur une musique originale. La dernière période, 1770-1791, frappe par son effervescence : tous les théâtres, des boulevards à ceux de la cour, font représenter des parodies d'opéra. La forme et la visée des pièces varient selon les lieux de représentation, les cibles et les parodistes de la pièce critique à l'opéra burlesque en vaudevilles.

Une telle investigation rend caduques plusieurs idées reçues concernant la parodie dramatique d'opéra :

- Ce genre ne disparaît pas entre 1762 et 1775 : on note certes une baisse puis une absence de création, mais la Comédie-Italienne remet sur son théâtre des parodies d'opéra, et plusieurs auteurs, dont Favart et Bailly, éditent leur production parodique justement durant cette période.
- La parodie dramatique d'opéra ne se réduit pas à une forme en opéra-comique en vaudevilles ; on peut parodier un opéra sans user de la parole et du chant. Les parodies-pantomimes, les parodies en prose ou en vers, loin d'être marginales (25 % du corpus), attestent de l'importance du spectacle : c'est la danse et la musique, et non une portée critique, qui unissent toutes les pièces du corpus quelle que soit leur forme.
- Alors qu'on pense généralement que la première moitié du XVIII^{e} siècle est la grande période de la parodie dramatique d'opéra, nous avons vu que la fin du siècle était florissante. On recense soixante-dix parodies d'opéra créées en vingt et un ans, et au moins cinquante-neuf reprises de parodies dramatiques d'opéra dans la même période ; ce chiffre dépasse de loin les quatre-vingt-trois créations et les dix-sept reprises recensées de 1726 à 1745.
- Les parodistes réagissent de façon inattendue aux innovations musicales qui accompagnent la querelle des Bouffons : proportionnellement, peu de pièces utilisent des ariettes originales ou parodiées, en revanche, le nombre de parodies d'opéra uniquement chantées en vaudevilles atteint 58 %, contre 36 % à la période précédente. La parodie d'opéra est donc une gardienne de la forme en vaudevilles.
- L'expression « parodie dramatique d'opéra » est trop souvent employée pour désigner uniquement les parodies de tragédie en musique alors qu'elle recouvre

aussi les parodies de ballet et de pastorale lyrique. En se limitant aux parodies de tragédie en musique on fabrique un modèle de parodie, un standard, qui ne correspond pas à l'ensemble du corpus et contribue à masquer l'évolution du genre.

Pour étudier ce vaste corpus, nous avons souhaité mettre en relation des écrits théoriques des parodistes et leur pratique (Fuzelier, F. Riccoboni, Nougaret). La réflexion de Fuzelier sur l'opéra-ballet ne passe pas seulement par l'avertissement de ses livrets : ses autoparodies témoignent de son recul critique. La prise en compte des différents discours au XVIII[e] siècle sur la parodie d'opéra a montré comment les critiques et les historiens du théâtre ont cherché à ériger des modèles (celui de la parodie dramatique de tragédie en musique avec *Télémaque* de Le Sage, celui de la parodie de pastorale avec *Les Amours de Bastien et Bastienne* ou *Raton et Rosette*). Nous avons vu que la définition de la bonne parodie varie selon les historiens et les théoriciens ; s'ils emploient tous les termes de « travestissement » et de « critique », ils les comprennent différemment et leur donnent une place plus ou moins importante, selon les périodes et selon les genres lyriques pris pour cible. Les praticiens (Fuzelier, Favart, Piron) s'interrogent, eux, moins sur la visée que sur les opérations de la parodie. Il est toutefois possible de dégager une poétique de la parodie d'opéra, c'est-à-dire un ensemble de choix, évoluant dans le temps, effectués par les parodistes par référence souvent à un modèle implicite du genre. Ces choix de composition ne répondent pas à des prescriptions normatives, mais sont déterminés par le répertoire du théâtre où les parodies sont représentées, par la politique culturelle française (interdictions imposées par les théâtres privilégiés), par l'évolution de la pratique de l'opéra et de l'art dramatique ainsi que par le genre de la cible. Aussi pouvons-nous affirmer que l'hétérogénéité formelle et stylistique de notre corpus, loin d'être un élément en défaveur d'une unité générique, assure la pérennité du genre de la parodie dramatique d'opéra.

Nous avons fait le choix de ne pas partir des écrits théoriques contemporains, dont les grilles de lecture ne peuvent rendre compte des parodies dramatiques d'opéra. Dans son essai sur les pratiques hypertextuelles, *Palimpsestes*, Gérard Genette délaisse le corpus des parodies dramatiques d'opéra[1], et qualifie l'ensemble des parodies dramatiques du XVIII[e] siècle de « parodies mixtes », « eu égard à leur structure complexe et indécise », qui « hésite entre les

[1] Il ne les mentionne qu'une seule fois : « Ces "parodies" procèdent évidemment d'une reprise burlesque, sur les scènes des Italiens, des pièces nombres à succès (tragédies ou opéras) du Théâtre Français : ainsi, le *Phaéton* de Quinault engendre dès 1692 [coquille dans l'édition qui porte 1962] un *Arlequin Phaéton,* dont le titre indique assez bien le principe », G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 194. La mise à l'écart d'un tel corpus est tout à fait volontaire dans la mesure où G. Genette connaissait l'article de Gustave Lanson « La parodie dramatique au XVIII[e] siècle », en partie consacré aux parodies dramatiques d'opéra.

diverses possibilités de la parodie, du burlesque et de l'héroï-comique »[1]. En outre, comme il fait de la parodie une pratique hypertextuelle de transformation textuelle à fonction ludique, il omet la part d'imitation et de pastiche (littéraire et musicale) inhérente au genre. Son approche structuraliste et sa méconnaissance du corpus l'empêchent d'observer qu'il n'y a ni hésitation, ni indécision mais un mélange assumé de différentes approches intertextuelles, hypertextuelles à l'échelle du texte, de la musique (vaudevilles ou parodies musicales) et du spectacle. De plus, chaque livret parodié est lui-même une sorte de réécriture d'une source épique, mythologique ou fabuleuse, par rapport à laquelle le parodiste se positionne ; l'usage des vaudevilles (avec ou sans paroles) et des parodies musicales complexifie le rapport au public : la parodie dramatique d'opéra met en jeu différents niveaux de compréhension et de divertissement, de la reconnaissance d'un simple détail mythologique, textuel ou musical, à l'amusement devant la reprise d'une scène spectaculaire.

La fonction de la parodie dans la théorie formaliste ne saurait s'appliquer au corpus des parodies dramatiques d'opéra. De fait, ce genre possède une « dimension de création et de rénovation stylistique et générique »[2] de l'opéra-comique (à travers les « parodies pastorales »), de la pantomime ou du mélodrame (parodie du *Pygmalion*). Le ballet et la pastorale lyrique se transforment parfois, sous la plume des parodistes, en d'autres genres comiques (pastorale comique, « comédie-ballet », « ballet comique en vaudevilles »), alors que la tragédie en musique et, dans une moindre mesure, les opéras sérieux de la fin du XVIII[e] siècle donnent lieu à des réécritures burlesques plus ou moins autonomes. On retrouverait là le fonctionnement de la parodie tel que l'analyse Tomachevski : en mettant à nu la construction des opéras, la parodie leur donnerait une autre fonction et un sens nouveau[3]. Or, il serait faux de soutenir que la parodie d'opéra a permis un renouvellement de l'opéra français, ni même qu'elle en a souligné la décadence de certaines formes au cours du siècle : les parodistes relèvent tout autant les invraisemblances des opéras de Lully que, plus tard, celles des opéras de Gluck. La parodie d'opéra est un genre opportuniste, sans qu'il soit éphémère ; soumise aux fluctuations de goût du public en matière d'opéra, c'est aussi une activité artistique et ludique autonome (comme *Jean des Dardanelles*, les parodies uniquement éditées, les spectacles parodiques pour la cour ou la parodie créole du *Devin*).

[1] *Ibid*., p. 197-198.
[2] Yen-Mai Tran-Gervat, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], 13/2006, http://narratologie.revues.org/372, § 37.
[3] « Ainsi, les procédés naissent, vivent et vieillissent et meurent. Au fur et à mesure de leur application, ils deviennent mécaniques, ils perdent leur fonction, ils cessent d'être actifs. Pour combattre la mécanisation du procédé, on le renouvelle grâce à une nouvelle fonction ou à un sens nouveau », Boris Tomachevski, « Thématique » (1925), *Théorie de la littérature*, textes réunis, présentés et traduits par T. Todorov, Paris, Seuil, 1965, p. 310.

Elle échappe en cela aux catégorisations des différentes écoles de théoriciens car elle n'est ni purement littéraire, ni purement musicale ; ni pleinement autonome, ni pleinement hétéronome, pas obligatoirement critique mais toujours comique. Le statut de la parodie dramatique d'opéra ne peut être décrit ni verticalement (selon une hiérarchie) ni en fonction d'une grille de lecture figée : ce genre fait partie d'un système polarisé autour de l'opéra et de l'opéra-comique, au sein duquel son rôle évolue.

On pourrait, avec la même méthode d'investigation, s'interroger sur le devenir de la parodie dramatique d'opéra au XIX^e^ siècle. Pour un certain commentateur de la vie théâtrale des années 1810,

> le [Théâtre du] Vaudeville est *le seul asile* de la parodie, et l'on peut dire qu'elle y *végète*, parce que l'esprit du public incline à l'admiration plus qu'à la plaisanterie ; le peuple surtout, qui est en force à presque tous les spectacles, préfère infiniment *le pathétique et la morale à tout le sel de la plus ingénieuse raillerie* : il n'y a plus que les gens comme il faut qui soutiennent le comique parce que leur situation les dispose mieux à rire, et parce qu'il faut un esprit plus fin et plus cultivé pour saisir le ridicule, que pour s'abandonner à l'intérêt banal des tragédies, drames et mélodrames[1].

La parodie deviendrait-elle une plaisanterie « comme il faut » ? Il faudrait aussi observer l'absence de l'intitulé « parodie » dans ce qui se présente comme des parodies dramatiques d'opéra : le sous-titre de la pièce à succès prenant pour cible *Les Danaïdes* de Salieri et du Roullet, *Les Petites Danaïdes ou les Quatre-vingt-dix-neuf victimes* de Desaugiers, créée le 14 décembre 1819, l'illustre bien : « imitation burlesco-tragi-comi-diabolico-féerie de l'opéra des *Danaïdes*, mêlée de vaudevilles, danses, *etc.* »… La parodie perdrait-elle son unité après l'Ancien Régime ?

Lorsque le comte de Provence, frère de Louis XVI et futur Louis XVIII relate dans ses *Mémoires* sa fuite de France le 20 juin 1791 avec d'Avaray, son premier valet de chambre, il explique que leur

> premier mouvement, après avoir passé la porte [du Petit Luxembourg], fut […] de chanter un couplet de la parodie de *Pénélope*, qui dit :
>
> Ça va bien,
> Ça prend bien,
> Ils ne se doutent de rien ![2]

Ces vers sont tirés de *Syncope, reine de Mic-Mac*, parodie de *Pénélope* de Marmontel et Piccinni par Despréaux, créée à Versailles en 1786 devant la famille royale. Ce couplet est chanté « *à part, en riant* » par Unique, le double d'Ulysse, à la fin de la pièce (III, 4) : il se moque de son épouse Syncope (Pénélope) et du chœur (le peuple de Mic-Mac) qui ne le reconnaissent toujours pas sous son déguisement. Il y a une parfaite adéquation entre la

[1] Jean-Baptiste Germain Fabry, *Le Spectateurs français au XIX^e^ siècle ou Variétés morales, politiques et littéraires, recueillies des meilleurs écrits périodiques*, huitième année, Paris, Saint-Michel et Beaucé, 1810, p. 369-370.
[2] *Mémoires de Louis XVIII*, recueillis et mis en ordre par M. le duc de D***, Bruxelles, Meline, 1832, t. V, p. 23.

situation du comte de Provence et celle d'Unique dans la parodie : le futur Louis XVIII s'échappe déguisé en valet de chambre sans donner l'alerte ! La réplique d'Unique est entonnée sur la musique de l'ouverture de *Panurge dans l'île des lanternes*, comédie-lyrique de Grétry sur un livret de Morel de Chédeville, justement le secrétaire du comte de Provence et probablement son collaborateur, voire son prête-nom[1].

Est-ce l'effet du hasard si le futur Louis XVIII, évoquant avec nostalgie un moment marquant de la fin de l'Ancien Régime, cite une parodie dramatique d'opéra ?

[1] Le comte de Provence est un amateur d'opéra et de théâtre musical : il permet l'ouverture, en 1789, du Théâtre de Monsieur, sur lequel seront représentés de nombreux opéras italiens. À ce propos voir Alessandro di Profio, *La Révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789-1792*, Paris, CNRS Éditions, 2003.

INDEX DES NOMS PROPRES

A

ABRAHAM, 550
ADELINE-COLOMBE, Marie-Madeleine Rombocoli-Riggieri, dite, 491
ADRIENNE, Mademoiselle, 490
AGRIPPA DE NETTESHEIM, Henri Corneille dit, 235
ALBERT, Maurice, 34, 71
ALBERTSEN, Leif Ludwig, 224
ANSEAUME, Louis, 62, 63, 127, 128, 134, 139, 294, 307, 330, 352, 439, 459, 460, 461, 466, 467, 469
ANTHONY, James, 348
ANTIER, Marie, 502
ARGENSON, René Louis de Voyer de Paulmy, (marquis d'), 17, 56, 96, 124, 148, 181, 248, 249, 250, 254, 255, 256, 257, 258, 263, 272, 277, 287, 291, 294, 304, 327, 335, 336, 344, 348, 355, 356, 431, 490, 525, 529, 530
ARISTIPPE, 499
ARISTOPHANE, 239
ARNAUD, abbé, 76, 202
ARNOULD, Jean-François Mussot, dit, 66, 72, 101, 204, 205, 208, 333, 364, 366, 549
ARNOULD, Madeleine-Sophie, 66, 72, 101, 204, 205, 208, 333, 364, 366, 549
ARON, Paul, 238, 239
ATTINGER, Gustave, 286
AUBERT, Jacques, 35, 328, 330, 331, 556
AUDINOT, Nicolas-Médard, 61, 62, 70, 97, 205, 212, 215, 220, 388, 394, 463, 464, 467, 490

B

BAHIER-PORTE, Christelle, 8
BAILLY, Jacques, 63, 87, 88, 89, 90, 91, 111, 112, 113, 177, 183, 184, 185, 207, 276, 277, 333, 376, 421, 446, 449, 470, 475, 537, 574
BALLARD (famille d'éditeur), 88, 130, 131, 236, 238, 242, 248, 317, 325, 363, 380, 428, 442, 525, 540, 544, 546, 550, 551, 555, 563, 568, 569, 572
BALLETTI, Elena, dit Flaminia, 488, 489
BAMBINI, Felice, 51, 60, 330, 352, 357
BANDIERI DE LAVAL, Michel-Jean, 9, 229, 270, 465, 467, 550, 570
BAPST, Germain, 58
BARBERET, Victor, 253
BARBEROUSSE, Khayr ad-Din, 231
BARBIER, Nicolas, 20
BARDOU, Jean, 238, 366, 379, 465, 497, 520, 538
BARON, Pierre, 388
BARRÉ, Pierre-Yvon, 76, 79, 88, 131, 134, 362, 365, 366, 372, 443, 444, 458, 465, 467, 469, 475, 491, 496
BATTEUX, abbé, 522
BATTEUX, Charles (abbé), 522
BAUDELAIRE, Charles, 213
BAUDOT, Paul, 353, 360
BAUDRON, Laurent, 512
BAXTER, Richard, 27
BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de, 11, 72, 93, 97, 99, 119, 134, 163, 176, 208, 218, 219, 222, 362, 363, 367, 369, 370, 375, 376, 377, 378, 382, 390, 391, 392, 393, 394, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 404, 405, 406, 409, 410, 411, 424, 425, 433, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 467, 468, 500, 506, 573
BEAUMAVIELLE, François, 493
BEAUPRÉ, Pétronille-Rosalie, 131, 379, 491
BEFFROY DE REIGNY, Louis-Abel, dit le Cousin Jacques, 112, 113, 367, 368, 425, 468
BELLONI, 23, 31, 487
BEN SAAD, Nizar, 232
BENOÎT, Marcelle, 50
BENOZZI, Gianetta-Rosa, dite Silvia, 488, 489, 508
BERGER, Jean-François, 44, 45, 47, 49, 61, 253, 254, 293, 307, 329, 330, 332, 498
BERNARD, Pierre-Joseph dit Gentil-Bernard, 40, 63, 134, 136, 178, 219, 140, 273, 278, 279, 329, 343, 346, 347, 432, 457, 549, 460, 463, 464, 503, 517, 535, 537, 564, 567
BERTIN DE LA DOUÉ, Toussaint, 31, 36, 40, 175, 218, 298, 306, 331, 335, 420, 432, 492, 537
BERTIN DU ROCHERET, 36, 40, 298
BERTON, Pierre Montan, dit Le Breton, 66, 75, 79, 93
BERTRAND, Alexandre, 269
BERVILLE, Albin de, 240
BETZWIESER, Thomas, 367
BIANCOLELLI, Pierre-François, dit Dominique, 8, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 36, 37, 43, 49, 56, 79, 80, 86, 95, 105, 108, 109, 113, 121, 122, 124, 125, 137, 141, 145, 146, 170, 175, 176, 177, 181, 185, 187, 217, 218, 224, 240, 242, 250, 256, 273, 275, 281, 282, 283, 287, 288, 292, 296, 298, 299, 300, 301, 306, 316, 321, 325, 330, 331, 421, 431, 432, 436, 443, 444, 448, 452, 453, 456, 457, 470, 472, 473, 474, 487, 489, 494, 505, 507, 508, 523, 527, 528, 529, 537, 540
BIDAULT DE MONTIGNY, Jean-Charles-François, 50
BIENFAIT, Nicolas I et II, 28, 36, 37, 42, 48, 49, 58, 88, 102, 111, 128, 266, 279, 386, 388
BIET, Christian, 5
BIGOUR, 47
BILLARDON DE SAUVIGNY, Edme-Louis, 75, 101, 208, 219, 364
BILLIONI, Michel Billion dit, 257
BISSY, Cardinal de, 34
BLAISE, Adolphe, 11, 42, 53, 60, 293, 437, 444, 459, 460, 461, 463, 464, 465, 467, 468, 510, 514
BOILEAU, Nicolas, 229, 239, 545
BOINDIN, Nicolas, 30, 31
BOISMORTIER, 249, 293, 304, 311, 332, 431
BOISSY, Louis de, 39, 49, 146, 177, 333
BOIZARD DE PONTAU, Claude Florimond, 34, 36, 105, 210, 282, 285, 287, 293, 325, 330, 417, 431, 436, 444, 514
BONHERT, Céline, 420
BONNEFOY DE BOUYON, Louis (abbé), 99, 119, 362, 363, 394, 397, 398, 406, 408, 409, 425, 447, 467, 475, 479, 500, 506, 514, 526
BORDELON, Laurent, abbé, 91, 263
BOUCHER, François, 533
BOUDET, 213
BOUFFLERS, Stanislas de, 328, 423
BOUISSOU, Sylvie, 167, 199, 339, 422, 473
BOULANGER, André, 214
BOULLE, Pierre Henri, 405
BOURDIN, Philippe, 11, 53, 78
BOURGEOIS, Thomas-Louis, 82, 181, 313, 330, 544

BOUTET, Jacques-Marie, dit Monvel, 459, 460, 462, 463, 466, 468, 469
BRABAN, Jean-Nicolas, dit Destival de Braban, 129, 176, 218, 223, 377, 394, 395, 398, 403, 407
BRENNER, Clarence Dietz, 12, 76, 133, 146, 158, 435, 489, 540
BROWN, Bruce Alan, 138, 139, 463, 513
BURY, Bernard de, 110, 306

C

CABANTOUS, Alain, 6, 32
CAGLIANO NORCI, Letizia, 9
CAHUSAC, Louis de, 53, 96, 104, 134, 218, 273, 279, 294, 307, 329, 331, 332, 336, 442, 459, 460, 473, 490, 504, 517, 538
CALZABIGI, Francesco Maria de, 367
CAMARGO, Marie-Anne de Cupi dite, 510
CAMIER, Bernard, 352, 353, 357, 358
CAMPAN, Jeanne-Louise-Henriette, 411, 568
CAMPARDON, Émile, 21, 22, 23, 24, 47, 60, 61, 98, 146, 214, 269, 365, 498
CAMPISTRON, Jean-Galbert de, 25, 124, 175, 332, 348, 492
CAMPRA, André, 20, 22, 23, 35, 36, 41, 52, 83, 105, 110, 125, 145, 176, 178, 179, 224, 248, 250, 255, 269, 273, 274, 292, 299, 300, 303, 310, 326, 329, 421, 428, 432, 442, 443, 453, 454, 456, 470, 472, 494, 507, 511
CAPELLE, 133, 333, 537
CAROLET, Denis, 13, 28, 36, 37, 39, 40, 42, 43, 86, 102, 104, 105, 111, 120, 122, 132, 145, 146, 176, 179, 251, 254, 265, 266, 267, 268, 273, 274, 275, 276, 282, 283, 285, 290, 294, 304, 305, 316, 317, 344, 427, 457, 469, 573
CARRÉ, Marie-Thérèse, 214
CASTER, Sieur, 551
CÉLERIER, 544
CHABANON, Michel-Paul Guy de, 65, 66, 75, 208, 215
CHAHINE, Loïc, 5, 7, 436
CHAMFORT, Sébastien Roch Nicolas, 161, 199, 303, 321, 323, 333, 346
CHAMPEIN, Stanislas, 479
CHAMPVILLE, Gabriel-Eleonor-Hervé Dubus, dit, 119, 520
CHARLTON, David, 12, 309, 328, 372, 437, 438
CHARPENTIER, Jacques, 25, 176, 177, 288, 455
CHELLARD, 490
CHERUBINI, Luigi, 79, 80, 133, 219, 365, 479
CHEVRIER, François-Antoine, 53, 57, 257, 261, 264, 307, 308, 342, 457
CHOUDARD, Pierre-Jean-Baptiste, dit Desforges, 466, 479
CIAMPI, Vincenzo, 54
CLAIRON, Claire-Josèphe Hippolyte de La Tude, dite Mlle, 433, 496, 530
CLAVEL, Antoinette-Cécile, dite Saint-Huberty, 553, 554
CLÉMENT, Jean-Marie-Bernard, 41, 307, 344, 358
CLÉMENT, Sieur, 330, 332, 352, 353, 357, 358, 359
CLÉMENT, Pierre, 56, 57, 298
CLÉOPHILE, Mademoiselle, 490
COIGNARD, Julianne, 13, 48, 91, 280, 303, 307, 538
COIGNET, Horace, 13, 209, 218, 382, 383, 386, 441, 463
COLAJANNI, Giuliana, 204
COLASSE, Pascal, 26, 36, 118, 162, 170, 273, 343, 432, 454, 455, 457, 473, 537
COLLÉ, Charles, 120, 141, 162, 163, 164, 174, 238, 240, 328, 330, 545
COLLET DE MESSINE, Jean-Baptiste, 459
COLLIN DE BLAMONT, François, 32, 119, 170, 177, 193, 296, 313, 331, 335, 430, 432
COMPAN, Charles, 511
COMPLAIN, 137
COOK, James, 546
CORALI, Sieur, 491
CORDELET, 43
CORNEILLE, Pierre, 10, 65, 235, 239, 330, 410, 411, 462, 500, 523, 546
CORNEILLE, Thomas, 330
COSSON, Abbé, 55
COUDREUSE, Anne, 277
COULON, Mademoiselle, 549, 550
COURSIAUX, 364, 380, 467, 470, 496
COURTÈS, Noémie, 565
COUVREUR, Manuel, 328, 333, 423, 522
CRÉBILLON, Claude-Prosper Jolyot de, 20, 50, 56
CRÉTEIL, comtesse de, 543
CUBIÈRES PALMÉZEAUX, Michel de, 399
CUCUEL, Georges, 28, 30, 39, 64, 66, 137, 212

D

D'ALEMBERT, Jean Le Rond, 160, 507, 518, 561
D'ALMÉRAS, Henri, 548
D'ESTRÉE, Paul, 548
D'HÈLE, Thomas, 464, 465, 483
D'HERBAIN, chevalier, 298, 482
DA PONTE, Lorenzo, 367, 397
DACIER, Anne, 148
DACIER, Émile, 228, 229
DALAYRAC, Nicolas, 467
DALLA VALLE, Daniela, 331, 344
DAME Baron, Catherine Vondrebeck, dite, 124
DAMOUR, 47
DANCHET, Antoine, 20, 23, 35, 36, 83, 105, 106, 110, 125, 176, 179, 224, 226, 248, 250, 255, 273, 274, 292, 300, 310, 421, 427, 443, 453, 454, 507, 511
DANCOURT, Florent Carton dit, 23, 89, 435
DARLOW, Mark, 54, 58, 352, 354, 355, 357
DAUBERVAL fils, Jean Bercher dit, 490
DAUPHIN, Claude, 324
DAUVERGNE, Antoine, 35, 55, 329, 332, 438, 463
DE BRISSAC, Jean-Paul Timoléon de Cossé, duc, 74, 134, 537, 539, 546, 547, 548, 550, 551
DÉCHANET, Denis, dit Desessarts, 556
DEGAUQUE, Isabelle, 7, 9, 13, 14, 28, 34, 50, 132, 147, 164, 258, 268, 272, 521, 559
DEHESSE, Jean-Baptiste, dit Deshayes, 50, 119, 294, 356, 457, 510
DELAUTEL, G., 62
DELEPIERRE, Octave, 80, 161
DELEUZE, (décorateur), 58
DELILLE, Jacques, 546
DELISLE DE LA DREVETIERE, Louis-François, 190
DELLA MARIA, Dominique, 79, 80
DELOFFRE, Frédéric, 38
DELON, Michel, 6, 232, 480
DELOSME DE MONTCHENAY, Jacques, 30
DEMONCRIF, 24
DEMOUGEOT, Antoine, 397
DENÉCHEAU, Pascal, 415
DER POEL, van, 235
DERCY, Palat dit, 133

DERVAUX, Sylvie, 6
DESAUGIERS, Marc-Antoine-Madeleine, 372, 464, 465, 467, 512, 577
DESBOULMIERS, Jean-Augustin Jullien dit, 41, 63, 251, 253, 255, 258, 438, 445, 509
DESBROSSES, Robert, 54, 132
DESCARTES, René, 500
DESESSARTS, Denis Déchanet, dit, 372, 551, 556
DESFONTAINES (abbé), Pierre François, 147, 156, 333, 465, 467, 538, 557
DESGRANGES, François Caseneuve dit, 22, 23, 487
DESGUERROIS, 21, 22, 23, 24
DESMARETS, Henri, 325
DESNOIRESTERRES, Gustave, 75, 76
DESPRÉAUX, Jean-Etienne, 72, 74, 114, 130, 134, 178, 227, 238, 240, 274, 279, 363, 364, 366, 379, 380, 382, 433, 443, 458, 459, 461, 462, 463, 466, 475, 485, 497, 517, 531, 533, 536, 537, 538, 539, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 577
DESPRÈS, Jean-Baptiste-Denis, 74, 76, 79, 88, 90, 133, 365, 366, 459, 460, 467, 475, 491, 512, 528, 540
DESRIAUX, Philippe, 479
DESTOUCHES, André Cardinal, 26, 35, 36, 51, 56, 81, 83, 87, 95, 111, 124, 125, 137, 145, 170, 177, 178, 185, 189, 213, 217, 218, 237, 248, 268, 269, 273, 289, 291, 296, 298, 301, 307, 310, 311, 320, 328, 329, 331, 335, 378, 418, 420, 431, 444, 488, 492, 493, 501, 512, 519, 539
DESVIGNES, Lucette, 8
DI GATTI, Théobaldo, 38, 284, 492, 501
DI PROFIO, Alessandro, 78, 578
DIDEROT, Denis, 65, 391, 433, 507, 518, 561
DIDIER, Béatrice, 390
DOLET, Charles, 20, 21, 486, 487
DORVIGNY, Louis-François Archambault, 72, 100, 128, 129, 218, 219, 221, 361, 362, 365, 369, 370, 376, 394, 395, 447, 459, 461, 497, 498, 499, 501, 505, 515, 540
DOSSION, Charles-Augustin, 550
DOUBROVSKY, Serge, 410
DRATWICKI, Alexandre, 5, 6
DRATWICKI, Benoît, 65, 66, 69
DU COUDRAY, Alexandre, Jacques Louis, 100
DU ROULLET, François-Louis Gand le Bland, 84, 112, 130, 134, 204, 205, 208, 238, 361, 363, 365, 366, 367, 370, 372, 380, 381, 393, 417, 425, 426, 439, 443, 459, 462, 463, 465, 466, 467, 468, 475, 497, 512, 520, 537, 538, 547, 577
DUCEL, Sylvain, 550
DUCHAINE, Vincent, 551
DUCHÉ de VANCY, Joseph François, 38, 284, 325, 492, 501
DUCLOS, Charles, 110, 306
DUCRAY-DUMINIL, François-Guillaume, 133
DUFRESNY, Charles Sieur de la Rivière, 30, 89, 91, 435, 487, 492, 493, 494
DUGAZON, Jean-Henri Gourgaud, dit Henri, 549, 551, 556, 563, 565
DUMÉNIL, 493
DUMOULIN, David, 510
DUNI, Egidio Romoaldo, 10, 62, 63, 127, 128, 134, 137, 139, 254, 307, 439, 459, 460, 461, 462, 465, 466, 467, 468, 469, 475
DUPARC, Julie, 490
DUPEREY, Mademoiselle, 543
DUPRÉ, Louis, 510
DURAZZO, Giacomo (comte), 60, 61, 98, 132, 136, 138, 139, 336
DURON, Jean, 66
DUSSERT (acrobate), 214
DUTACQ, l'aîné, 214
DUTACQ, le cadet, 214
DUTACQ, mademoiselle, 214
DUVAL (acteur), 79, 80, 375

E

ESCANDE, Françoise, 81
ESCOLA, Marc, 16

F

FABIANO Andrea, 11, 53, 61, 71, 339, 458
FABRE, 5, 539, 570
FAGAN DE LUGNY, Christophe-Barthélémy, 41, 444
FALBAIRE DE QUINGNEY, Charles-Georges Fenouillot de, 463, 464
FAVART, Charles-Simon, 7, 8, 9, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 72, 77, 79, 88, 95, 98, 100, 104, 109, 110, 111, 113, 118, 119, 121, 122, 125, 127, 128, 129, 130, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 145, 160, 167, 175, 176, 177, 178, 180, 182, 183, 187, 188, 189, 191, 192, 196, 197, 221, 228, 242, 248, 250, 251, 253, 254, 256, 257, 261, 264, 273, 274, 275, 276, 278, 279, 280, 281, 288, 291, 293, 294, 298, 304, 305, 306, 307, 309, 316, 317, 319, 323, 326, 329, 331, 332, 334, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 361, 362, 364, 371, 372, 387, 422, 423, 426, 432, 433, 438, 439, 445, 449, 457, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 471, 473, 475, 476, 488, 489, 490, 492, 505, 512, 513, 519, 520, 529, 530, 531, 533, 539, 540, 541, 545, 573, 574, 575
FIAT, Sophie, 214
FIRMIN-DIDOT, Albert, 542, 543, 545, 548, 557, 564
FIX, Florence, 9
FLORIAN, Jean-Perre Claris de, 372, 464, 465, 467, 512
FONTENELLE, Bernard le Bouvier de, 9, 26, 31, 36, 118, 162, 170, 273, 275, 331, 335, 343, 432, 454, 455, 457, 473, 537
FOREST, Sophie, 214
FORGEOT, Nicolas-Julien, 133
FOUQUES-DESHAYS, François-Georges, dit Desfontaines, 333, 538
FRAMERY, Nicolas-Etienne, 11, 53, 482
FRANCISQUE, François Molin dit, 27, 28
FRANCŒUR, François, 7, 35, 37, 46, 51, 110, 112, 125, 183, 273, 274, 287, 298, 308, 309, 414, 423, 426, 442, 504, 512, 531, 540, 544
FRANTZ, Pierre, 5, 51, 77, 259
FREDERIC Ier DE HOHENSTAUFEN, dit Barbarossa, 231
FRÉDÉRIC II DE PRUSSE, dit Frédéric le Grand, 139, 232, 240
FRÉRON, Élie Catherine, 119, 241, 242
FUCHS, Max, 349
FURETIÈRE, Antoine, 2, 10, 216, 491, 502
FUZELIER, Louis, 7, 8, 20, 21, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 40, 42, 43, 44, 45, 50, 63, 82, 88, 89, 91, 95, 105, 107, 109, 110, 111, 113, 119, 124, 136, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162,

165, 166, 168, 170, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 187, 189, 191, 192, 193, 194, 197, 199, 207, 213, 228, 249, 252, 253, 254, 266, 269, 270, 271, 273, 276, 277, 284, 285, 289, 291, 292, 294, 296, 297, 298, 300, 301, 303, 305, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 320, 323, 324, 325, 328, 329, 330, 331, 334, 335, 344, 370, 375, 418, 419, 420, 426, 430, 432, 433, 435, 436, 437, 438, 442, 443, 454, 455, 460, 469, 470, 473, 474, 475, 487, 488, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 501, 502, 503, 510, 512, 525, 531, 532, 537, 541, 573, 575
FUZILLIER, 57

G

GAILLARD, 100, 148
GAMBELLI, Delia, 9
GARDEL, Maximilien-Léopold-Philippe-Joseph, 542, 543, 546, 549, 551
GAUDON, Claude-Pierre Gourliez dit, 62, 267
GAULTIER de MONDORGE, Antoine, 48, 51, 204, 291, 306, 319, 329, 331, 332, 432
GENETTE, Gérard,, 15, 223, 224, 232, 236, 272, 440, 575
GENLIS, Mme de, Caroline-Stéphanie-Félicité du Crest de Genlis, dit, 75
GERSIN, Nicolas, 72
GERVAIS, Charles-Hubert, 170, 250, 291, 298, 311
GEVREY, Françoise, 74, 144, 148, 153, 154, 156, 159
GIBERT, Paul-César, 57, 128, 257, 438, 439, 463, 466
GIGUET, Nicolas, 550
GIL, Marie, 5
GILLIERS, Jean-Claude, 23, 24, 331, 434, 435
GINGUENÉ, Pierre-Louis, 554, 555
GIRDLESTONE, Cuthbert, 10, 229
GIROU-SWIDERSKI, Marie-Laure, 9
GLUCK, Christoph Willibald Ritter von, dit le Chevalier Gluck, 7, 10, 13, 32, 43, 56, 65, 66, 67, 68, 69, 72, 73, 75, 76, 77, 84, 85, 87, 88, 93, 97, 98, 99, 101, 122, 130, 134, 137, 138, 139, 204, 205, 208, 212, 213, 218, 238, 361, 363, 364, 365, 366, 367, 370, 371, 372, 378, 379, 380, 384, 390, 391, 425, 439, 443, 447, 459, 460, 462, 463, 465, 466, 467, 468, 475, 497, 498, 505, 512, 513, 520, 521, 522, 537, 538, 540, 550, 569, 570, 573, 576
GODIN D'ABGUERBE, Quentin, 1, 63, 165, 203, 248, 251, 253, 255, 258, 263, 304, 314, 325, 348, 486, 494
GOETHE, Johann Wolfgang von, 382
GOLDONI, Carlo, 61
GONCOURT, Edmond, 547, 553
GONDOT, Pierre-Thomas, 13, 63, 66, 72, 113, 119, 120, 122, 132, 141, 256, 257, 278, 332, 333, 364, 423, 431, 432, 460, 512, 515, 516, 530, 532, 537, 539, 551
GONTHIER, Rose-Françoise Carpentier, épouse, 556
GORINI, Pietro, 516
GOSSEC, François-Joseph, 65, 66, 67, 72, 208, 215, 381, 463, 464, 467, 475
GRAMMONT, comte de, 564
GRANNIS, Valeria Belt, 7, 13, 14, 71, 143
GRAUN, Carl Heinrich, 139, 140
GRESSET, Jean-Baptiste, 40, 176, 219, 225, 239, 240, 273, 279, 410, 414
GRÉTRY, André-Ernest-Modeste, 10, 48, 67, 68, 84, 102, 138, 209, 218, 219, 291, 293, 298, 381, 389, 413, 459, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 471, 475, 479, 483, 506, 511, 513, 544, 555, 578
GRÉTRY, Lucile, 479
GRIBENSKI, Jean, 477
GRIBENSKI, Michel, 227
GRIMBERG, Michel, 137
GRIMM, Friedrich Melchior, baron de, 52, 65, 73, 74, 362, 363, 393, 543
GROSLEY, Pierre-Jean, 394
GROSPERRIN, Jean-Philippe, 229, 270, 421
GUÉRIN DE FRÉMICOURT, Jean-Nicolas, 7, 63, 77, 98, 101, 104, 119, 127, 129, 134, 136, 221, 257, 273, 278, 294, 371, 463, 476, 515
GUEULLETTE, Thomas-Simon, 121, 122, 332, 346
GUICHARD, Jean-François, 460, 463
GUIET, René, 65, 70
GUILLARD, Nicolas-François, 7, 43, 72, 77, 87, 97, 98, 99, 134, 213, 218, 219, 364, 371, 463, 512
GUILLEMAIN, Charles-Jacob, 218, 365, 375, 385, 386, 388, 389, 397, 441, 556
GUILLET, 550, 570
GUILLOT, Catherine, 117
GUIMARD, Marie-Maedeleine, 74, 537, 539, 544, 547, 548, 549, 550, 551, 563, 568, 569, 570
GUIMOND DE LA TOUCHE, Claude, 7, 98, 99, 371
GUION, Béatrice, 74, 148
GUYENET, Pierre, 21
GUYON-LECOQ, Camille, 277

H

HAINE, Malou, 47, 48
HALLAYS-DABOT, Victor, 286
HAMILTON, Antoine, 423, 424
HAMOCHE, Jean-Baptiste, 31, 487, 488, 494
HAMOIRE, Louis, 388
HARNY DE GUERVILLE, 58, 62, 63, 96, 127, 128, 134, 136, 137, 138, 294, 307, 308, 329, 332, 337, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 361, 438, 490, 540
HARVEY, Susan Louise, 7, 9, 12, 52, 53, 55, 71, 130, 143, 258, 295
HAZAËL-MASSIEUX, Marie-Christine, 353, 357, 358, 359, 360
HOFFMANN, François-Benoît, 79, 133, 371
HOLBEIN, Hans, 546
HOSTIOU, Jeanne-Marie, 23, 144, 153, 159, 177
HOUDAR DE LA MOTTE, Antoine, 22, 26, 27, 28, 35, 36, 38, 74, 83, 105, 111, 121, 124, 125, 137, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 170, 174, 176, 177, 178, 189, 237, 248, 268, 269, 273, 289, 291, 292, 299, 310, 311, 317, 328, 331, 335, 389, 418, 428, 432, 442, 456, 459, 472, 492, 493, 494, 495, 501, 519, 540
HOUSSAYE, Arsène, 568
HOWARTH, William, 405
HUTCHEON, Linda, 440

I

IMBERT, Barthélemy, 101, 141, 464, 465, 467
IMPE, Jean-Luc, 8, 265
IRAILH, abbé, 143, 144, 159

J

JACQUINET, Auguste, 219, 479
JAUSS, Hans Robert, 16
JOLY, Jacques, 367
JOMAND-BAUDRY, Régine, 8

JOURNET, Françoise, dite Fanchon, 494
JOUY, Étienne, 161, 174

K

KINTZLER, Catherine, 10, 65, 259, 262, 274, 275, 283, 284, 291, 297, 328, 329, 334
KREUTZE, 79

L

LA BARRE, Michel de, 35
LA BORDE, Jean-Benjamin, 55, 65, 66, 208, 347, 459, 463, 546
LA BRUÈRE, Charles-Antoine Leclerc de, 51, 112, 176, 177, 183, 219, 225, 229, 230, 232, 234, 238, 240, 273, 279, 311, 379, 423, 424, 462, 492, 504, 520
LA COMBE, Jacques, 248, 254, 256, 332
LA COSTE, Louis de, 35, 38, 125, 177, 237, 286, 428, 492
LA FONT, Joseph de, 35, 45, 49, 62, 63, 134, 137, 170, 250, 291, 298, 304, 307, 309, 311, 356, 368, 437, 439, 540, 546
LA FONTAINE, Jean de, 356, 368, 546
LA GARDE, Pierre de, 176
LA HARPE, Jean-François de la, 62, 67, 498
LA MARRE, Abbé de, 110, 136, 172, 251, 324, 329, 332, 333, 459, 504, 540
LAPORTE, (abbé) Joseph de, 41, 111, 112, 113, 161, 166, 199, 225, 303, 307, 321, 322, 323, 333, 344, 346, 349
LA SERRE, Jean-Louis Ignace de, 7, 35, 37, 110, 125, 151, 152, 178, 190, 224, 268, 273, 274, 414, 419, 420, 442, 495, 512, 531, 540
LABBET DE MORAMBERT, Antoine-Jacques, 54, 119, 122, 515
LACRETELLE, Jean-Charles de, 546
LAFFICHARD, Thomas, 36, 48, 51, 331
LAFOND, Sieur, 551
LAFRANCE, François Geoffrion, dit, 214
LAFRANCE, Mademoiselle, dit Lafrance cadette, 214
LAGRANGE, J. de, 40, 54, 119, 122, 132, 145
LAGRAVE, Henri, 203, 205
LALANDE, Michel-Richard de, 56, 87, 95, 125, 137, 170, 177, 185, 218, 298, 307, 311, 320, 378, 420, 431, 444, 512
LALAUZE, Marc-Antoine, 27, 178
LANDRIN, 72, 84, 129, 134
LANGLÉ, Honoré François-Marie, 544
LANOUE, Jean-Baptiste, 240
LANSON, Gustave, 13, 277, 498, 530, 575
LAPLACE, 20, 21
LARUETTE, Jean-Louis, 491
LAUJON, Pierre, 37, 45, 46, 49, 60, 61, 66, 83, 88, 90, 91, 113, 119, 176, 178, 180, 249, 256, 262, 281, 304, 332, 336, 431, 437, 438, 449, 457, 459, 463, 472, 475, 515, 531, 539, 540
LAURENTI, Jean-Noël, 88, 210, 277, 285, 420
LE BEL, Sieur, 550, 570
LE BLANC, Judith, 7, 8, 9, 12, 15, 21, 22, 23, 25, 30, 39, 46, 52, 55, 81, 83, 84, 89, 120, 143, 144, 148, 149, 150, 175, 183, 258, 261, 263, 265, 266, 280, 282, 313, 314, 315, 316, 319, 363, 413, 417, 435, 436, 437, 441, 442, 444, 445, 494, 504, 518, 523, 537
LE BRUN, Antoine-Louis, 248
LE CERF DE LA VIÉVILLE, Jean-Laurent, 52
LE DIAGON-JACQUIN, Laurence, 9
LE DOUX, Charles-Nicolas, 547
LE GRAND, Marc-Antoine, 28, 34, 42, 49, 95, 121, 125, 137, 146, 170, 177, 185, 187, 217, 218, 237, 242, 296, 301, 321, 362, 368, 407, 413, 431, 436, 444
LE KAIN, Henri-Louis Caïn, dit, 433, 530
LE MAIRE, 527, 528
LE MAURE, Catherine Nicole, 495
LE MAZURIER, Pierre-David, 307, 556, 563
LE NOBLE, 20
LE SAGE, Alain-René, 8, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 32, 33, 35, 38, 41, 43, 104, 105, 109, 117, 120, 125, 141, 146, 147, 170, 179, 191, 199, 253, 261, 263, 264, 266, 275, 287, 294, 298, 311, 315, 325, 330, 331, 362, 434, 435, 449, 454, 455, 470, 473, 475, 476, 486, 487, 575
LE SUEUR, 79, 80, 133
LE TASSE, Torquato Tasso dit, 207, 421, 430
LE VACHER DE CHARNOIS, Charles, 553
LEBAILLY, Antoine-François, 544
LEBEAU DE SCHOSNE, Auguste-Théodore-Vincent, abbé, 59, 171, 530
LÉCLUZE, Louis, 48, 71, 133, 220, 388
LECOMTE, Nathalie, 50, 513
LEDBURY, Mark, 328
LEDOUX, Sieur, 550
LEGRAND, Raphaëlle, 8, 55, 171, 177, 226, 293, 298, 336, 337, 353, 445
LEGROS, Jean-Joseph, 498
LELIÈVRE, Mademoiselle Rebecqui, épouse, 214
LEMAIRE, 43
LEMONNIER, Pierre-René, 59, 294, 481
LENOIR, Jean-Charles-Pierre (lieutenant de police), 71, 385, 388
LÉRIS, Antoine de, 2, 38, 251, 332, 356
LESCURE, Martin de, 222, 541
LETELLIER, Jean-François, 26, 487, 528
LEVESQUE DE BELLEGARDE, 21, 22
LEVESQUE DE GRAVELLE, 56, 95, 307
LINDSAY, Frank Whiteman, 8, 15, 265
LINIÈRES (comte de), 72, 82, 538, 543, 544, 564
LINTILHAC, Eugène, 222
LOUBINOUX, Gérard, 11, 53, 78
LOUIS XIV, 6, 411, 415
LOUIS XV, 46, 71, 543
LOUIS XVI, 14, 66, 74, 222, 367, 393, 411, 535, 551, 577
LOUIS XVIII, comte de Provence, 577, 578
LOURDET DE SANTERRE, Jean-Baptiste, 62, 127, 137, 139, 218, 307, 439, 459, 460, 461, 463, 464, 465, 466, 467
LULLY, Jean-Baptiste, 7, 8, 9, 10, 20, 22, 23, 25, 30, 31, 32, 36, 37, 39, 40, 45, 51, 54, 60, 67, 75, 81, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 102, 105, 108, 110, 113, 120, 124, 125, 132, 134, 148, 149, 153, 175, 176, 177, 178, 183, 192, 203, 207, 210, 229, 237, 250, 253, 256, 262, 263, 266, 267, 268, 273, 276, 277, 280, 281, 284, 285, 331, 332, 348, 351, 378, 379, 390, 414, 415, 431, 432, 433, 435, 436, 437, 443, 449, 451, 462, 470, 471, 475, 476, 482, 488, 492, 493, 494, 495, 502, 505, 506, 508, 509, 514, 518, 521, 523, 525, 527, 528, 538, 540, 576
LULLY, Louis, 124, 492

M

MACHIAVEL, Nicolas, 226, 231, 232, 233, 234, 235, 240
MAGNIN, Charles, 48, 49

MAGUE DE SAINT-AUBIN, Jacques, 99, 220, 376, 394, 395, 399, 407, 425, 467
MAILHOL, Gabriel, 298
MALEZIEU, Nicolas de, 178, 538
MALTER, François-Duval, 213, 388
MAMCZARZ, Irène, 53
MARAIS, Marin, 26, 48, 49, 124, 146, 492
MARCADET, Jean-Rémy, 490
MARCETTEAU-PAUL, Agnès, 34
MARCHAND, Sophie, 69
MARCOURVILLE, Pierre-Augustin Lefèvre de, 53, 128, 145, 257, 264, 307, 308, 457, 466, 473, 519
MARIE-ANTOINETTE DE FRANCE, Marie-Antoinette de Hasbourg Lorraine dite, 78, 188, 222, 393, 411, 535, 543, 548, 563, 566, 568, 569, 571
MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de, 38, 138, 160, 433, 489, 490
MARMONTEL, Jean-François, 9, 55, 69, 72, 74, 79, 82, 84, 85, 87, 91, 100, 102, 111, 112, 119, 134, 140, 143, 161, 162, 206, 213, 218, 219, 277, 321, 322, 341, 362, 364, 365, 369, 380, 413, 443, 458, 459, 461, 462, 465, 466, 467, 470, 473, 477, 479, 496, 497, 499, 526, 537, 538, 540, 543, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 561, 564, 571, 577
MAROT, Guillemette, 30, 487, 489
MARTIN, Roxane, 80, 533
MARTINI, Jean-Paul Égide, 133, 459, 463, 465, 467, 544
MARTINUZZI, Paola, 7, 8
MASSÉ, Stéphanie, 9
MASSON, Paul-Marie, 52, 225
MATTHEWS, 47
MAUDUIT, Jean, 512
MAUGER, 47
MAUPOINT, 251
MAYEUR DE SAINT-PAUL, François-Marie, 72, 102, 129, 176, 206, 218, 219, 223, 293, 298, 377, 394, 395, 398, 403, 407, 555
MAZOUER, Charles, 138
MÉHUL, Etienne, Nicolas, 79, 133, 371
MELDOLESI, Claudio, 140
MELE, Flora, 109
MENANT, Sylvain, 8, 14
MENNESSON, 175, 420, 492, 495
MENSION, 98
METASTASIO, Pietro, 242, 479
MME FAVART, Duronceray, Marie-Justine-Benoîte, dite, 51, 55, 57, 58, 62, 63, 96, 109, 127, 128, 134, 136, 137, 138, 139, 176, 177, 178, 188, 254, 257, 294, 307, 329, 332, 344, 349, 352, 353, 354, 356, 357, 358, 361, 433, 438, 439, 459, 460, 461, 463, 464, 465, 467, 488, 489, 490, 530, 531, 540, 541
MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin, 42, 134, 166, 207, 239, 330, 462
MOLINE, Pierre-Louis, 73, 88, 90, 93, 128, 134, 361, 362, 365, 379, 459, 462, 465, 497, 498, 505, 521, 532, 538, 540
MONCRIF, François-Augustin Paradis de, 134, 136, 298, 308, 438
MONDOLOT, 218, 538
MONDONVILLE, Jean-Joseph Cassanéa de, 52, 63, 66, 134, 136, 200, 208, 218, 225, 241, 243, 248, 249, 256, 323, 328, 332, 333, 438, 459, 461, 462, 498, 540
MONNET, Jean, 44, 47, 48, 49, 58, 74, 293
MONSIGNY, Pierre-Alexandre, 10, 60, 63, 66, 171, 219, 328, 332, 333, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 466, 467, 468, 469, 479, 481, 497, 516, 529, 537, 557, 562
MONTANSIER, Mlle, 80, 133
MONTANT, Annie, 5
MONTEVERDI, Claudio, 384
MONTGOLFIER, (frères), 374, 413
MONTIGNAC, Pierre de, 122, 349, 350, 351
MONTIGNY, Charles Montanier dit, 50, 214
MOREL de CHÉDEVILLE, Étienne, 84, 102, 209, 218, 219, 291, 293, 298, 464, 506, 511, 555, 578
MORNET, Daniel,, 333
MOULINGHEM, Jean-Baptiste, 122, 366, 439, 463, 540
MOUREAU, François, 5, 31
MOURET, Jean-Joseph, 26, 35, 45, 49, 62, 63, 134, 137, 190, 217, 268, 304, 307, 309, 313, 419, 434, 435, 436, 437, 439, 444, 457, 527, 528, 540
MOZART, Wolfgang Amadeus, 138, 354, 367
MULETTE, Mademoiselle, 490
MUSSET, Alfred de, 103

N

NABARA, Alain, 394
NADAL, abbé, 164
NAIEGON, Jacques-André, 110
NAINVILLE, Sieur, 491
NARBONNE, Pierre-Marie, 498
NAUDEIX, Laura, 10, 280, 281, 284, 327, 328, 348, 417
NECKER, Suzanne Curchod, épouse, 543
NICOLAS, Sylvie, 71
NICOLET, Jean-Baptiste, 49, 61, 62, 70, 71, 76, 98, 101, 102, 128, 129, 202, 214, 218, 219, 293, 377, 388, 394, 398, 486
NIEL, Jean-Baptiste, 45, 176, 313
NIVELLE DE LA CHAUSSÉE, Pierre-Claude, 230, 233, 237, 399
NOIRAY, Michel, 8
NOUGARET, Pierre-Jean-Baptiste, 56, 62, 63, 66, 72, 113, 120, 122, 132, 133, 141, 143, 144, 160, 162, 166, 171, 172, 173, 174, 199, 205, 208, 215, 219, 220, 221, 245, 274, 279, 340, 342, 418, 446, 447, 463, 471, 503, 535, 575
NOVERRE, Jean-Georges, 56, 293, 356, 367, 390, 513, 514
NOVOIGILLE, 131, 379
NYE, Edward, 296, 316, 317, 318, 323, 324

O

OLIVIER, Jean-Jacques, 137, 530
ORIGNY, Antoine Jean-Baptiste (d'), 34, 41, 61, 62, 108, 251, 254, 255, 256, 257, 258, 294, 310, 327, 345, 348
ORSINO, Margherita, 20, 456, 457, 494
OVIDE, 57, 70, 71, 342, 418, 419, 420, 426, 428, 430

P

PAGÈS, Alain, 5
PAGHETTI, Pierre, 22, 29
PALAPRAT, Jean de, 30
PANNARD, Charles-François, 8, 34, 36, 37, 40, 45, 46, 105, 109, 134, 177, 196, 228, 250, 251, 252, 279, 280, 285, 294, 306, 325, 330, 362, 457, 492, 526, 545
PARFAICT, Claude et François, 21, 22, 23, 34, 47, 63, 165, 186, 203, 211, 248, 251, 252, 253, 255, 257, 258, 263, 304, 310, 314, 325, 348, 378, 454, 486, 494
PARISAU, Pierre-Germain, 72, 102, 218, 219

PARMENTIER, 8, 37, 40, 54, 109, 125, 128, 130, 177, 196, 228, 253, 264, 278, 279, 288, 423, 457, 492
PARVI, 37, 45, 49, 113, 180, 281, 437, 449, 457, 531, 540
PARVILLÉ, 214
PASCAL, Blaise, 151
PASCAL, Jean-Noël, 7, 98, 371, 559
PATER, Madame, baronne Newkerke, 543
PAVIS, Patrice, 503
PÉCOURT, Guillaume-Louis, 493, 506
PELLEGRIN, le Chevalier, 24
PELLEGRIN, Simon-Joseph (abbé), 7, 8, 24, 28, 31, 32, 35, 39, 40, 51, 105, 122, 125, 176, 177, 204, 218, 250, 257, 258, 278, 286, 288, 306, 331, 335, 422, 432, 463, 492, 521, 522
PÉRICAUD, Louis, 389
PERRIN, Jean-François, 9, 232
PERRIN, Pierre, dit Abbé Perrin, 328
PETITPAS, Mademoiselle, 495
PHILIDOR, François-André Danican, 60, 62, 65, 66, 308, 387, 457, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 537
PICCINNI, Nicolò, 10, 65, 67, 68, 69, 72, 74, 75, 77, 79, 82, 84, 85, 87, 91, 100, 101, 102, 134, 218, 219, 362, 364, 369, 380, 413, 443, 458, 461, 462, 463, 465, 466, 467, 468, 470, 473, 477, 496, 497, 499, 537, 538, 540, 543, 551, 553, 554, 555, 556, 561, 564, 577
PIENNE, duc de, 543
PIIS, Pierre-Antoine-Augustin, 76, 79, 88, 90, 129, 131, 134, 365, 366, 370, 371, 372, 443, 444, 458, 459, 460, 465, 467, 469, 475, 491, 512, 528, 540
PINTIAUX, Benjamin, 280, 366, 483
PIRON, Alexis, 8, 21, 28, 35, 42, 105, 147, 170, 177, 179, 180, 181, 182, 190, 191, 240, 249, 273, 276, 286, 287, 294, 362, 388, 428, 429, 488, 507, 515, 526, 545, 575
PITRA, Louis-Guillaume, 393, 406
PIXERÉCOURT, René-Charles Guilbert de, 346, 389
PLACIDE, Charles-Alexandre, Bussa, dit, 214
PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle, 238, 330, 377, 535, 536, 537, 548, 549, 564
PLUTARQUE, 422, 546
POILLY, François de, 117
POINSINET, Antoine-Alexandre-Henri, 52, 58, 65, 96, 294, 307, 332, 339, 442, 461, 464, 467, 497, 513, 514, 537, 562
POIRSON, Martial, 9, 133, 232
PONT DE VESLE, 140, 372
POROT Bertrand, 5, 293, 434, 504, 514
PORTELANCE, Michel, 52, 294, 332, 339
PRÉ, Corinne,, 14, 15, 46, 81, 138, 160, 355, 356, 441, 551, 557
PRINCE DE CONTI, Louis François de Bourbon-Conti, 41, 241

Q

QUÉRO, Dominique, 8, 14, 56, 181, 240, 537
QUÉTANT, François-Antoine, 62, 171, 387, 460, 461, 463, 464, 466, 467, 544
QUINAULT, Philippe, 7, 9, 10, 20, 22, 25, 30, 32, 36, 37, 40, 45, 51, 54, 81, 83, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 93, 102, 105, 108, 110, 113, 124, 125, 132, 134, 148, 149, 153, 175, 176, 177, 178, 183, 192, 203, 207, 209, 229, 237, 253, 262, 263, 266, 267, 268, 273, 276, 280, 281, 282, 284, 285, 313, 365, 379, 390, 414, 415, 416, 421, 431, 432, 433, 435, 437, 443, 449, 451, 460, 462, 470, 475, 482, 488, 492, 493, 494, 495, 502, 505, 508, 509, 514, 518, 521, 525, 527, 538, 540, 575
QUINEY, J.-S., 134, 219, 221, 377, 394, 399, 407, 408, 521

R

RABILLON, Aude, 131, 183, 188, 414, 426, 449, 492, 520
RACINE, 150, 381, 422
RADET, Jean-Baptiste, 76, 129, 134, 293, 362, 372, 413, 443, 464, 465, 496, 506, 511
RAGUENET, Jean-Baptiste, 52
RAMEAU, Jean-Philippe, 8, 13, 31, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 48, 51, 53, 63, 67, 72, 75, 96, 104, 110, 111, 113, 125, 134, 135, 136, 170, 176, 177, 178, 187, 199, 200, 203, 204, 218, 219, 225, 226, 228, 229, 238, 240, 250, 253, 254, 262, 273, 278, 288, 291, 293, 294, 296, 304, 306, 307, 316, 319, 321, 328, 329, 331, 332, 335, 336, 339, 343, 346, 356, 375, 379, 422, 432, 442, 445, 457, 459, 460, 463, 468, 469, 471, 473, 476, 490, 492, 497, 503, 504, 515, 517, 520, 522, 535, 537, 538, 541, 564, 567
RAUCOURT, Françoise-Marie-Antoinette Saucerotte, dit, 565
RAULY, Guillaume, 22
RAY, Jean-François, 214
RAYMOND, Louis, 389
REBEL, François, 7, 35, 37, 46, 51, 110, 112, 125, 178, 183, 224, 273, 274, 287, 298, 414, 423, 426, 442, 462, 495, 504, 512, 531, 540
RÉDIGÉ, Paolo, dit le Petit Diable, 98, 214
RÉGENT, Philippe d'Orléans, 37, 82, 107, 488
REGNARD DE PLEINCHESNE, Roger-Timothée, 66, 72, 137, 205, 212, 215
REGNARD, Jean-François, 66, 72, 137, 138, 176, 205, 212, 303
RÉMOND DE SAINT-ALBINE, Pierre, 530
RENOU, Antoine, 66, 539
RENOUT, Jean-Julien-Constantin, 307, 329
RESNIER, Louis-Pierre-Pantaléon, dit Richard, 74, 88, 90, 129, 366, 370, 371, 459, 460, 512, 528, 540
RÉTIF DE LA BRETONNE, Louis, 393, 401, 406
RIALLAND-CAILLOUS, Danièle, 34
RICCOBONI, François, 27, 33, 35, 36, 37, 38, 40, 43, 49, 54, 60, 86, 88, 109, 121, 122, 125, 131, 132, 141, 143, 151, 160, 165, 166, 167, 168, 171, 186, 199, 211, 224, 247, 248, 249, 252, 255, 273, 278, 286, 288, 292, 296, 316, 317, 329, 332, 344, 352, 357, 420, 422, 427, 428, 432, 436, 437, 457, 485, 514, 529, 540, 573, 575
RICCOBONI, Luigi, 26, 30, 37, 63, 101, 104, 106, 107, 143, 144, 159, 160, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 174, 175, 184, 191, 218, 245, 262, 263, 264, 266, 271, 272, 331, 488, 510, 523
RINER, John, 34, 105
RISTORINI, Antonio Maria, 53
RIVIÈRE, Mademoiselle, 214
RIZZONI, Nathalie, 199, 202, 417, 530
ROBINEAU, Alexandre-Louis-Bertrand, dit Beaunoir, 62, 72, 75, 102, 129, 218, 293, 374, 413, 461, 479
ROBINSON, Philip, 390, 440
ROCHARD de BOUILLAC, Charles Raymond, 96
ROCHECHOUART, comte de, 543
ROCHOIS, Marie le, 493, 494, 502
RODOLPHE, Jean-Joseph, 333, 557
ROHOU, Jean, 15, 19
ROI DE SUÈDE, Gustave III, 497, 548

ROMAGNESI, Jean-Antoine, 7, 27, 29, 33, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 45, 54, 105, 108, 109, 113, 122, 124, 125, 128, 130, 132, 141, 145, 146, 151, 170, 176, 177, 186, 199, 224, 248, 249, 250, 252, 255, 256, 257, 273, 278, 281, 282, 283, 286, 287, 288, 292, 296, 316, 317, 331, 335, 338, 344, 362, 413, 420, 421, 422, 427, 432, 436, 437, 443, 448, 452, 453, 457, 470, 472, 474, 505, 507, 508, 514, 520, 521, 523, 527, 528, 529, 540, 573
ROSALIE, Marie-Rose-Claude-Josèphe Levasseur dite Mlle, 72, 137, 205, 551
ROSE, Margaret, 440
ROSZET, Pierre, 47
ROTROU, Jean de, 237
ROUGEMONT, Martine de, 61, 71, 78, 209, 399, 488, 489
ROUHIER-DESCHAMPS, J., 134, 135, 365, 379, 465, 538
ROUSSEAU, Jean-Baptiste, 239
ROUSSEAU, Jean-Jacques, 13, 58, 68, 71, 73, 134, 136, 137, 218, 324, 329, 331, 332, 337, 352-355, 357, 358, 360, 363, 380, 382-391, 441, 459, 460-462, 464-468, 470, 476, 497, 501, 507, 509, 531, 540, 546, 573
ROUSSEAU, Sieur, 369
ROY, Pierre-Charles, 35, 51, 56, 87, 95, 96, 125, 137, 139, 170, 177, 185, 187, 213, 217, 218, 237, 293, 296, 298, 301, 303, 307, 311, 313, 320, 378, 420, 428, 429, 431, 444, 488, 512, 537, 539
ROYER, Joseph-Nicolas-Pancrace, 110, 251, 324, 459
ROZIÈRES, Le Couppey de la Rosière, Jean-René, dit, 129, 362, 465, 496, 549, 551
RUBELLIN, Françoise, 7, 8, 9, 30, 32, 34, 35, 38, 91, 105, 120, 152, 182, 188, 225, 227, 261, 275, 286, 287, 288, 303, 320, 417, 433, 435, 441, 442, 445, 446, 489, 538, 562

S

SABINE, 96, 294, 307, 329, 332, 490
SACCHINI, Antonio, 67, 68, 219
SAINT-EDME, couple d'entrepreneur, 24, 486, 487
SAINT-MARC, Jean-Paul André Razins de, 66, 208, 300, 326
SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, Anastasia, 266, 488
SALA, Emilio, 389
SALIERI, Antonio, 11, 67, 72, 79, 93, 97, 99, 112, 134, 176, 208, 218, 219, 222, 362, 363, 367, 375, 376, 382, 391, 393, 397, 425, 467, 468, 500, 506, 573, 577
SALLÉ, Marie, 316
SALLIER, Abbé, 36, 143, 158, 159, 160, 161, 165, 166
SALOMON, Joseph-François, 7, 51, 122, 125, 204, 258, 432, 521, 522
SAMOSATE, Lucien de, 419
SANGSUE, Daniel, 347
SAXE, Maurice de, Maréchal de Saxe, 47, 48
SCARRON, Paul, 146, 147, 239
SCEAUX, Antony de (Antoine Descio), 515
SCHERER, Jacques, 279
SCHMIDT, Dörte, 8
SCHNEIDER, Herbert, 6, 8, 81, 138, 140, 252, 277, 458
SCHWEITZER, Anton, 382
SEDAINE, Michel-Jean, 9, 60, 63, 66, 119, 171, 219, 254, 256, 307, 308, 328, 329, 332, 333, 341, 342, 343, 345, 346, 347, 423, 457, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 469, 477, 479, 497, 516, 537, 544, 557, 562
SÉGUR, Joseph-Alexandre-Pierre, comte de, 79, 133
SELLES, 20
SENRI (acrobate), 214
SERRE, Solveig, 6, 32, 46, 67, 76, 83, 85
SERVANDONI, Giovanni Nicolo, 527
SÉVIGNÉ, Marie de Rabutin-Chantal, Madame de, 546
SEWRIN, Charles-Augustin Bassompierre, dit, 133
SGARD, Jean, 390
SHAKESPEARE, William, 425
SIMONET, Sieur, 550
SODI, Pietro, 50
STICOTTI, Antonio Giovanni, 36, 37, 54, 119, 120, 122, 132, 140, 141, 250, 280, 284, 323, 438, 457, 515, 526
STICOTTI, Michel, dit Kelly, 140
STUCK, Jean-Baptiste, 492, 495
SUARD, Jean-Baptiste Antoine, 76, 385
SUIN, Nicolas, 491

T

TACONET, Toussaint-Gaspard, 58, 62, 128, 134, 136, 273, 274, 279, 294
TAÏEB, Patrick, 79, 80, 477
TARAVAL, Hughes, 548
TERRIER, Agnès, 5, 6
THÉIS, Marie-Alexandre de Théis, 133
THÉVENARD, Gabriel-Vincent, 494
THÉVENEAU, Pierre, 490
THIÉRY, Luc-Vincent, 547, 548
THOMASSIN, Thomaso-Antonio Vicentini, dit, 31, 286,
THOMASSIN, Vincent-Jean Vicentini, dit, 491
THOMPSON, Clive, 10, 440
TISSIER, André, 12, 78, 79, 134
TOMACHEVSKI, Boris, 576
TRAN-GERVAT, Yen-Mai, 576
TRIAL, Antoine, 365
TRIAL, Marie-Jeanne Milon, épouse, 490
TRIANGLE, 100
TROTT, David, 7, 8, 9, 11, 12, 14, 25, 30, 49, 60, 81, 86, 111, 146, 193, 313, 315, 325, 356, 382, 397, 433, 501, 503, 535
TSCHOUDI, Jean-Baptiste-Louis-Théodore, 72, 75

U

UNGARELLI, 53

V

VACHON, Pierre, 459
VADÉ, Jean-Joseph, 43, 52, 55, 58, 63, 95, 96, 118, 127, 128, 130, 134, 136, 137, 139, 145, 146, 200, 249, 250, 273, 294, 298, 307, 323, 330, 332, 339, 340, 351, 352, 355, 356, 357, 358, 439, 463, 540
VALOIS d'ORVILLE, Adrien-Joseph de, 36, 37, 43, 45, 51, 88, 96, 180, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 211, 212, 215, 216, 266, 273, 281, 283, 287, 294, 307, 319, 329, 332, 414, 415, 416, 417, 437, 442, 451, 452, 490, 508, 509, 510, 518, 522
VANÇON, Jean-Claire, 39
VENDRIX, Philippe, 22, 48, 138, 522
VERSCHAVE, Michel, 491, 501
VESTRIS, Gaetano, 543, 546, 551, 570
VEUVE MAURICE, Jeanne Godefroy, épouse Vondrebeck, dite, 20, 21, 22, 23, 24
VEYNE, Paul, 5
VIALA, Alain, 23
VIEUXJOT, 214

VILLIERS, Pierre A.-B., 133
VIOLLIER, Renée, 435, 436, 437, 528
VIRGILE, 146, 147, 223, 239
VITZTHUMB, Ignace, 137
VOGEL, Johann-Christoph, 479
VOISENON, (abbé) Claude-Henri de Fusée de, 119, 136, 172, 218, 329, 332, 333, 460, 461, 462, 465, 466, 468, 469, 475, 540
VOISIN, Louis, 512
VOLTAIRE, François-Marie Arouet dit, 14, 28, 43, 47, 50, 58, 144, 147, 155, 164, 165, 232, 272, 278, 312, 393, 423, 546, 559

W

WAEBER, Jacqueline, 382, 383, 384, 385, 390, 391
WAGNER, Frank, 441
WILD, Nicole, 12, 55, 171, 293, 372
WILLEMIN, Nicolas Xavier, 546
WITZENETZ, Julia, 138

Z

ZANCARINI, Jean-Claude, 235
ZENO, Apostolo, 139, 140
ZINZENDORF, Nicolas Louis, comte de, 139

TABLE DES MATIÈRES

Avertissement 1

INTRODUCTION 5

Parodie dramatique d'opéra, opéra et opéra-comique : une affaire de promiscuité 5

Terminologie et délimitation du champ d'étude 10

Constitution du corpus et méthodologie : vers une périodisation de la parodie dramatique d'opéra 12

PREMIÈRE PARTIE : LA « MAÎTRESSE DU CHAMP DE BATAILLE », DESCRIPTION D'UN CORPUS : HISTOIRE ET RYTHME

Chapitre I : Pour une périodisation de la parodie dramatique d'opéra 19

A – 1709-1725 19

D'une saison inaugurale à la création de l'Opéra-Comique : la parodie d'opéra à la Foire — La Comédie-Italienne : le refuge de la parodie dramatique d'opéra (1719-1725) — La formation du répertoire — Le rythme : la question des cibles et de la réception.

B – 1726-1745 33

L'année 1726 — Émulation et concurrence — La décade 1730-1740 : édition et théorie, la parodie comme genre admis — La question des ruptures : Rameau, Favart et Carolet — La « dernière saison » 1744-1745.

C – 1746-1762 46

1746-1750 : saisons mortes ou saisons clés pour la parodie dramatique d'opéra ? — Parodies dramatiques d'opéra et querelle des Bouffons : la question de la musique et de l'imitation —La danse et les bergers : la parodie d'opéra enguirlandée — L'hégémonie des Favart à la Comédie-Italienne.

D – 1763-1769 59

La saison 1762-1763 : deux incendies et une fusion — Les mutations du répertoire — Le fantôme de la parodie dramatique d'opéra sur la scène italienne : l'ombre des Favart —Une existence par le papier : édition de parodies, édition de l'histoire, édition de la théorie.

E – 1770-1791 65

Situation de la scène lyrique, situation de la scène parodique : le choix de l'opéra sérieux — Le leurre de l'unité : diversité des cibles, des lieux, des parodistes et des formes — Une réception paradoxale : les critiques, le Roi et ses sujets — La parodie : gluckiste, piccinniste ou « raisonnable » ? — Et la Révolution ?

Chapitre II : Le phénomène des séries parodiques 81

A – Description générale du phénomène 81

1 – L'origine des séries synchroniques et diachroniques 81

2 – Essai de typologie opérationnelle 85

B – Les apports de l'analyse sérielle : intertextualité historique, constance et évolution d'une pratique 87

1 – Les *Armide* : évolution et constance du genre parodique 87

2 – La série parodique fragmentaire des *Éléments* : particularités de la parodie de ballet 95

3 – Un mois de parodies d'*Iphigénie en Tauride* 97

Chapitre III : Un genre éphémère ? 103
A – Politiques et stratégies éditoriales 103
1 – Les recueils 104
2 – « Un spectacle dans un fauteuil » ? : éditions de pièces non représentées et le « livre-spectacle » 111
B – Le cas des reprises et des raccommodages 120
1 – Une pratique qui évolue au cours du XVIII[e] siècle 124
2 – L'actualisation 130
3 – Rayonnement temporel (après 1791) et spatial (l'exemple toulousain, viennois et bruxellois) 133

DEUXIÈME PARTIE : THÉORIE, DRAMATURGIE, MORPHOLOGIE : LES ASPECTS D'UNE POÉTIQUE.

Chapitre I : Les théorisations du genre : de la querelle généraliste aux réflexions dramaturgiques 143
A – Évolution d'une querelle à l'occasion de la parodie 144
1 – Une querelle sourde : variété des formes et des tons 145
2 – Cristallisation de la querelle 152
3 – Fortune de la querelle 158
B – Quelques réflexions du siècle sur ce que devrait être la parodie 162
C – Réflexions dramaturgiques sur la parodie dramatique d'opéra 166
1 – Luigi Riccoboni : une dramaturgie de la parodie d'opéra des Italiens 166
2 – La nouvelle typologie de Pierre-Jean-Baptiste Nougaret 171

Chapitre II : La réflexion théorique dans l'œuvre des parodistes 175
A – Les prologues : une poétique en action ? 175
B – La voix des « connaisseurs» : théorie de la parodie d'opéra dans des comédies critiques et des pièces à revue « parnassiennes » de Fuzelier et Favart 189
1 – La cuisine parodique ou le Parnasse selon Fuzelier 189
2 – La parodie au Parnasse selon Favart 196

Chapitre III : La variété des formes de la parodie d'opéra 199
A – Approche systématique : forme et structure dans le temps 199
B – Le corpus des parodies-pantomimes 202
1 – Étendue et description du corpus 202
2 – Cas limite ou essence de la parodie d'opéra ? 206
C – Les cas des parodies sans chant : la forme en prose et en vers 217
D – L'expérience du pastiche parodique 223
1 – *Jean des Dardanelles* : « C'est une énigme littéraire dont la solution est peut-être impossible » 225
a) Est-ce une parodie dramatique d'opéra ? 228
b) Des transpositions incongrues à une relecture religieuse de *Dardanus* 231
c) Parodie ou pastiche ? 236
2 – « Une traduction parodiée » de l'opéra ou un « pastiche parodique » ? Le cas de *L'Heureuse Feinte* 241

TROISIÈME PARTIE : UN GENRE ET SES CIBLES

Chapitre I : La catégorisation des parodies dramatiques d'opéra selon les historiens du théâtre au XVIII^e siècle 247
A – La typologie du marquis d'Argenson ou l'évacuation de la critique 248
B – Les frères Parfaict, Desboulmiers et d'Origny : refus de l'imitation au profit de la critique et de l'innovation 251

Chapitre II : La parodie de tragédie en musique : le « vrai genre » ? 261
A – La création d'un genre dominant : histoire et modèle 261
B – Caricature d'opéra : le répertoire des marionnettes 265
C – Transposition et travestissement : influence ou confluence des pratiques ? 271
D – Comment « cuisine-t-on » la tragédie en musique ? 276
1 – Les modalités de la condensation 277
2 – Du tragique au comique : le déplacement de l'intérêt de l'intrigue 283

Chapitre III : Parodie, ballet et pastorale : l'union des genres 291
A – Les parodies et le genre du ballet : imitation, explication et autonomie 291
1 – Conditions de la parodie dramatique de ballet : espaces, périodes et formes 291
2 – « Comment critiquer l'action d'une pièce qui n'en a point » ? 296
a) Reprendre la structure de la cible (catégorie I) : imitation, transposition et reconstruction 298
b) La réponse en acte de Fuzelier : forme de la critique et de l'autoparodie 310
3 – De la « parodie explicative » à la parodie thématique ? 316
a) La « parodie explicative » 316
b) Les réécritures développées et les parodies thématiques 324
B – La réécriture pastorale 327
1 – Description d'un corpus problématique : la question du genre. 331
2 – Pourquoi choisir la transposition pastorale ? Le cas des *Amours champêtres* et d'*Anacréon*, parodies d'entrée de ballet 343
3 – Les aspects d'une fortune singulière : reprise et réécriture, le cas de *Tircis et Doristée* 348
4 – Les avatars du *Devin du village* de Paris à Saint-Domingue 352

Chapitre IV : À opéra réformé, parodie réformée ? Parodier le genre sérieux à la fin du XVIII^e siècle 361
A – L'ombre d'un modèle parodique ? 361
B – Fait-on encore « rire de l'original » ? 363
1 – La règle du travestissement des personnages et des lieux : l'héritage parodique 363
2 – Les modalités de la critique : cibles, formes et lieux 366
a) L'exemple des *Danaïdes* : critique du chœur dansé et de la pantomime 367
b) À la Comédie-Italienne 369
C – « Rendre [l'opéra] plus comique » : un nouveau statut pour la parodie ? 371
1 – Invention d'une nouvelle intrigue 371
2 – Le cas des « opéras burlesques en vaudevilles » : un alter ego comique de l'opéra ? 378
D – L'effet insoupçonné de l'innovation lyrique de J.-J. Rousseau : la naissance du mélodrame comique 382
E – Un opéra « révolutionnaire », des parodies « réactionnaires » ? : le cas de *Tarare* 390
1 – Le mélange des genres et des tons 398
2 – Le choc des bienséances : meurtre et autres violences 401
3 – Philosophie et politique au prisme de la parodie 405

Chapitre V : Une technique parodique : le retour aux sources.....413
A – L'artisanat parodique : Valois d'Orville et la parodie à la lettre. 414
B – Mythe, conte, fable et Histoire : la parodie et les sources de l'opéra 417

QUATRIÈME PARTIE : UN SPECTACLE « GAI, VARIÉ ET MÊME MAGNIFIQUE »

Chapitre I : La musique au cœur du spectacle 434
A – Le vaudeville et les autres parodies musicales chantées.....440
1 – La pratique du vaudeville 440
a) Synthèse des typologies 442
b) Les vaudevilles « heureusement appliqués » : la question des contextes et de la réception 445
2 – Le cas des parodies d'opéra par écriteaux : la musique comme enjeu 453
B – De l' « air de l'opéra » à l'air issu de l'opéra-comique : évolution de la parodie musicale .456
C – La musique sans le chant : questions de dramaturgie musicale.....469
1 – Quand la musique annonce.....470
2 – Atmosphère et description : place de la citation musicale 473
3 – Le comique avant toute chose : l'invention burlesque 475
4 – L'ouverture : dramaturgie musicale et séduction du spectateur.....476
5 – Le cas de *La Redevance abolie* 479

Chapitre II : Jeu, danse, décor et costumes : l'épreuve de la scène.....485
A – Jouer la parodie d'opéra 486
1 – La question des interprètes.....486
2 – Un jeu parodique ? 491
a) Chanter d'après et railler l'apprêt.....493
b) Le jeu sur la scène lyrique à l'épreuve de la scène parodique.....498
B – « *On danse* ».....504
1 – La place de la danse dans les parodies dramatiques d'opéra 504
2 – Les formes de la parodie au sein des passages dansés.....508
3 – Espace de créativité collective.....514
C – Quelle scénographie pour la parodie d'opéra ?.....517
1 – Merveilleux et parodie : le paradoxe de l'enchantement 517
2 – Décors et dispositifs scéniques 526
3 – La question des habits.....530

Chapitre III : Du « petit genre » au grand spectacle : la parodie sur les théâtres privés.....535
A – Réalité d'une pratique : parodies et théâtres privés en chiffre 536
B – Jean-Étienne Despréaux, parodiste d'opéra.....542
C – Les conditions de représentations : lieux, publics, « sujets » 546
D – Les jeux de miroirs 549
1 – Les costumes.....551
2 – Décors et atmosphère : de l'espace intime et du spectaculaire 557
3 – S'encanailler aux dépens de l'opéra : les formes de l'autodérision 568

CONCLUSION.....573

INDEX DES NOMS PROPRES 579

Poétique de la parodie dramatique d'opéra au XVIII^e^ siècle en France (1709-1791)

La parodie dramatique d'opéra, réécriture comique d'une œuvre lyrique créée à l'Académie royale de musique, est un genre qui naît véritablement au XVIII^e^ siècle sur les théâtres forains. Elle se déploie rapidement sur presque tous les théâtres parisiens : Opéra-Comique, Comédie-Italienne, théâtres forains pour marionnettes, les boulevards, théâtres de cour, recevant les foudres de certains, comme l'appui de parodistes de métiers (Fuzelier, Favart, *etc*.) et d'amateurs illustres (Louis XVI et son frère).

À partir du corpus des deux cent cinquante-trois parodies dramatiques d'opéra que nous avons pu recenser jusqu'à la fin des privilèges des théâtres (1791), nous proposons une périodisation du genre qui sert de cadre à l'analyse des théories des contemporains, qu'ils soient praticiens ou historiens, et à une réflexion sur la production et la diffusion d'une pratique considérée comme éphémère. L'examen de l'évolution de la parodie d'opéra permet de voir comment au cours du siècle, elle revêt diverses formes dramatiques (pantomime, pastiche, *etc*.) et musicales (vaudevilles, ariettes, parodies musicales) ; il est significatif qu'elle évolue selon les genres qu'elle prend pour cible (tragédie en musique, opéra-ballet, pastorale lyrique drame lyrique, *etc*.) de la pièce critique à l'opéra burlesque.

Témoin des évolutions de l'opéra (de Rameau à Gluck en passant par la querelle des Bouffons) et de l'opéra-comique, la parodie dramatique d'opéra garde son statut de genre musical et lyrique comique et devient une des gardiennes du vaudeville. Alors qu'on croyait au déclin du genre, nous montrons combien les parodies sont présentes à la veille de la Révolution, assorties parfois d'une portée philosophique ou morale.

Mots clés : parodie, opéra, opéra-comique, critique, vaudeville, pastiche, pantomime, Foires, Comédie-Italienne, Ambigu-Comique, théâtre de cour, Lully, Rameau, Gluck, Fuzelier, Favart, intertextualité, marionnette.

A Poetics of Dramatic Opera Parody in Eighteenth-century France (1709-1791)

Dramatic opera parody, a comic rewriting of a lyric work created at the Royal Academy of Music, is a genre truly born in the eighteenth century at the fairground theatres. It spreads rapidly to almost all the Parisian theatres: the Opéra-Comique, Comédie-Italienne, fairground theatres for marionettes, the boulevards, court theatres, receiving the condemnation of some and the support of professional parodists (Fuzelier, Favart, *etc*.) and illustrious amateurs (Louis XVI and his brother).

Based on the corpus of two hundred and fifty-three dramatic opera parodies that we have inventoried up to the end of the theatre privileges (1791), we propose a periodisation of the genre which will serve as a framework for the analysis of the theories of its contemporaries, whether they be practitioners or historians, and for a reflection on the production and diffusion of a practice considered ephemeral. An examination of the evolution of opera parody allows one to see how during the century it takes on different dramatic forms (pantomime, pastiche, *etc*.) and musical forms (vaudevilles, ariettes, musical parodies); it is significant that it evolves according to the genres that it targets ("tragédie en musique", ballet opera, lyric pastoral, lyric drama, *etc*.) from the critical play to the burlesque opera.

Witness to the evolution of opera (from Rameau to Gluck and passing by the Querelle des Bouffons) and of the opéra-comique, dramatic opera parody maintains its status as a musical and lyric comic genre and becomes one of the guardians of vaudeville. While belief tended toward the decline of the genre, we demonstrate how much the parodies are present at the eve of the Revolution, matched with a philosophical or moral impact.

Key Words: Parody, Opera, Opéra-Comique, Critique, Vaudeville, Pastiche, Pantomime, Fairground Theatres, Comédie-Italienne, Ambigu-Comique, Court Theatre, Lully, Rameau, Gluck, Fuzelier, Favart, Intertextuality, Marionette.

UNIVERSITÉ DE NANTES
U.F.R. LETTRES ET LANGAGES
École doctorale Sociétés, Cultures, Échanges

Poétique de la parodie dramatique d'opéra au XVIII^{e} siècle en France (1709-1791)

THÈSE DE DOCTORAT
Discipline : Littérature française
Présentée et soutenue publiquement le 9 décembre 2011 par

Pauline BEAUCÉ

Sous la direction de Mme le professeur Françoise RUBELLIN

Volume II
Annexes et bibliographie

Jury :

M. Manuel COUVREUR (Université Libre de Bruxelles)
Mme Raphaëlle LEGRAND (Université Paris IV – Sorbonne)
M. Jean-Noël PASCAL (Université Toulouse – Le Mirail)
M. Dominique QUÉRO (Université Paris IV – Sorbonne)
Mme Françoise RUBELLIN (Université de Nantes)

UNIVERSITÉ DE NANTES
U.F.R. LETTRES ET LANGAGES
École doctorale Sociétés, Cultures, Échanges

Poétique de la parodie dramatique d'opéra au XVIII^{e} siècle en France (1709-1791)

THÈSE DE DOCTORAT
Discipline : Littérature française
Présentée et soutenue publiquement le 9 décembre 2011 par

Pauline BEAUCÉ

Sous la direction de Mme le professeur Françoise RUBELLIN

Volume II
Annexes et bibliographie

Jury :

M. Manuel COUVREUR (Université Libre de Bruxelles)
Mme Raphaëlle LEGRAND (Université Paris IV – Sorbonne)
M. Jean-Noël PASCAL (Université Toulouse – Le Mirail)
M. Dominique QUÉRO (Université Paris IV – Sorbonne)
Mme Françoise RUBELLIN (Université de Nantes)

ANNEXES

ANNEXE I

Catalogue dynamique des parodies dramatiques d'opéra et de leur cible

Face à l'ampleur du corpus des parodies dramatiques d'opéra (deux cent cinquante-trois œuvres), il nous a semblé judicieux, pour présenter et décrire chacune des pièces, de proposer un catalogue dynamique. Il combine les avantages de deux types de catalogues papiers (celui classé par ordre alphabétique et celui classé par ordre chronologique) car on peut, selon le besoin, changer le mode de tri. Son caractère dynamique permet aussi d'effectuer des recherches systématiques simples ou croisées au sein du corpus.

Ce catalogue, enregistré sur le cédérom joint au volume 2 sous le titre « cataloguedynamique » est composé de treize entrées : titres des parodies, prénoms et noms des auteurs, années de création, dates de création, lieux de création, titres des cibles (noms du ou des librettiste(s) et du ou des compositeur(s)), genres des cibles, dates de création et principales dates de reprises de la cible au XVIII[e] siècle, formes des parodies, structures des parodies, localisations des parodies, hypothèses d'attribution et de datation. Ce simple descriptif explique pourquoi nous ne pouvions pas donner une version papier de ce document.

	A	B	C	D	E	F	G	H
1	Titres des parodies	Prénoms et Noms des auteurs	Années de créati	Dates de création	Lieux de création	(noms du ou des librettiste(s) et du ou	Genres des cibles	s reprises de la cible à l'Aca
2	*Persée le cadet*	anonyme	1709	1709.2.4	FSG - troupe de Dolet et la Place	*Persée* de Quinault et Lully	tragédie en musique	682.4.17 repris en 1703/171
3	*Pierrot Roland*	Louis Fuzelier, anonyme	1709	1709.2.7	FSG - Jeu de la Veuve Maurice	*Roland* de Quinault et Lully	tragédie en musique	ris en 1705/1716/ 1727.11.1
4	*La Foire galante ou le Mariage d'Arlequin*	rre-François Biancolelli, dit Dominiq	1710	1710.7.25	- troupe de Bellegarde et Desgue	*L'Europe galante* de La Motte et Campra	opéra-ballet	?.10.24 repris en 1706/1715/
5	*Arlequin Atys*	rre-François Biancolelli, dit Dominiq	1710	1710.2.?	- troupe de Bellegarde et Desgue	*Atys* de Quinault et Lully	tragédie en musique	n Laye) / 1709.11.28 / 1725.1
6	*La Critique de Manto*	Louis Fuzelier	1711	1711.2.?	FSG - Jeu de Paume d'Orléans	*Manto la fée* de Menesson, Bastini et Stuc	tragédie en musique	1711.1.29
7	*Les Fêtes parisiennes*	Louis Fuzelier	1711	1711 et février 1712 (cf. ms.	u de Paumes d'Orléans (danseurs	*Les Fêtes vénitiennes* de Danchet et Campr	opéra-ballet	1710.6.17 Repris en 1713/17
8	*Arlequin Thétis*	Alain-René Le Sage	1713	1713.7.25	FSL - Jeu de la Dame Baron Belair	*Thétis et Pélée* de Fontenelle et Colasse	tragédie en musique	712.5.13 / 1723.11.4 / 1726.
9	*La Parodie de Psyché*	Jean-François Letellier	1713	1713.8.22	- Jeu de Paume de Belair - Dame B	*Psyché* de T. Corneille, Fontenelle et Lully	tragédie en musique	1678.4.9 repris le 1703.6.8
10	*L'Opéra de campagne*	Louis Fuzelier	1713	1713.8.22	- Dame Baron, Jeu de Paume de B	*Armide* de Quinault et Lully	tragédie en musique	11.27 / 1713.12.26 / 1714.6.
11	*Thétis et Pélée*	Pierre-Charles Roy	1714	1714	Château de Sceaux	*Thétis et Pélée* de Fontenelle et Colasse	tragédie en musique	712.5.13 / 1723.11.4 / 1726.
12	*Parodie de l'opéra de Télémaque*	Alain-René Le Sage	1715	1715.2.3 (?)	FSG - Opéra-Comique	*Télémaque* de Pellegrin et Destouches	tragédie en musique	1714.11.29 Repris le 1
13	*Arlequin Lustucru, grand Turc et Télémaque*	Simon-Joseph Pellegrin	1715	1715.2.23	FSG - Opéra-Comique (Baron)	*Télémaque* de Pellegrin et Destouches	tragédie en musique	1714.11.29 Repris le 1
14	*Les Mal-assortis ou Arlequin gouverneur*	Louis Fuzelier	1716	1716.9.31	FSL - Opéra-Comique	*cide* de Campistron et L. Lully et M. Mar	tragédie en musique	2.3 Repris le 1705.6.23 / 171
15	*Pierrot furieux ou Pierrot Roland*	Louis Fuzelier	1717	1717.2.?	FSG - Opéra-Comique	*Roland* de Quinault et Lully	tragédie en musique	ris en 1705/1716/ 1727.11.1
16	*Le Jugement de Pâris*	ois Biancolelli, dit Dominique et Lu	1718	1718.7.20	Comédie-Italienne	*t de Pâris* de Barbier (Pellegrin) et Bertin	pastorale lyrique	1718.6.14
17	*Le Jugement de Pâris et la Foire des amours*	s-Philippe d'Orneval (musique de C	1718	1718.7.20	FSL - Opéra-Comique	*t de Pâris* de Barbier (Pellegrin) et Bertin	pastorale lyrique	1718.6.14
18	*Les Amours de Jupiter et d'Io*	Jacques Charpentier	1718	1718.?.?	FSL - Jeu du Chevalier Pellegrin	*Isis* de Quinault et Lully	tragédie en musique	8.? Repris le 1704.2.14 / 171
19	*Les Amours de Vincennes*	rre-François Biancolelli, dit Dominiq	1719	1719.9.19	Comédie-Italienne	*Issé* de La Motte et Destouches	pastorale lyrique	epris en 1706/1708/ 1719.9.
20	*Les Plaisirs de la campagne ou le Triomphe d'Arlequin*	rre-François Biancolelli, dit Dominiq	1719	1719.9.14	Comédie-Italienne	*Plaisirs de la campagne* de Pellegrin et Ba	opéra-ballet	1719.8.10
21	*La Rupture du Carnaval et de la Folie*	Louis Fuzelier	1719	1719.7.6	Comédie-Italienne	*arnaval et la Folie* de La Motte et Destou	comédie lyrique / ballet	1703.12.27 Repris en 1704
22	*L'Ami à la mode ou Parodie d'Alcyone*	Louis Fuzelier	1719	1719	NR	*Alcyone* de La Motte et Marais	tragédie en musique	epris le 1719.4.17 / 1730.5.
23	*Hercule filant*	Louis Fuzelier	1721	1721.5.15	Comédie-Italienne	*Omphale* de La Motte et Destouches	tragédie en musique	ris le 1721.2.21 (5.13) / 1733
24	*Arlequin Phaéton*	abbé Macharti	1721	1721.12.11	Comédie-Italienne	*Phaéton* de Quinault et Lully	tragédie en musique	pris en 1710 / 1721.11.11 / 1
25	*Arlequin Persée*	Louis Fuzelier	1722	1722.12.18 / 1723.1.1	Comédie-Italienne	*Persée* de Quinault et Lully	tragédie en musique	682.4.17 repris en 1703/171

Catalogue

Aperçu des huit premières entrées du catalogue dynamique pour seulement vingt-cinq pièces du corpus

Matériel requis et remarques générales

Ce catalogue a été conçu sur EXCEL 2007 mais est compatible avec les versions antérieures et postérieures du même logiciel pour PC et pour Mac. Il est possible de lire ce catalogue avec tous types de tableurs (OpenOffice-Calc, *etc.*). Trois remarques préalables :

lors des recherches, les accents sont pris en compte mais pas les majuscules. Ce qui veut dire qu'on trouvera Jean-Joseph Vadé en tapant « Vadé » ou « vadé » mais pas « vade », à moins de procéder à une recherche externe au logiciel (ctrl F ou « pomme » F).

Le catalogue se présente dans un format par défaut, sous la forme d'une liste classée chronologiquement selon l'année de création des parodies (voir capture d'écran ci-dessus). Lors de toute manipulation, le logiciel indique quelle liste a été filtrée sur le coin droit de la cellule mère (A1, B1 et ainsi de suite).

Protocole de navigation

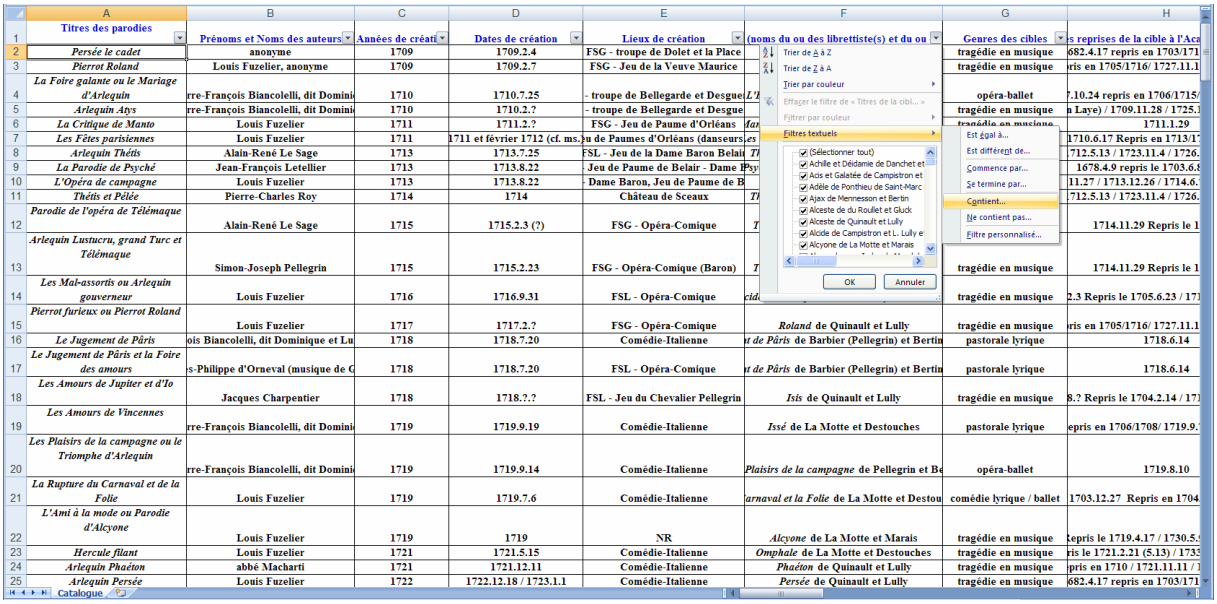
Voici plusieurs éléments facilitant la navigation dans le catalogue à partir de la version EXCEL 2007 :

- Navigation simple : format liste (tri croissant ou alphabétique)

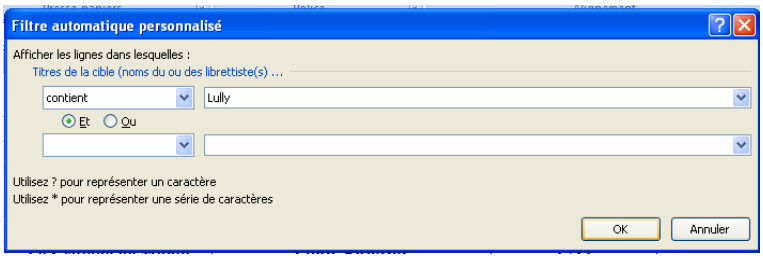
Le format par défaut est par ordre chronologique. En faisant défiler le document du haut vers le bas, les informations apparaissent triées selon la date de création des parodies dramatiques d'opéra. Chaque entrée permet d'effectuer un tri par ordre chronologique ou antéchronologique (pour les rubriques comportant des dates) et par ordre alphabétique croissant ou décroissant (pour les rubriques comportant des titres ou des noms de lieux).

- Mode recherche

Une recherche simple permet d'obtenir une liste selon un critère et non plus selon un mode de tri (navigation simple). On peut par exemple chercher tous les opéras de Lully parodiés. Pour ce faire, il faut aller dans la rubrique « titres des cible (noms du ou des librettiste(s) et du ou des compositeur(s)) » et demander l'affichage des filtres textuels. Comme chaque cellule comporte plusieurs types d'informations, il faut cliquer sur « contient » et non « égal à ».

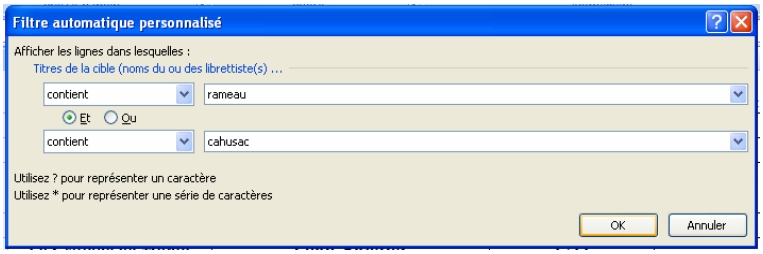


Inscrire ensuite le nom de Lully dans la case prévue à cet effet.



On peut ainsi avoir la liste de toutes les œuvres composées par Lully qui ont été parodiées.

Une recherche croisée peut se faire au sein de la même rubrique : on peut par exemple demander la liste des œuvres composées par Rameau avec son librettiste Cahusac :



Une telle application peut être faite entre plusieurs rubriques : on peut chercher toutes les parodies représentées à la Comédie-Italienne (rubrique lieu, filtres textuels, égal à : Comédie-Italienne), puis aller ensuite dans la rubrique forme et cliquer sur le filtre textuel « égal à », puis indiquer « vaudevilles » : on obtient alors la liste de toutes les parodies dramatiques d'opéra uniquement en vaudevilles représentées à la Comédie-Italienne. On peut complexifier la demande en limitant encore cette recherche dans le temps : rubrique années de création, filtres numériques, « supérieur à » 1760 par exemple.

ANNEXE II

Transcriptions de documents et de pièces

Avertissement

Notre volonté n'est pas de fournir des éditions critiques de parodies dramatiques d'opéra, mais des transcriptions intelligibles de textes manuscrits. Nous mettons en note d'une part, les parties de textes biffées sur le manuscrit quand celles-ci apportent des éléments dans pour compréhension, d'autre part, quelques définitions de vocabulaire. La transcription d'*Arlequin bohémienne ou la Galiote engravée*, parodie d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck et du Roullet est la plus annotée : c'est à partir de l'analyse précise du texte que nous avons pu la dater et identifier les auteurs.

Comme dans l'ensemble de notre thèse, nous avons modernisé l'orthographe et la ponctuation des documents et des pièces transcrites, sauf le cas échéant pour la régularité de la rime ou de la métrique. Les airs sont présentés dans une taille de police inférieure au texte des répliques parlées. Nous avons uniformisé la présentation des airs (« Sur l'air », « Air », ou titre seul) en : « AIR : » suivi du titre. Pour faciliter l'identification des moules métriques, nous avons distingué les longueurs de vers par leur marge : les alexandrins ont un retrait d'1 cm, les décasyllabes de 2 cm, les octosyllabes de 3 cm, les heptasyllabes commencent à 3,5 cm, les vers de six syllabes à 4 cm et ainsi de suite.

Dans un souci d'uniformisation, nous faisons précéder chaque transcription de pièces ou de documents d'une courte notice précisant la localisation du manuscrit ou de l'édition et donnant, dans les pièces, la page de titre telle qu'elle apparaît sur le manuscrit.

D'une manière générale, tout ce que nous avons cru bon d'ajouter pour la compréhension du texte est signalé entre crochets.

Transcription du Mémoire des parodies d'opéra faites par Carolet
par Nicolas Bienfait II

Voici trois remarques sur l'orthographe de ce document :

- Bienfait orthographie le nom de Carolet avec deux « l ».
- Il laisse systématiquement le mot « acte » au singulier.
- Il orthographie « Persée » pour l'opéra et « Polichinelle Percée » pour la parodie.

Le contenu de ce mémoire est intéressant car il indique des pièces qui ne sont pas de Carolet, et il donne à d'autres parodies des titres différents de ceux que nous connaissons. Ce document permet de proposer une attribution à Carolet de certaines pièces restées jusqu'à présent anonymes et de découvrir l'existence d'une parodie d'*Armide*, mentionnée nulle part ailleurs. Nous donnons plus de renseignements en note de la transcription de ce document manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale de France, sous la cote ms. 241, Fonds Rondel.

Mémoire des parodies d'opéra faites par Carolet en 3 actes

1 – *Alceste*, parodie, 3 actes[1409]

2 – *Le Trompeur*, parodie d'*Isis*, 3 actes[1410]

3 – *Polichinelle apprenti cocher*, parodie de l'opéra de *Phaéton*, 3 actes[1411]

4 – *Polichinelle Apollon*, parodie de l'opéra d'*Issé*, en 3 actes

5 – *Le Héros en quenouille*, parodie d'*Omphale*, en 3 actes

6 – *La Noce interrompue*, parodie de *Pirithoüs*, en 3 actes

7 – *La Fille obéissante*, parodie de la tragédie d'*Alzire*, en 3 actes[1412]

8 – *Polichinelle Persée*, parodie de *Persée*, en 3 actes

9 – *Thétis et Pélée*, parodie en 3 actes[1413]

[1409] Il s'agit vraisemblablement de la parodie anonyme pour marionnettes d'*Alceste* de Quinault et Lully donnée à la Foire Saint-Germain 1739. Les *MFP* indiquent que la dernière pièce de Carolet avant sa mort, *Les Amants embarrassés*, date du 14 février 1739 (t. II, p. 134-135) : il est donc possible qu'*Alceste* soit de Carolet, elle serait alors sa dernière parodie d'opéra.

[1410] Le titre renvoie à la version en trois actes et en vaudevilles d'une pièce intitulée *À Fourbe, fourbe et demi ou le Trompeur trompé*, en un acte, représentée à la Foire Saint-Germain aux marionnettes. *Le Trompeur trompé* est attribué à Fuzelier sur la page de titre du manuscrit qui se trouve dans le « Théâtre inédit de Fuzelier, pièces non représentées » (ms. BnF, fr. 9333).

[1411] Le titre de cette pièce dans les sources de l'époque (*DTP*, *MFP*) et sur le manuscrit (ms. BnF, fr. 9315 « Théâtre inédit de Carolet ») est *Le Cocher maladroit ou Polichinelle Phaéton*. Bienfait cite-t-il de mémoire ? La pièce la plus tardive de cette liste date de 1743 (*Polichinelle Comte de Paonfier*), soit neuf ans après la création de la parodie de *Phaéton* ; on peut supposer que ce mémoire des pièces est rédigé dans les années 1744-1745 justement au moment où Favart, le destinataire du document, est régisseur de l'Opéra-Comique.

[1412] Cette parodie de la tragédie de Voltaire a été éditée par Isabelle Degauque dans *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites*, éd.cit., p. 259-364. Ce mémoire est le seul document d'époque qui, à notre connaissance, permet d'attribuer cette pièce-canevas.

10 – *Atys travesti*, parodie en 3 actes

11 – *Margot Tintamare ou la Magie noire*, parodie d'*Armide* en un acte[1414]

12 – *Javotte*, parodie de la tragédie de *Mérope* en un acte[1415]

13 – *Polichinelle Comte de Paonfier*, parodie du *Glorieux*[1416]

14 – *Le Quiproquo ou Polichinelle Pyrame*, parodie de *Pyrame et Thisbé*[1417]

M. Favart est prié, de la part de Bienfait, de regarder le petit mémoire des pièces ci-dessus, écrit pour en écrire deux mots au sieur Duchesne qui les veut acheter ; je vous prie d'y mettre le prix, vous-même les connaissant bien. Vous m'obligerez et suis tout à vous.

Bienfait
[Signature]

[1413] Carolet a parodié l'opéra de Fontenelle et Colasse en 1736 sous le titre de *La Belle Écaillère* à l'Opéra-Comique de la Foire Saint-Germain.

[1414] Cette pièce n'est nulle part mentionnée ; nous l'avons prise en compte dans notre catalogue des parodies dramatiques d'opéra.

[1415] Cette parodie pour marionnettes est attribuée à Valois d'Orville et est classée dans son « Théâtre inédit » (ms. BnF, fr. 9318). Elle date de 1743, Carolet était mort depuis au moins trois ans.

[1416] Il s'agit d'une parodie de la comédie *Le Glorieux* de Destouches, attribué par le *DTP* à Largilière fils ; elle est généralement attribuée à Charles-Simon Favart et Largilière fils (voir l'édition de cette parodie inédite par Gustave L. van Roosbroeck et Antony Constans).

[1417] Nous avons édité cette pièce dans *Pyrame et Thisbé, un opéra au miroir de ces parodies*, éd. cit., et l'avons attribuée à Valois d'Orville : Carolet étant mort en 1739 ou en 1740, il ne faisait pas partie des auteurs en lice lorsque nous avons cherché la paternité de cette parodie (*ibid.*, p. 206-210). Nous maintenons notre première hypothèse.

Parodie sur l'opéra nouveau de Castor et Pollux
sur l'air de la Béquille du Père Barnabas

Cette parodie-chanson se trouve dans les anecdotes regroupées sous le titre *L'Art d'allonger un livre sans le rendre ennuyeux* qui suivent les *Mémoires de Mademoiselle de Bonneval*, composés par Jean-Charles Gervaise de Latouche et édités en mars 1738[1418]. Nous donnons entre crochets la partie dramaturgique à laquelle correspond l'intrigue développée dans les couplets de la chanson.

[Relatif au prologue]
Impromptu goguenard,
Viens animer ma verve ;
Comme un petit Bernard[1419]
Aimons malgré Minerve.
Chantons, buvons roquille,
Le nouvel opéra
Sur l'air de la béquille
Du père Barnabas.

[Relatifs à l'acte I]
Au tombeau de Castor
Une fête s'avance :
Pour réjouir la mort,
Gaiement on chante, on danse.
Sa maîtresse gentille
Regrette son trépas
Et surtout la béquille
Du père Barnabas.

[1418] Jean-Charles Gervaise de Latouche, *Mémoires de Mademoiselle de Bonneval*, Paris, Ganneur, 1738, p. 144-148.
[1419] Référence au librettiste de *Castor et Pollux*, Pierre-Joseph Bernard, dit Gentil-Bernard.

Pollux imprudemment,
Loin de pleurer son frère,
À ce tendron charmant
En ces lieux cherche à plaire.
Pourquoi, dit-il, ma fille
Pousser de vains hélas ?
Nous avons la béquille
Du père Barnabas.

Élaïre aussitôt
Lui dit : Va voir ton père,
Demande-lui plutôt
Qu'il ranime ton frère.
De le revoir je grille,
Lui seul dont je fais cas
Me rendra la béquille
Du père Barnabas.

Je sens, dit-il, mon tort,
Puisqu'on ne peut vous plaire,
En enrageant bien fort
Je vais vous satisfaire ;
Alors de cette fille
Il détourna ses pas
Resserrant la béquille
Du père Barnabas.

[Relatifs à l'acte II]
Mon papa Jupiter,
Voici ce qui m'attire :
Mon frère est dans l'enfer,
Il faut qu'on l'en retire.
À sa brune gentille
Rendons ce pauvre gâs,
Au nom de la béquille
Du père Barnabas.

Des dieux le souverain
Lui tenait ce langage :
Dans l'entrée souterrain
Tu resterais pour gage ;
Aux lieux où le jour brille,
Plaisirs, fixez ses pas,
Employez la béquille

Du père Barnabas.

[Relatif à l'acte III]
Aussitôt sont venus
Pour apporter remède
Suivantes de Vénus,
Suivants de Ganymède :
Restez ici, bon drille,
Au ciel mieux que là-bas
On joue de la béquille
Du père Barnabas.

[Relatifs à l'acte IV]
Aux champs élyséens
Le beau Castor soupire,
Il goûte peu de biens
Offerts sans Élaïre
De ce qu'il ne peut pas
Exercer la béquille
Du père Barnabas.

Pour chasser son chagrin,
Une ombre bienheureuse
Gigote un tambourin
Et fort peu scrupuleuse,
Autour de lui sautille
Montrant du haut en bas
L'étui de la béquille
Du père Barnabas.

Pollux paraît : Bonjour,
J'adorais Élaïre,
Mais vainqueur de l'amour,
D'ici je vous retire ;
Allez voir cette fille,
Castor, ne tardez pas,
Portez-lui la béquille
Du père Barnabas.

[Relatifs à l'acte V]
Castor en un moment,
Va trouver sa maîtresse :
Est-ce vous, cher amant ?
S'écria la princesse.

Déjà mon cœur pétille
De prendre nos ébats.
Avez-vous la béquille
Du père Barnabas ?

Castor lui dit : Adieu,
Aux enfers je retourne,
On m'attend dans ce lieu,
Pour jamais j'y retourne.
Cruel, répond la fille,
Du moins si tu t'en vas,
Laisse-moi la béquille
Du père Barnabas.

De venir jusqu'ici
Jupiter prend la peine,
Pollux y vient aussi
Sans savoir qui l'amène ;
On s'accorde, on babille :
Prince, vos doux appas
Obtiennent la béquille
Du père Barnabas.

Astres Jumeaux, ouvrez
Une noble carrière,
Princesse, vous serez
L'étoile poulinière ;
Aux cieux que tout gambille,
Et par mille entrechats
Célébrons la béquille
Du père Barnabas.

Chanson à l'occasion d'une lettre sur l'opéra, attribuée à M le Bailli du R[oullet]

Cette chanson satirique vise François-Louis Gand le Bland du Roullet, bailli, auteur d'une *Lettre sur les drames-opéras* (Amsterdam-Paris, Esprit, 1776), dans laquelle il donne les règles de la composition du poème lyrique et prend ses distances par rapport à Quinault et aux librettistes de la première moitié du XVIII[e] siècle. Le manuscrit de cette chanson est conservé à la Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque de l'Opéra, Fonds Favart, Carton I, C 4.

Je consens mes chers frères
À vous initier
Dans les profonds mystères
Du lyrique métier.
Croirez-vous mes préceptes ?
Oui, monsieur le Bailli.
Vous serez donc adeptes ?
Bon, monsieur le Bailli.

Connaissez-vous *Armide*?
Oui, monsieur le Bailli.
Quel ouvrage insipide !
Oui, monsieur le Bailli.
Sans chaleur, sans génie.
Oui, monsieur le Bailli.
Mais vive *Iphigénie* !
Oui, monsieur le Bailli[1420].

[1420] Cette première strophe rappelle le premier paragraphe de la *Lettre* de du Roullet : « Vous dites, Monsieur, que pour vous distraire de vos graves occupations, vous voulez vous amusez à composer les paroles d'un opéra ? Je ne puis qu'approuver ce

De la scène lyrique
Quinault n'est plus le roi.
Lisez ma poétique
Vous direz comme moi :
Nous n'avons qu'un génie,
Qui ? monsieur le Bailli,
L'auteur d'*Iphigénie*.
Ah ! monsieur le Bailli !

Admirez sa sagesse :
Modeste en ses essais,
Par respect pour la Grèce,
Il parle mal français.
Même en pillant Racine,
Son génie affaibli,
Dément son origine.
Oui, monsieur le Bailli.

Gardez-vous dans la fable
De choisir vos sujets :
Point de dieux, point de diables,
Ni fêtes, ni ballets,
Cela sent trop l'enfance.
Mais monsieur le Bailli,
On peut aimer la danse
Hein... monsieur le Bailli ?

Toi, chef de mes athlètes,
Qui de ce pays-ci
Sais mesurer les têtes,
Sois mon superbe appui ;
Cours, cabale au parterre,
Du fond je suis saisi,
La forme est ton […]

---

projet parce que j'espère beaucoup de vos talents ; mais connaissez-vous toute la difficulté de cette entreprise ? ».

Oui, monsieur le Bailli.

Les Dieux annoncent aux humains
Les grands événements par des signes certains :
Le temple de Diane en cendre
Annonce le grand jour où naquit Alexandre ;
Le temple de Thémis brûla
Le jour qu'on vit rentrer Allard à l'Opéra[1421].

[1421] Autrement dit, depuis que Marie Allard est entrée à l'Opéra, il n'y a plus d'équité entre les arts (Thémis étant la déesse de la justice). Allard, mère du célèbre Vestris, est la danseuse vedette de l'Opéra de 1761 à 1781. Il ne faut pas oublier que la « réforme » du livret prônée par du Roullet intervient après une période d'hégémonie des genres légers à l'Académie royale de musique.

Scène du marchand de musique

La tirade du marchand de musique retrace de manière humoristique les évolutions de la musique en France du XVII^{e} au XVIII^{e} siècle. Le marchand évoque la querelle des Piccinnistes et des Gluckistes, l'écriture de cette scène est donc postérieure à 1779. Le manuscrit est conservé à la Bibliothèque Nationale de France sous la cote ms. 214, f^{os} 117-121, Fonds Rondel.

LE MARCHAND

Messieurs, mesdames, voyez mon petit magasin en passant. Il est très curieux, mesdames, arrêtez-vous. J'ai la seule bonne musique, la musique de tous les temps, de tous les lieux, de tous les âges, la seule que la raison et le goût puissent adopter.

LA FILLE

Mais, mon père, à quoi bon dire cela, vous repousserez plus de monde que vous n'en attirerez !

LE MARCHAND

Non, non, il n'est rien de tel que de se faire valoir ; on excite la curiosité, et de la curiosité à la tentation, il n'y a qu'un pas qu'on franchit presque toujours.

LA FILLE

Mais il faut tenir ce qu'on promet, et vous le savez mieux qu'un autre

AIR : *Chacun à son tour*

La musique est une maîtresse

Qu'à son gré chacun peut choisir,
L'un en attend de la tendresse,
L'autre n'en veut que du plaisir.
J'aime le cor et vous la flûte,
Et dans cela comme dans tout,
Chacun a son goût,
Point de dispute,
Chacun a son gout.

LE MARCHAND

Oui, mais le véritable goût, c'est le mien !

LA FILLE

C'est ce que chacun dit.

LE MARCHAND

Mes succès le prouvent : à sept ans, j'ai pris le violon, à quinze, j'ai fait une romance et à vingt, je me suis dit j'ai du génie, Lully endort, Mouret ennuie, Rameau fatigue : je veux les remplacer. J'ai acheté fort cher de mauvaises paroles, j'y ai mis de plus mauvaise musique, mon ouvrage est tombé dans l'oubli et moi dans la misère. J'enrageais dans mon grenier, un académicien vient me trouver et me dit : « une grande révolution s'opère, la trompette de l'harmonie retentie de tous côtés ; profitez-en et suivez ma période ». Je le crois ; je travaille et toutes les fois qu'on me joue on baille périodiquement. Ma chute m'avait plongé dans le désespoir. Un autre académicien s'empare de moi et me dit : « Mon ami, voulez qu'on vous entende ? Faites du bruit, prenez le parti de la timbale et embouchez la trompette ». Me voilà dupe une autre fois, et j'étourdis de toute ma puissance ceux que j'avais ennuyés. Je n'en suis pas plus heureux, et pour m'arracher à la faim, je me dis : je ne puis vendre ma musique, vendons celle des autres. Je lève un magasin, mais ma femme était piccinniste et mon garçon de boutique gloukiste [*sic*] ; l'une donnait pour rien ce qui sentait l'Allemagne, et l'autre vendait à moitié de perte tout ce qui avait la tournure un peu romaine. Je restais en peu de temps sans une note, ruiné par les querelles. J'ai plié boutique et me suis mis aux gages de l'amitié. Ma collection n'est plus formée que des hommages qu'elle adresse aux plaisirs ou à la beauté. Voulez-vous la parcourir, Madame. Ma fille, montre ce recueil à Madame.

Arlequin marchand de poupées
ou le Pygmalion moderne

Charles-Jacob Guillemain

Nous transcrivons le manuscrit de la pièce conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote fr. 9252, f^os^ 34 à 41r., et nous indiquons en note les légères variantes proposées dans l'édition (Paris, s. n., 1779). De manière générale, elle contient une ponctuation plus fournie en points de suspension et en points d'exclamation que le manuscrit.

Arlequin marchand de poupées ou le Pygmalion moderne

Au lever du rideau l'orchestre joue l'air « Réveillez-vous, belle endormie ».

ARLEQUIN

À quoi bon me réveiller, vous autres ! Je ne peux rien faire[1], autant dormir… Je m'étais couché là, pour ne pas tomber dans la ruelle… Je dormais bien… c'est dommage. Il faut se lever cependant, ahi… Si nos petites maîtresses avaient des lits de plûmes comme cela, on ne les verrait pas se lever à la pointe de midi. Allons, tâchons de mettre la main à la pâte.

AIR : *Tôt tôt tôt battez chaud* ensuite[2]

[1] Éd. : « je ne puis rien faire ».
[2] Terme absent de la version éditée.

AIR : *Dérouillons, dérouillons ma commère*

ARLEQUIN

Voilà une poupée que je ne finirai jamais je crois. Ce sont des opéras[1] que les coiffures d'à-présent : il faut être machiniste pour en venir à bout. Quel diable est-ce que je fourrerai là-dessous pour remplir ce vide-là ? Oui… non… si fait… pardine[2], c'est tout simple… quand un général veut entrer dans une ville malgré les bourgeois, il ne peut pas y entrer par la porte. Il faut qu'il y entre par la fenêtre ; mais c'est qu'entre lui et la fenêtre[3], il y a un fossé. Qu'est ce qu'il fait ? Il emplit le fossé de fagots sangudimi[4] ! Je vais faire comme lui moi… il est drôle ce colleret[5]-là, hé hé, hé, hé, elle sentira un peu l'oignon[6]… qu'est ce que cela fait ? Bast[7] ! la mode viendra peut-être. Tout prend dans ce pays-ci[8].

AIR: *En passant par la barrière*

ARLEQUIN

Cela fera une poupée du grand ton[9]. Y en a-t-il assez !

AIR: *Vraiment mon compère, oui*

ARLEQUIN

(*Au public.*) Ces deux visages-là, hé, hé, hé, hé, c'est comme le jour et la nuit. (*À l'orchestre.*) Pas vrai ?

AIR: *Vraiment mon compère, voire*[10]

ARLEQUIN

Il faut relever l'éclat de ce teint-là. Un peintre met toujours des ombres dans ses tableaux, et je suis peintre en rond [*sic*] de bosse, moi[11].

AIR: *Annette à l'âge de 15ans*

ARLEQUIN

---

[1] « On dit familièrement en parlant d'une affaire qui entraîne beaucoup d'embarras, que *c'est un opéra* » (*Académie*, 1762).
[2] *Pardine, pardienne, par dieu* : « Espèce d'interjections vulgaires qui marquent la certitude, l'affirmation et la plainte » *Dictionnaire du bas-langage* d'Hautel, Paris, Léopold Collin, 1808.
[3] Éd. : « mais entre lui et la fenêtre ».
[4] *Sanguidimi* : juron en italien souvent employé par Arlequin qu'on peut traduire « par mon sang », comme on jurerait « sur sa vie ». Éd. : « sangodémi ».
[5] *Colleret* : « diminutif de collier » (Littré).
[6] Chaque passage du manuscrit qui comporte quatre « hé » n'en comporte que deux dans l'édition.
[7] Éd. : « Baste ».
[8] Sur le manuscrit une phrase biffée suit : « un bonnet aux mirlitons : cela serait plaisant ! ».
[9] *Grand ton* : « Les manières du plus grand monde » (Littré).
[10] Éd. : « Vraiment mon compère, oui » ; il s'agit du même air que « vraiment mon compère voire ».
[11] *En ronde bosse* : « Les ouvrages de plein relief, les statues proprement dites » (*Académie*, 1762).

Vous vous moquez de moi, je crois, vous autres, vous appelez cela l'image du printemps, l'aurore d'un beau matin, et cela ferait peur au diable. On dirait d'une poupée qui à la petite vérole. Je ne sais plus ce que je fais, le diable m'emporte. Voyez ce bonnet qui est droit comme mon bras quand je me mouche. Je voulais faire une poupée, et voilà un Scaramouche embéguiné[1]. Je désapprends, je crois ; foi de syndic mon apprentif[2] en sait plus que moi : à présent me voici devenu adroit de mes mains, comme un cochon de sa queue. Peigne, pinceaux, ciseaux, puisque je ne sais plus me servir de vous, j'aime autant vous arracher à un clou par terre.

AIR : *Dupont mon ami*

ARLEQUIN

Ah ! pauvre Arlequin d'aujourd'hui, tu ne ressembles guère à l'Arlequin d'autrefois. Oh ! J'ai beau me tâter ce n'est plus moi. Par exemple, jadis il fallait me voir à la Courtille, j'étais M. Boutte entraint [*sic*] ; oh ! cela après moi, il fallait tirer l'échelle… quand j'arrivais… oh voilà l'ami Arlequin, bonjour Arlequin — Messieurs, votre serviteur. — Place à M. Arlequin — Messieurs, ne vous dérangez pas — Vous vous moquez… garçon, allons, allons un verre pour M. Arlequin. Le verre venait, je l'emplissais, je le vidais… je le remplissais, je le revidais ; et puis... oh ! nous nous amusions comme des compères !... À présent, bernique ! ils ont beau venir sous ma fenêtre (*Il siffle.*) Qui est-ce qui est là bas ? C'est moi, c'est nous M. Arlequin — Allez vous promener, toi et vous — Eh bien, nous y allons, venez avec nous faire un petit tour — Ni petit, ni grand, laissez-moi tranquille. Ils s'en vont, et moi je reste là comme un grigou[3]… Je ne bois plus.

AIR : *Grégoire est mort*

ARLEQUIN

Et vous gentilles veilleuses, vous dont les instruments m'inspiraient la ribote[4], vous qui m'aguichiez, qui m'appeliez votre joli petit blondin, vous qui… Oh, je trouvais cela si charmant, si agréable : et bien à présent, je m'en bats l'œil. Friponnes, je ne pense plus à vous, je ne vous verrai plus[5].

---

[1] *Embéguiner* : « envelopper la tête de linge ou d'autre chose en forme de béguin » (*Académie*, 1762).
[2] Éd. : « apprenti ».
[3] *Grigou* : « Un gredin, un misérable qui n'a pas de quoi vivre, ou celui qui, ayant de quoi vivre, fait le gueux et vit d'une manière sordide » (*Académie*, 1762).
[4] *Ribote* : « Débauche, excès de table ou de boisson » (*Académie*, 1832).
[5] Ce dernier syntagme est absent de la version éditée.

AIR : *Ils sont passés ces jours de fêtes*

ARLEQUIN

Je crois que je suis cloué dans ma boutique, encore si j'y travaillais ; mais non, je suis là les bras croisés à écouter d'où vient le vent, et je fais tout aussi bien, car quand je me mets à la besogne, vous voyez comme je réussis… oh oui, je le vois bien… C'est une affaire faite… Me voici devenu plus bête qu'une oie… à mon âge… à trente-cinq ans quatre mois, n'avoir plus d'estoc.

AIR : *Quel désespoir*

ARLEQUIN

Mais si je suis bête, je ne suis pas ladre, car je me sens encore là… tenez, là cela fait tic, tac, tic, tac, et tant que cela bat, voyez-vous ? Il y a du remède. Mais pourquoi donc est-ce que j'ai le cœur sensible comme cela ?

AIR : *Finissez donc Mlle Fanchon*

ARLEQUIN

Allons, allons, il ne faut pas jeter le manche après la coignée[1]… ah ! voyons que je voie un peu ma belle poupée qui est dans mon armoire… oh ma foi, c'est un beau morceau que cela, je ne le vois jamais qu'avec plaisir ; ce n'est pas parce que c'est moi qui l'ai faite, mais c'est que je ne sais pas… elle a quelque chose d'agréable qui fait que… je l'ai serrée dans ma grande armoire, de peur de la poussière, car si elle se gâtait, ce serait dommage… oh ! cette poupée-là je ne la donnerais pas à moins de quinze louis… oh, elle les vaut comme un liard… J'ai envie de mettre mon nom dessus, car enfin quand elle sera vendue, on ne saura pas si c'est Gautier ou si c'est Gargouille qui l'a faite[2]. C'est tout simple cela, et puis, cela me fera honneur[3]… car enfin c'est juste… ah, je ne m'en déferai qu'avec peine… quand je la vendrai, je chanterai.

AIR : *Adieu donc dame Françoise*

ARLEQUIN

Mais ouvrons l'armoire, cela fera prendre l'air à l'étoffe, cela ne peut pas lui faire de mal… et puis que sait-on ? il pourrait y avoir quelque chose de dérangé, et pis, en voyant mon chef d'œuvre, cela me remettra peut-

[1] *Jeter le manche après la coignée* : « s'abandonner, jouer de son reste, agir en désespéré » (Le Roux).
[2] Éd. : « qui l'aura faite ».
[3] Cette dernière phrase est absente de la version éditée.

être le cœur au ventre… Cela pourrait bien être là, mais dites-moi donc pourquoi est ce que je suis tout chose, quand je vas[1] pour ouvrir la porte de cette armoire ; quand ce serait la porte d'un huissier à qui j'irais demander du temps, c'est bête cela… allons, allons.

AIR : *Qu'elle est, qu'elle est bien*

ARLEQUIN

On dirait qu'elle sort de mes mains… Ce n'est pas une poupée que j'ai faite, c'est une princesse, le diable m'emporte ; oh ! elle est charmante… mais je me suis surpassé… Voyez-moi ce teint, auprès de cette autre : veux-tu te cacher vilaine ? Quelle taille, quel maintient… c'est moi qui ai fait cela ? Ma foi, je suis un habile garçon… comme je me donne du talon dans le cul, là[2]. Oh, je le mérite bien, mais elle n'a pas de bouquet ; si j'y en mettais un, cela[3] ne ferait pas si mal, je suis galant moi.

AIR : *Ça que je te mette*[4]

ARLEQUIN

Mademoiselle, voulez-vous permettre que j'aie l'honneur de… hé, hé, hé, hé. Je suis bête, moi… mais est-ce que j'ai fait quelque mauvais coup donc ? Comme, la main me tremble… (*Il s'écrit.*) Mille z-yeux, elle m'a fait la grimace !

AIR : *Il a voulu, il n'a pas pu*

ARLEQUIN

Oui, riez vous autres… Je l'ai vue peut-être, ou bien j'ai la brelue [*sic*] ? mais brelue ou non, si j'y touche, je veux que le loup me croque… et puis elle se passera bien de bouquets… elle est bien assez belle sans cela… ah, qu'elle est jolie ; ah, si ce n'était pas une poupée… si cela marchait… si cela vivait… si cela… comment… quoi… qu'est-ce… mais cela n'est pas possible… ah ! mon dieu, si… bêtas… me voici… amoureux… et de qui… d'une poupée !

AIR : *J'avais toujours gardé mon cœur*

ARLEQUIN

Ah ! nous y voici… C'est donc cela qui fait que je ne peux plus rien faire… c'est donc cela qui est cause que je ne vas[5] plus au cabaret… c'est

[1] Éd. : « vais ».
[2] Éd. : « dà ».
[3] Éd. : « ça ».
[4] Éd. : « Ça que je te le mette ».
[5] Éd. : « vais ».

donc pour cela que… sangudimi me voilà bien propre ; grand dadet[1], il lui faut une poupée… ah ! Arlequin, mon pauvre ami, tu es bien cruche. Va… pas si cruche… quel diable, je me gronde là mal à propos… il n'y a pas de quoi fouetter un chat… pardine, on voit bien cela tous les jours. Un jeune freluquet passe sur le Pont-neuf, il regarde le cheval de bronze, et il dit : ah ! si j'avais un cheval comme cela, comme je me carrerais à Longchamp. Ce n'est pas le cheval de bronze qu'il voudrait avoir… quoiqu'il n'y perdrait pas[2], car dans ce cheval-là, il y a autant de pièces de six liards, qu'il y avait de vertus dans le cavalier… eh bien moi, je suis tout de même, ce n'est pas à ce carton-là que j'en veux. Je m'en soucie comme d'un zeste ; mais je serais bien aise d'avoir une femme comme cela. Cela ferait une petite commère bien ragoûtante… mais je vous en fais juges, vous autres. Ah ! mignonne, petit cœur, petit trognon, si tu pouvais répondre à la flamme de mon amour, si… ah ! comme je t'aimerais, comme je te dorloterais… tiens, comme cela les soirs je te prendrais par-dessous le bras, et nous irions nous promener ensemble sur le Boulevard… comme je ferais mon faraud… et puis ensuite je te mènerais chez mon ami Ramponneau ; en me voyant comme cela avec toi, il me dirait comme cela : — Bonjour compère, il y a longtemps qu'on ne vous a vu — C'est vrai compère — Nouvelle conquête, cela compère — Qu'appelez-vous ? Conquête vous-même, c'est ma femme. À ce mot, maître, garçons, maitresse, tous t'ôteraient leurs chapeaux — Excusez, compère, je ne savais pas — Il n'y a pas de mal compère, donnez-nous du bon, et qu'il ne soit pas cher, nous nous assoirions, nous boirions, — À ta santé petit femme[3], à ta santé petit homme… ah ! que nous aurions de plaisir… ah ! ma chère, hélas ! tu n'es qu'une poupée… je te parle, c'est comme si je parlais à une bûche. Tous les compliments que je te fais, toutes les douceurs que je dis, c'est comme si je jetais des perles devant des pourceaux… ouf ! Je n'en puis plus… je bats la campagne… j'ai une fièvre de cheval… Amour chien de vaurien ; ce n'est plus du sang, c'est de l'huile bouillante qui coule dans mes veines… savant second… et toi illustre Bienfait, ô génies mécaniques, vous qui jadis à la Foire Saint-Laurent, faisiez danser et chanter les Polichinelles et les mères Gigognes, vous qui avez su de toutes ces bamboches faire des personnes d'esprit, qui m'ont fait rire à bouche que veux-tu ; venez à mon secours, venez donner à ma poupée, ces mouvements, cette vie, que vous donniez à vos très jolies marionnettes… oh mon dieu, que je dis de bêtises… Je perds la

[1] Expression absente de l'édition du texte.
[2] Éd. : « ce n'est pas qu'il y perdrait ».
[3] Syntagme absent de la version éditée.

tête… que le diable te dégalonne, va poupée de mon cœur... Je suis si honteux de cette farce-ci, que je n'ose plus en regarder l'héroïne… (*La poupée danse.*) Ah ! mon dieu, qu'est-ce que c'est que cela ?

AIR : *Ma commère quand je danse*

Ah ! mon dieu, c'est ici comme chez le luthier de la rue Croix des Petits-Champs. (*La poupée se promène.*) Elle veut connaître les êtres.

LA POUPÉE

Ohé.

ARLEQUIN

Casse-cou… elle n'y voit pas encore, elle ne fait que de naître !

LA POUPÉE

Je me suis fait un mal de chien.

ARLEQUIN

Elle est femme, la parole lui vient avant la vue.

LA POUPÉE, *se promenant*

Je n'aime pas à être Colin-Maillard.

ARLEQUIN

Voyons, il faut aider la nature.

LA POUPÉE

Bonjour M. Arlequin.

ARLEQUIN

Et bonjour ma petite femme… ah ! que je suis content… oh charmante Catin, comme je vas t'aimer… et puis nous gagnerons de l'argent ensemble, je te ferai voir à la Foire Saint-Laurent, je n'aurai pas besoin de ressorts pour te monter !
(*L'orchestre fait sur le chevalet : Baisez baisez, la poupée retournée, on voit Pierrot.*)

PIERROT, *en s'en allant à l'orchestre*

On n'a pas besoin de conseils à vous autres.

ARLEQUIN, *s'en allant à Pierrot*

Tais-toi donc, tu gâtes la sauce !

La toile tombe.

Lu et approuvé à Paris le 15 mai 1779. Suard
Vu l’approbation : permis de représenter à Paris ce 18 mai 1779. Lenoir

Arlequin bohémienne ou la Galiote engravée

Nous transcrivons le manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote fr. 9260, f^{os} 329-349 v. La page de titre porte : « Arlequin bohémienne / ou / la Galiote engravée / filet / parodie en 2 actes / mêlée de vaudevilles ».

PERSONNAGES

Patagon, *patron de la galiote*.
Nicole, *sa femme*.
Eugénie, *leur fille*.
Lucas, *batelier*.
L'Emporté, *boucher de Poissy*.
Pastrop, *garçon boucher*.
Le Bailli.
Une bohémienne, *un Arlequin.*
Bateliers.
Bouchers.
Filles et femmes de Saint-Germain.

ARLEQUIN BOHÉMIENNE OU LA GALIOTE ENGRAVÉE

La scène est au port du Pecq.

OUVERTURE : *Les Folies d'Espagne*

ACTE 1

SCÈNE I

Le théâtre représente le port du Pecq. On entrevoit dans le lointain la machine de Marly[1]. *La galiote occupe une des principales parties du fond, et est entourée de petits batelets dont les banderoles tombent ; d'un coté l'on voit une mauvaise tente de toile, comme les bateliers*[2] *; de l'autre une façon de paillote enfumée est* […][3] *d'antre de Sybille.*

PATAGON, *seul*
AIR de *la Confession*

Je ne puis partir,
Que devenir ?
Quelle disgrâce !
Dans le port du Pec
Hélas, la rivière est à sec.

Cependant nous pourrions avoir de l'eau ; une bohémienne nous en promet. Mais, morbleu, s'il faut lui donner ma fille je n'y consentirai jamais.

AIR : *Noël suisse*

Quoi, mon Eugénie
Me serait ravie !
Dussè-je en mourir

[1] *Machine de Marly* : machine hydraulique commandée par Louis XIV et achevée en 1685, conçue pour amener l'eau de la Seine au château de Marly et à Versailles. Abandonnée dans la deuxième moitié du XVIII[e] siècle, elle sera restaurée sous Napoléon III.
[2] *Sic* ; comprendre comme on voit aussi les bateliers.
[3] Nous n'avons pas pu lire ce mot.

Je ne puis le souffrir :
Pour venger un frère,
Perdre son enfant,
Il faudrait qu'un père
Fut extravagant.

Cela n'est pourtant pas sans exemple.

AIR : *Dans Paris etc.*

On m'a dit qu'un beau jour en Aulide,
On m'a dit qu'on vit le même cas.
Agamemnon, d'un cœur homicide,
Livra sa fille au meurtrier Calcas.
Au fond de mon âme,
Ma foi, je le blâme
D'avoir pu former ce projet inhumain ;
D'un trait si coupable
S'il fut bien capable,
C'est que d'être père il n'était pas certain.

Oh oui, ma foi, si peu que la Nature parle, un père est toujours un père… J'ai pourtant promis de faire la même sottise ! Mais après tout, on a son dit et son dédit. Pourvu que mon commissionnaire ne se soit pas amusé à boire en chemin et qu'il arrive à temps : il n'y aura rien de gâté.

AIR : *Brillant soleil*

Brillant soleil ! brillant soleil,
Toi qui n'as point de pareil,
Dans le séjour de Marly,
Retiens ma chère famille.
Si ma femme vient ici
Ah, c'en est fait de ma fille !
Brillant soleil, brillant soleil,
Tu n'auras point de pareil.

Il faut convenir que j'ai eu le nez fin quand j'ai envoyé le compère Lucas au devant d'elles ! Il va leur débiter adroitement que mon gendre prétendu, M. L'Emporté, n'est qu'un petit infidèle, qu'il en conte à toutes les filles de Saint-Germain. À ce beau récit, la mère et la fille vont prendre la chèvre[1], elles croiront le mariage à vau l'eau, elles resteront à la machine, et moi, je me moquerai ici de la bohémienne et des bateliers.

[1] *Prendre la chèvre* : « se fâcher de rien, se mettre en mauvaise humeur, se choquer pour une bagatelle, n'entendre point raillerie, prendre tout au pied de la lettre. C'est le propre des esprits bourrus » (Le Roux).

SCÈNE II

PATAGON, LA BOHÉMIENNE, BATELIERS

On voit entrer les bateliers sortant de l'antre. Les premiers portent avec étalage un escabeau, une table de bois et les deux derniers soutiennent la bohémienne par-dessous les bras.

CHŒUR DES BATELIERS

AIR : *Cet oracle est plus sûr etc.*

C'est trop faire de résistance,
Lucine[1], rompez le silence,
Parlez, contentez-nous, surtout ne mentez pas.

LA BOHÉMIENNE

Sachez qu'en tout il faut me croire ;
Je vais consulter mon grimoire :
Mon oracle est plus sûr que celui de Calchas[2].

LES BATELIERS

Son oracle est [plus sûr que celui de Calchas.]

LA BOHÉMIENNE

Écoutez, mes enfants, pour vous prouver la vertu de mes secrets, je m'en vais d'abord vous prédire tout ce qui s'est passé.
Ici deux ou trois mots des nouvelles du jour chaque fois.
Histoire des globes, etc.

Il y a eu cette année dans la capitale grand débit de nouveautés dramatiques. Les fabricants n'ont pas tous été heureux, mais enfin, quoique le zèle pare la marchandise, n'est pas marchand qui toujours gagne[3].

Une révolution frappante s'est opérée sur les planches du palais de Terpsichore[4]. On prétend qu'elle a proposé un cartel[5] à Melpomène[6] et

[1] *Lucine* : déesse qui préside à l'accouchement et qui est souvent confondue avec Diane. Ce surnom donné à la bohémienne rappelle le mythe d'Iphigénie : Calchas révèle qu'une offense à été commise par Agamemnon envers Diane que seule le sacrifice de sa fille Iphigénie pourra apaiser la déesse.
[2] Le ms. porte « Calahas », il s'agit d'une coquille qui rend le vers faux.
[3] En marge à gauche de ce paragraphe on lit : « bon ».
[4] *Terpsichore* : muse de la danse.
[5] *Cartel* : « défit par écrit pour un combat singulier. Il se dit aussi d'un défi par écrit pour un combat de divertissement » (*Académie*, 1762).
[6] *Melpomène* : muse de la tragédie.

que la première a été blessée ; d'autres assurent qu'elle pourra s'en relever, vu que ce n'était qu'un faux pas[1].

On parle toujours ici des troubles de l'Amérique, mais on y fait peu d'attention. Ce serait folie de s'occuper des sottises des autres quand on peut jouir de son propre bonheur[2].

AIR : *La bonne aventure*

Les peuples de vos cantons
Sont dans l'allégresse,
Ils ont des maîtres si bons
Que c'est une ivresse ;
Chaque jour, nouveaux bienfaits
Dont répéter aux sujets :
Bonheur et tendresse,
Ogué,
Bonheur et tendresse.

CHŒUR

Chaque jour [nouveaux bienfaits
Dont répéter aux sujets :
Bonheur et tendresse,
Ogué,
Bonheur et tendresse.]

UN BATELIER

Ah morbleu, vous avez raison, quand vous liriez dans nos cœurs vous ne seriez pas mieux instruite… à présent dites-nous un peu quelque chose au sujet de l'avenir et de notre voyage.

LA BOHÉMIENNE

Avec plaisir mes enfants, ne me troublez pas. Je vas vous tirer tout ça au clair.

Elle prend ses cartes dans sa gibecière[3] *et les tire sur la table. Les bateliers observent en silence.*

PATAGON, *à part*

[1] Passage barré d'un trait fin dans le ms.

[2] Allusion à la fin de la Révolution américaine : en 1778, la France signe un traité d'alliance avec les États-Unis ; le traité de Paris est signé en septembre 1783 et stipule la reconnaissance officielle du pays. Cette anecdote conforte dans l'idée que la pièce est composée lors de la reprise en avril 1783 de l'opéra.

[3] *Gibecière* : « espèce de bourse large et plate que l'on portait anciennement à la ceinture » (*Académie*, 1694).

AIR : *Cet oracle etc.*

Elle cède à leur violence,
Morbleu, je crains la confidence !

LA BOHÉMIENNE

Tremblez ! Le charme est fait… remarquez bien cet as.

BATELIERS

Quel mauvais jeu ! C'est tout du pique.

LA BOHÉMIENNE

Patagon [mais] surtout, croyez-moi sans réplique[1] :
Mon oracle est plus sûr que celui de Calchas.

BATELIER

Son oracle est [est plus sûr que celui de Calchas].

LA BOHÉMIENNE

Silence ! Écoutez bien. Votre galiote est engravée parce que la rivière est basse. Par mon pouvoir, je vous promets de vous remettre à flot, mais je veux une récompense.

CHŒUR DES BATELIERS

AIR : *Malgré la bataille* [*qu'on livre demain*]

Quelle récompense
Peut-on vous offrir ?
Rompez le silence,
L'on va vous servir.

LA BOHÉMIENNE

Bon, je suis propice ;
Suivant le comptant,
On ne gagne un suisse[2]
Qu'avec de l'argent.

Mes enfants, je ne suis pas cruelle, moi. Je ne veux le sang de personne, mais je suis vieille et j'ai besoin d'une servante, ainsi

[1] Le ms. porte souscrit à LA BOHÉMIENNE « mais, mais… obéis » et avant le vers « Surtout croyez-moi sans réplique », margé à gauche, « patagon ». La coupe métrique de l'air étant 8-8-12-8-8-12-12, nous avons essayé de rétablir la métrique et le sens.
[2] Le ms. porte en marge à droite : « Car on n'a le suisse ».

promettez-moi de me donner la fille que je vous demanderai, et je vous ferai aller grand train.

LES BATELIERS

Nommez-la, nous l'accordons.

LA BOHÉMIENNE

Je suis contente de votre soumission. Allez faire votre paquet. Je m'en vas tout dire à votre patron, et devant qu'il soit minuit vous chanterez :

Et vogue la galère
[Tant qu'elle, tant qu'elle, tant qu'elle
Et vogue la galère,
Tant qu'elle pourra voguer.]

LES BATELIERS *s'en vont en répétant*

Et vogue la galère
Tant qu'elle, [tant qu'elle, tant qu'elle
Et vogue la galère,
Tant qu'elle pourra voguer.]

SCÈNE III

PATAGON, LA BOHÉMIENNE

PATAGON

Çà Lucine, nous sommes seuls, parlons raison.

LUCINE

[AIR : *Jean Gille*]

Ce discours est inutile,
Jean Gille, Gille joli Jean.

AIR : *Ah maman etc.*

Le sort est tombé sur ta famille,
Et tu m'as tantôt
Comme un vrai sot
Promis ta fille !
Le sort est tombé sur ta famille,
Tu n'es plus à temps
D'étaler les beaux sentiments.

PATAGON

Quoi, tu veux qu'une fille charmante,
S'éloigne de moi
Pour être à toi
Comme servante !

À part

Pour braver ce sort qui m'épouvante,
Usons sans façon
De quelque détour de gascon.

DUO

LUCINE

Le sort est tombé, *etc*.

PATAGON

Ah, quel deuil pour ma triste famille !
Eh quoi donc tantôt,
J'ai comme un sot
Promis ma fille !
Ah quel deuil pour ma triste famille !
Mais je suis à temps
De rappeler mes sentiments.

LA BOHÉMIENNE

Comment Jarnombille ! Voudrais-tu me manquer de parole ? Tu m'as juré ton gros juron….

PATAGON

AIR : *Sur le port avec Manon* [*un jour*]
Je connais mon engagement,
Je n'y veux pas manquer vraiment.

LA BOHÉMIENNE

Yaisément cela se peut croire.

PATAGON

Si ma fille parait au Pec,
Je consens qu'elle te soit *hæc*.

LA BOHÉMIENNE

Eh *sangoue de mi*[1] !
Voilà bien le tour d'un Grec,
Voyez qu'il est rusé !

[1] *Sangue de mi* : juron italien usité par Arlequin et qu'on peut traduire « par mon sang » ; c'est jurer sur sa vie.

Mais ce tour trop usé
Ne saurait plus m'en faire accroire.

Tu as beau faire pour sauver ton Eugénie, j'ai lu dans les cartes qu'elle va venir à jubé[1].
On entend du bruit derrière.

AIR : *Toujours seule disait, Nina*
Ta Nicole vient dans ces lieux
Que mon cœur est joyeux !

PATAGON
Dieux !

CHŒUR DE BATELIERS, *traversant le théâtre*
C'est la fille à notre patron,
Qu'elle a bonne façon !

LA BOHÉMIENNE
Bon.
Regarde de ce côté-ci,
La vois-tu venir de Marly ?

PATAGON
Évitons-la.

LA BOHÉMIENNE
La, la, la, la, *etc*.

PATAGON
Ah, la voila, la voila, là !

LA BOHÉMIENNE
Là !

Patagon veut s'en aller, la bohémienne l'arrête :

AIR : *Quoi, vous partez* [*sans que rien vous arrête*]
Quoi, vous partez sans que rien vous arrête ?

[1] *Venir à jubé* : « se soumettre, venir à la raison par contrainte, malgré qu'on en ait » (*Académie*, 1694).

PATAGON

Oui, leur présence augmente mes douleurs.

LA BOHÉMIENNE

Mais restez donc, montrez-vous plus honnête.

PATAGON

Je ne veux pas voir couler tant de pleurs.

Il s'en va, la bohémienne rentre dans sa niche.

SCÈNE IV

Nicole et Eugénie arrivent dans une charrette de Saint-Germain, une foule de filles et de garçons, avec des bouquets et des rubans entoure la charrette.

UNE FILLE

AIR : *Ah le bel oiseau* [*maman*]

Chantons, dansons en l'honneur
De cette fille si chère,
Elle fera le bonheur
De son père et de sa mère.
Quel plaisir pour L'Emporté
C'est l'époux qu'elle préfère ;
Ah, qu'elle a de majesté,
Que de grâce et de beauté !

NICOLE, *dans la charrette*

Que cet hommage est flatteur,
Que j'nous plaisons à l'entendre !
Ah, vous saisissez le cœur
De la mère la plus tendre !

CHŒUR

Quel plaisir [pour L'Emporté
C'est l'époux qu'elle préfère ;
Ah, qu'elle a de majesté,

Que de grâce et de beauté !]

Un homme du chœur leur présentant la main pour descendre de la charrette :

AIR : *Nanon dormait* [*sur la verte fougère*]

Donnez la main,
Venez, ne nous déplaise,
Hors du chemin
Vous serez plus à l'aise.
Nous sommes bons garçons,
Allons, allons
Avec nous soyez sans façon.

Elles descendent.

NICOLE

Mes enfants, je vous remercions de vot' politesse, et je comptons si bien dessus vot' honnêteté que sans plus de cérémonie je vous remettons not' filles entre les mains. Pour nous, j'allons de ce pas-ci trouver notre homme et savoir pourquoi qu'il ne s'est pas rencontré za not' débarquement[1].

À Eugénie

AIR : *Paris est au Roi*

Demeure en ces lieux
Et reçois leurs vœux ;
Danse et chante avec eux,
Tu ne peux faire mieux.
J'allons voir leur patron
Ton papa Patagon,
Car il nous faut savoir
S'il veut nous revoir.

Elle sort.

SCÈNE V

Le chœur reprend :

Restez en ces lieux,
Recevez nos vœux,

[1] Les contractions ne sont pas systématiques dans le manuscrit. Nous suivons la leçon du manuscrit.

Nous sommes tous joyeux,
Où seriez-vous mieux ?

On danse à l'entour d'elle sur l'air du tambourin de Pyrame et Thisbé.

EUGÉNIE, *après la danse aux bateliers*
AIR : *L'amour m'a fait la peinture*
Ces danses dont on m'honore
Pour mon cœur ont peu d'appas ;
Pour voir l'amant que j'adore
Je viens ici dès l'aurore
Et je ne l'y trouve pas.

UN BATELIER
Allons, mademoiselle, dansez avec nous.
EUGÉNIE
AIR : *Je ne saurais danser etc.*
J'n'ai pas l'coeur à ça
J'ai d'autre chose à la tête ;
J'n'ai pas l'cœur à ça
C'est bon pour vous ces jeux-là.
Dansez vous autres,
Et moi je m'en vais chanter,
Oui, ça fera plus naturel.

AIR : *Charmantes fleurs*
Ah, que l'amour cause dans un cœur tendre,
Pour un amant, de trouble et de combats !
Au rendez-vous peut-il se faire attendre
Quand il devrait faire les premiers pas ? (*bis*)

Il m'a tant dit que de la fleur nouvelle
J'ai la fraîcheur l'éclat et l'agrément !
Du papillon serait-il le modèle,
Et comme lui devient-il inconstant ? (*bis*)

SCÈNE VI

LES SUSDITS, NICOLE, *renvoyant tout le monde*

NICOLE

Décampez vous autres.

Ils s'en vont tous.

AIR : *Dérouillons ma commère etc.*

Ah ma fille, quel outrage !
J'apprends que ton cher amant
Te refuse en mariage,
Ah ma fille, quel outrage !

EUGÉNIE

Qu'ai-je entendu ? quel changement !

NICOLE

Mon enfant pour punir ce volage,
De ces lieux faut partir à l'instant.

EUGÉNIE

Ah maman, je me doutais presque de l'aventure. Quand j'ai vu que je ne le voyais pas, j'aurais parié qu'il y avait quelque chose là-dessous… mais à propos, avez-vous vu mon père ?

NICOLE

Ton père ! Ah vraiment, est-ce qu'on sait tant seulement où il se fourre ? Y gnia pas moyen de le voir ni de l'y parler. Depis qu'il a été nommé[1] patron de ste galiote, il se croit trop grand seigneur pour nous, mais je venons de rencontrer le compère Lucas qui nous a découvert toute la mèche.

EUGÉNIE

Ah, que je suis malheureuse !

NICOLE

Eh mais, je crois que tu pleures. Fi donc ! As-tu peur d'en manquer ? Allons, allons, dla fermeté et du courage, on ne gagne rien à pleurnicher et rester là les bras croisés. Faut se donner du mouvement.

AIR : *Ton humeur est Catherine*

Qu'il craigne notre vengeance
Je n'entendons pas raison.

[1] Le ms. porte « est », souscrit et biffé.

J’aurons bientôt l’assistance
Des commères du canton :
Nous couperons court aux trames
De si outrageants refus ;
Quoique je soyons des femmes
Il n’aura pas le dessus.

Elle s’en va.

SCÈNE VII

EUGÉNIE *seule*

Eh bien, ne voilà t-il pas que ma mère me quitte encor, sans me dire où elle va, et sans savoir pourquoi ! Elle veut que je parte d’ici pour oublier un ingrat, et elle me laisse seule pour me consoler... Allons, puisque cela est ainsi, pleurons, gémissons, et rappelons-nous les tendres promesses de mon cher L’Emporté. Peut-être qu’à force de me plaindre cela le fera revenir.

AIR : *Mr de Malbrough* [*s’en va-t-en guerre*]

Quand l’amour veut mettre à la gêne,
Il peut bien sans peine
Surprendre nos cœurs :
Il sait si bien parer sa chaîne !
On n’y voit hélas que des fleurs,
Mais ces fleurs dont il la compose,
Que son art dispose
Passent tour à tour :
Un seul matin fane la rose
Et le nœud reste plus d’un jour.

ROMANCE DU SORCIER

[AIR] : *Nous étions dans cet âge* [*encore*]

Faut encor rester fille
Mirandon,
Faut encore rester fille
N’sait si c’est pour longtemps,
N’sait si c’est pour longtemps.
V’la comment sont les amants :

Près de fille gentille
Mirandon,
Près de fille gentille
Ils sont tous inconstants.
Ils disent qçà tiendra
Viens écoutez tout ça
Ça chante et ça babille
Mirandon,
Ça chante et ça babille
Puis ça vous plante-là.

SCÈNE VIII

EUGÉNIE, L'EMPORTÉ[1]

EUGÉNIE

Mais je le vois paraître, ne faisons semblant de rien.

L'EMPORTÉ, *du haut du théâtre*

Eh, cadédis[2], aurais-je la berlue ?... Comment, vous au Pecq, ma chère prétendue !

EUGÉNIE, *avec dépit*

Laissez-moi, monsieur.

L'EMPORTÉ

Que je suis charmé de vous voir !... permettez… *Il veut l'embrasser.*

EUGÉNIE

Finissez, monsieur. Ces manières-là ne me conviennent pas.

L'EMPORTÉ

Qu'est ce que cela veut dire ? Ne venez vous pas ici pour vous marier à l'encontre dé[3] moi ?

EUGÉNIE

Moi, monsieur ! Quelque soit le dessein qui m'amène ici, ce n'est pas un perfide comme vous que je viens y chercher.

---

[1] L'Emporté parle avec un accent gascon caractérisé par l'accentuation des e, et par le remplacement de la consonne b par le v et inversement. Le copiste ne signale pas systématiquement ces marques de l'accent gascon.

[2] Le manuscrit porte à la suite « Oh ciel » biffé. Cadédis est un juron gascon, parfois même utilisé pour désigner une personne qui parle gascon comme dans le deuxième couplet du vaudeville final de *La Grand-Mère amoureuse* de Fuzelier et d'Orneval (1726, parodie d'*Atys* de Quinault et Lully).

[3] Première occurrence d'une marque de l'accent gascon.

L'EMPORTÉ

Un perfide ? Est-ce à moi que vous parlez ?

EUGÉNIE

Et à qui donc[1] ? Allez monsieur, retournez à votre nouvelle conquête, je ne m'opposerai point à vos engagements.

L'EMPORTÉ

À mes engagements… Eh donc ! Je n'en ai jamais eu qu'abec bous.

EUGÉNIE

AIR *d'une contredanse*

Non, vous n'm'abuserez pas,
Je m'en vas.

L'EMPORTÉ

Eh, mais vous plaisantez,
Arrêtez ;
D'où vient que vous sortez
Écoutez.
D'une perfidie
Qui pourrait oser
M'accuser ?

EUGÉNIE

Vous m'avez trahie
Puis-je l'excuser ?

L'EMPORTÉ

Ah, plutôt mourir en ces moments[2] !

EUGÉNIE

Non, je n'écoute plus vos serments.

L'EMPORTÉ

Ma chère Eugénie
Croyez le serment
D'un amant.

[1] Le ms. porte à la suite un début de phrase biffé : « puisqu'il n'y a que vous ici ».
[2] Le ms. porte au dessus un vers biffé pastiché de l'opéra : « Qui ? moi ? briser des nœuds si charmants ».

EUGÉNIE

Vous m’avez trahie
Rompons à l’instant.

L’EMPORTÉ

AIR : *Sous le nom de l’amitié*

Rendez-bous à mon ardeur
L’amour qui me débore,
L’amour [qui me débore]
Mérite moins dé rigueur :
Hélas ! Jé bous adore !
N’affligez plus mon cœur.
Rendez-bous [à mon ardeur.]

EUGÉNIE

J’en ai trop souffert de vous,
Vous me trompez encore
Vous me trompez encore
Vous méritez mon courroux :
Ingrat, je vous abhorre,
Je ne veux plus d’époux ;
J’en ai trop [souffert de vous].

EUGÉNIE

Ainsi, M. L’Emporté, tout est dit. Allez de votre côté et moi du mien.

L’EMPORTÉ

AIR : *Non, non Colette* [*n’est point trompeuse*]

Non, non, ma flamme n’est point légère
Ne doute plus de mon cœur.

EUGÉNIE

Monsieur, vous avez beau faire
Vous n’êtes qu’un imposteur.

ENSEMBLE

L’EMPORTÉ

Non, non *etc*.

EUGÉNIE

Non, non, votre amour n’est point sincère
Je n’en crois plus votre cœur.

EUGÉNIE

AIR : *Changez-moi cette tête etc.*

Ah vous avez beau faire, faire, faire, faire *etc*.
Votre flamme est légère.

L'EMPORTÉ

Allez, Madémoiselle tout cé jargon-la n'est qu'une défaite. Si bous m'aimiez autant qué jé bous aime, bous né m'iriez pas chercher midi à quatorze heures comme vous faites. Mais jé bois clair. C'est bous qui êtes une perfide, une ingrate, et bous prenez l'avance pour me fermer la bouche abec vos réproches. Qui ? Moi, L'Emporté té trahir ! Hélas, l'eusses-tu-crû si tu m'avais aimé ?

AIR : *Triste raison* [*j'abjure ton empire*][1]

Se peut-il bien qué d'être amant parjure
Mon Eugénie ose ici m'accuser ?
Ah, dans nos cœurs instruits par la nature
Jamais l'amour a-t-il pu l'abuser ?

Lé changément l'éclat et la rupture
Pour les seigneurs ont des charmes puissants ;
Mais nous sied-il d'imiter leur allure
Et de bouloir aimer comme les grands ?

EUGÉNIE

Comme il est séduisant ! Il n'y a pas moyen de lui résister. Allons, je ne veux plus bouder avec toi, et je t'en crois sur ta parole… Ce sont de mauvaises langues qui avaient rapporté cela à ma mère ; mais crainte de nouvelles brouilleries, il faut nous marier tout de suite.

AIR : *Nous nous marierons dimanche*

Oublions cela ;
Comme à l'opéra
Ne pensons plus qu'à la danse.

L'EMPORTÉ

C'est prendre ici
Le bon parti
Je pense.

EUGÉNIE

C'est ce qu'on fait
Lorsque l'on est

[1] Le ms. porte suscrit au titre de l'air, un autre titre « Avec les jeux dans le village » qui ne possède pas la même coupe métrique.

Bien aise…
Chantons un duo.

L'EMPORTE

Le faut-il nouveau ?

EUGÉNIE

Qu'importe pourvu qu'il plaise[1].

ENSEMBLE

Heureux destin !
J'obtiens ta main
Si blanche !
Ton cœur et le mien
S'accorderont bien
Nous nous marierons dimanche[2].

L'EMPORTÉ

Eh bien, attendez-moi, ma chère Eugénie ; pour rendre la cérémonie plus touchante, je vais rebenir avec tous mes garçons bouchers, et vous apporter les présents de la noce. *Il s'en va.*

SCÈNE IX

EUGÉNIE SEULE

Allez, je vous attends… On est pourtant bien simple de se brouiller pour un malentend[u] quo[3].

AIR de *la fricassée*

Rien n'est tel que d's'expliquer !
On sent le cœur qui se soulage,
Rien n'est tel que d's'expliquer,
C'est sottise de se piquer.
Si quelque fois deux amants
Passent de mauvais instants,
Dans d'autres ils sont contents,
C'est comme après l'orage

[1] L'ensemble de ces couplets sur l'air « Nous nous marierons dimanche » est une reprise presque *in extenso* des couplets sur le même air de la scène IX de *La Rage d'amour*, parodie de *Roland* (Marmontel et Piccinni) par Dorvigny représentée en 1778 à la Comédie-Italienne.
[2] Ce couplet est biffé sur le ms.
[3] Serait-ce un mot valise : « malentendu » et « quiproquo » ?

On revoit le beau temps.
Rien n’est tel que d’s’expliquer.

ACTE II

SCÈNE I[1]

Les filles reviennent, EUGÉNIE

LE CHŒUR

AIR : *Mariez-vous etc.*

À présent rassurez-vous
Vous n'avez plus rien à craindre,
On vous donne un tendre époux
Et vous n'êtes pas à plaindre.
Égayez, égayez, égayez-vous,
L'Emporté n'a rien à craindre ;
Mariez-vous,
Il est seul digne de vous.

SCÈNE II

LES SUSDITS, NICOLE, *accourant*

NICOLE

Pour le coup, ma fille, tout est bâclé, la noce s'apprête, ton père lui-même est allé commander le repas… comme j'allons nous rengorger ! Tredame, le fillot d'une duchesse qui va m'appeler sa chmere [*sic*] !

EUGÉNIE

Ah maman, que nous sommes heureuse !

NICOLE

Quiens[2], ma fille, vois-tu stétalage ? Vla l'Emporté qui vient à nous tout plein de son amour.

SCÈNE III

[1] Dans le manuscrit, la numérotation des scènes est continue entre les deux actes, nous avons fait le choix de recommencer la numérotation à partir de I au début de l'acte II.
[2] *Quiens* : tiens.

LES SUSDITS, NICOLE, EUGÉNIE, L'EMPORTÉ, PASTROP, LES GARÇONS BOUCHERS *entrants en cérémonie défilant sur une marche du* Huron *et portant une peau de loup et de taureau avec la tête etc.*

L'EMPORTÉ *à Eugénie*
AIR : *Or écoutez petits et grands*
Les chers auteurs dé vos beaux jours
Approuvent enfin nos amours ;
Il n'est plus temps dé s'en défendre ;
Patagon mé choisit pour gendre,
Mais j'oubliais lé principal,
Un présent pour vous sans égal.

À Patrop

Avance, Pastrop… (*À Eugénie*) Voilà, mademoiselle, mon compagnon, mon camarade, mon premier garçon que je vous présente. C'est un autre moi-même, un bon enfant : fort comme un turc, hardi comme un lion… en un mot, c'est celui que j'estime le plus… après vous, s'entend. Je veux qu'il soit l'ami de la famille… Voici, de plus, une bête fameuse, un taureau furieux, que j'ai vaincu à la joute à Poissy. Je vous en apporte la dépouille comme un hommage de mon amour et une preuve de mon courage. (*Aux Bouchers*) Allons, mes amis

PASTROP
AIR du *Carillon de Dunkerque*
Chantez à perdre haleine
L'hymen qui nous enchaîne ;
Chantez ce jour heureux
Qui comble tous mes vœux[1].

CHŒURS DES BOUCHERS.
Chantons [à perdre haleine
L'hymen qui nous enchaîne ;
Chantons ce jour heureux
Qui comble tous nos vœux.]

PASTROP, *aux femmes*
Suite de l'air

[1] Ce couplet est précédé d'une phrase en prose biffée de Pastrop : « Voilà ce qui s'appelle un beau présent de noce ».

Allez, vos ennemis
Par lui seront punis,
Par la honte pressés
Ils seront renversés ;
Vous prenez un luron
Qui n'entend pas raison,
À grands coups de gourdin
Il range les mutins.

LE CHŒUR

Chantons [à perdre haleine
L'hymen qui nous enchaîne ;
Chantons ce jour heureux
Qui comble tous nos vœux.]

L'EMPORTÉ

En voila assez, mes enfants. (*À Eugénie*) Venez ma fiancée, Patagon nous attend pour la cérémonie, allons au devant de lui.

Ils vont pour sortir, Lucas les arrête.

SCÈNE IV

LES SUSDITS, LUCAS *entre et les arrête*

AIR : *Où allez-vous M. l'abbé*

Où aller-vous,
Pauvres époux ?
Vous croyez ces moments bien doux !
Mais un destin funeste…

L'EMPORTÉ

Eh bien ?

LUCAS

Est le seul qui vous reste.
Vous m'entendez bien ?

NICOLE

Explique-toi donc mieux, messager de malheur.

LUCAS

AIR : *La pauvre bourbonnaise*

Votre pauvre Eugénie,
Cette fille chérie,
Va vous être ravie
Autant vaut son trépas.

LE CHŒUR

Ah, ah, ah, ah

LUCAS

On l'ôte de vos bras…

L'EMPORTÉ

Quoi donc, mon Eugénie !

NICOLE

Quoi donc, ma fille chérie,
Tu me serais ravie,
On t'ôte de mes bras.

CHŒUR

Ah, ah, ah, ah.

L'EMPORTE

Non ça ne sera pas.

LUCAS

Écoutez-en quatre mots, voilà de quoi il retourne : la bohémienne a promis de faire mettre la galiote à flot à condition qu'on lui donne une fille pour servante. Vot' mari et les bateliers se sont engagés par serment à la lui accorder, et c'est tout fin drès mademoiselle Eugénie que la sorcière a demandée.

LES BOUCHERS

Eugénie ! Non, morbleu, nous ne le souffrirons pas.

PASTROP

AIR *des Folies d'Espagne*

Ne craignez pas qu'on puisse nous la prendre,
Nous veillerons sur elle et son époux
Pour conserver ses jours et les défendre,
Nous nous battrons et nous périrons tous.

L'EMPORTÉ

Malgré l'horreur d'une trame si noire
Osons encor braver le sort jaloux !
On est toujours certains de la victoire
Lorsque l'amour combat pour les époux.

NICOLE, *aux genoux de l'Emporté*

AIR : *Dans les gardes françaises*

Pour une infortunée
J'embrassons vos genoux ;
Je n'lavions amenée
Que pour l'unir à vous.
Vous lui servirez d'père
Et d'époux en ces lieux,
Je l'vois à la colère
Qui brille dans vos yeux.

L'EMPORTÉ, *se campant fièrement*

Oui, sandis, rassurez-vous madame, et sachez qué personne ici n'est fait pour mé couper l'herbe par dessous le pied. Né craignez ni son père, ni les bateliers ni quelqu'un [d'] autre que lé […]. Rentrez chez bous, et moi, jé les attends dé pied ferme.

EUGÉNIE, *s'en allant*

Songez toujours qu'il est mon père.

Elle s'en va.

L'EMPORTÉ

Votre père, lui ! Cela ne se peut pas… il vient, ouf je trépigne de colère.

SCÈNE V

L'EMPORTÉ, PATAGON, BATELIERS

L'EMPORTÉ, *à Patagon*

Arrête !

PATAGON, *à part*

C’est L’Emporté !... lui en aurait-t-on soufflé quelque chose ?

L’EMPORTÉ

AIR *du Mirliton*

Jé sais lé projet barbare
D’un père dénaturé ;
La fureur dé moi s’empare
Mais tiens-toi pour assuré
Que ce mirliton, mirliton, mirlitaine

Montrant son gourdin

Va te mettre à la raison[1].

PATAGON

Jeune freluquet, tu me fais la nique, je crois. Sais-tu bien que je n’ai de compte à rendre à personne ! Que j’ai ici vingt patrons sous mes ordres et que toi-même tu me dois le respect.

L’EMPORTÉ

Le respect vélître[2] ! Je ne sais qui me tient… mais ta fille est à moi tu me l’as promise et, jarnidiou, tu ne t’en dédiras pas, ou sinon

AIR : *Je veux être un chien*

Jé ferai carillon
Brisérai ta maison
Et mettrai le feu dans lé billage.

PATAGON

AIR : *J’avais cent francs*

Quel insolent !
Sais-tu que je m’offense
Que ton impertinence
Recevra châtiment ?
Quand je croyais,
Quand je comptais
T’accorder Eugénie,
Alors je le voulais.
Mais franchement
En ce moment
Si j’ai quelqu’autre envie,
Adieu l’engagement.

[1] Le ms. porte biffé « Saura m’en faire raison »
[2] *Bélître* : « coquin, gueux, homme de néant » (*Académie*, 1762).

L'EMPORTÉ

Est-ce à moi qué l'on parle ?

AIR : *Palsangue M. le curé*

Palsangue Monsu Patagon
Abec cé ton dé monarque
Pensez-bous mé traiter sans façon
Commé les gens dé la barque ?

AIR : *Ma bonne mère*

Barbare père
Crains ma colère ;
Tu connaîtras,
La vigueur de mon bras.

PATAGON

Ah, téméraire
Que crois-tu faire ?
Dé tes discours
J'arrêterai lé cours
Tu joues ici de ton reste[1],
Peste !
Mais avant peu
Nous verrons beau jeu.

DUO

Barbare père *etc*. Ah, téméraire *etc*.

L'EMPORTÉ

Monstré que tu es ! Harpie dénaturée ! Tu fais venir ici ta fille sous le prétexte conjugal de la marier avecquè [*sic*] moi, et c'est pour la vendr'à une bohémienne. Ah Sandis, est-cé là le trait d'un père, d'un honnête homme seulement ?

PATAGON

Insolent !

[1] *Jouer de son reste* : « prendre un moyen extrême après lequel il n'y en a plus d'autre à prendre. Il signifie aussi, achever de consumer son bien » (*Académie*, 1762). Est-ce une erreur du copiste ou le personnage de Patagon prend-il dans ce couplet l'accent gascon ?

L'EMPORTÉ

AIR : *Le saint craignant de pécher*

Arrête encore jé n'ai rien
Qu'un seul mot à té dire,
Et si tu me comprends bien
Cé seul mot doit suffire ;
Il faudra qué ta fureur
Mé perce plutôt lé cœur
Que de m'enléver,
Que dé m'arracher,
Que dé mé priver,
De mon Eugénie
Par moi si chérie.

Il s'en va.

SCÈNE VI

PATAGON

Le sort en est jeté et c'est à ce fanfaron-là et à ses rodomontades que ma fille aura l'obligation d'être livrée plutôt. C'en est fait, à moi Bateliers !

Ils rentrent.

SCÈNE VII

[PATAGON, LUCAS ET LES BATELIERS]

Arrêtez mes amis, n'avancez pas. J'ai encor des réflexions à faire… mais ma femme et ma fille, où sont-elles ? Ah ciel, les voilà… il me semble les voir les entendre… Est-il bien vrai mon petit papa, c'est ma fille qui dit ça, que vous voulez me livrer à une sorcière ? Hélas oui, mon enfant. Comment oui, père barbare ? C'est ma femme qui riposte : époux dénaturé, déchire plutôt mon sein… mais ma chère femme…Fi donc, monsieur, c'est une action indigne… Laissez, laissez maman !... C'est ma fille qui reprend… Hélas mon cher père, s'il ne faut que mon sang… Ton sang ! Ah ma fille, plutôt le mien que la terre… que le ciel… que le tonnerre… bou ! Me voilà tout juste au point où je voulais me sentir, vite profitons-en. Écoute Lucas, voila mon dernier mot. Va-t'en trouver

Nicole, dis-lui qu'elle profite du bon moment que tu me vois là. Remettez-vous en route pour Marly avec ma fille et faites si bien qu'on ne la revoie plus ici. Allez !
Lucas et les bateliers s'en vont.

SCÈNE VIII

PATAGON, *seul*

Ah morbleu me voilà une fière épine hors du pied !

AIR : *Maudit amour* [*raison sévère*]

Ô chère enfant, fille adorable
Que tant d'attraits me font chérir !
Pardonne-moi, je suis coupable
Devine au moins mon repentir.
Et toi, Lutin, qui nous tourmente,
Tu ne voulais qu'une servante,
Fais un échange plus flatteur
Et prends-moi pour ton serviteur.

Il s'en va.

SCÈNE IX

EUGÉNIE, SES FEMMES, LUCAS, BATELIERS *dans la coulisse*

AIR : *Aux armes camarades*

Arrête, téméraire, arrête,
En quels lieux veux-tu guider ses pas.
Arrête,
De nos mains tu n'échapperas pas.

EUGÉNIE, *à Lucas*

Mon cher ami, crois-moi, tu vas te faire assommer inutilement.

LUCAS

Ne craignez rien, allez, je savons nous manier. (*Aux femmes*) Vous autres, tenez-lui compagnie nous, j'allons jouer du bâtonnet.

Il sort.

SCÈNE X

EUGÉNIE, *aux femmes*

Non, je n'ai que faire de vous ici non plus, moi. Allez-vous-en au secours ma mère, moi je cède à mon sort, et puisqu'il faut servir, servons.

Les femmes sortent.

SCÈNE XI

EUGÉNIE, L'EMPORTÉ *entre tout échauffé son gourdin à la main.*

L'EMPORTÉ

Eugénie, suibez-moi. Né craignez ni leurs cri ni leurs ménaces ; L'Emporté bous prend dessous sa sauvegarde, et cadédis, vous répond de tout.

EUGÉNIE

Hélas, mon père, mon devoir !

L'EMPORTÉ

Eh sandis, qué mé parlez-bous de père[1] ? Oubliés-bous donc que nous sommes fiancés ? Què le festin, la noce tout est prêt ; què les biolons même ici sont commandés et què si bous bous obstinez commè bous faites, nous en serons infructueusement pour nos frais.

AIR : *Ah madame Anroux*

Ah mon pétit cœur !
Mon cher petit cœur
Què j'ai dé malheur :
J'enrage, j'endêve[2]!
Ah mon pétit cœur
Si l'on bous enlève
Je meurs dé douleurs !

EUGÉNIE

J'en mourrai bien aussi, car je ne vivais que pour vous, mais enfin à l'impossible nul n'est tenu.

AIR des *Jumeaux de Bergame*

Il faut du sort subir la loi suprême,
Mais en cédant, bravons du moins ses coups ;
Jusqu'au tombeau je dirai je vous aime
Convenez-en, c'est consolant pour vous.

L'EMPORTÉ, *même air*

Par ces détours croyez vous qu'on m'abuse ?
C'est par son cœur que juge un tendr' amant ;
C'est vainement qu'on emploie la ruse
Jamais l'esprit n'impose au sentiment.

EUGÉNIE

Écoutez mon cher L'Emporté, il n'y a qu'un mot qui serve : vous voyez bien que la barque ne peut démarrer sans le secours de la bohémienne ; vous ne pouvez arriver à Pontoise qu'au prix de ma liberté et puisqu'elle vous donnera occasion de vous signaler, je vous en fais de bon cœur le sacrifice… ainsi recevez mes derniers adieux !

AIR : *Adieu donc etc.*

Adieu donc, c'est pour la vie
Mais soyez toujours constant.
Séparons-nous dans l'instant,
N'oubliez pas qu'Eugénie

[1] Le ms. porte biffé : « quel conté me faites-bous là ! ».
[2] *Endêver* : « avoir grand dépit de quelque chose » (*Académie*, 1762).

Vous aime bien tendrement.
Adieu donc, mon cher amant !
Adieu donc, [c'est pour la vie.]

L'EMPORTÉ, *même air*

Quel est donc cé verbiage
Je n'y puis comprendre un mot ?
Mé prenez vous pour un sot
De mé tenir cé langage ?
À quoi mé sert votr' amour
Si jé vous perds en cé jour ?

DUO

Finissez cette folie — Adieu donc, c'est pour la vie
Et suivez un tendre amant. — Mais soyez toujours constant.

L'EMPORTÉ, *la prenant par la main*

Allons, venez mon Eugénie…

EUGÉNIE

Non, vous dis-je, laissez-moi. Pour qui me prenez-vous ? Sachez que je suis une fille bien élevée, incapable de désobéir à mon cher père, et que je me tuerais de ma main s'il le fallait plutôt que de vous avoir l'obligation de ma liberté.

L'EMPORTÉ

Sandis ! Si bous appelez céla de l'amour, mademoiselle, je né m'y connais guère plus. Au démeurant, obéissez puisqué bous y est si entêtée, mais capedebious[1], ne croyez pas què jé bous cède en extravagance, boilà ma cerbelle qui sé monte et ils n'ont tous qu'a bien sé ténir !

AIR du *Menuet des trompettes*

Le plus haut possible

Dans cé jour si fatal
À tous en général,
Jé vais donner le bal ;
Et cé bâton
À la raison,
Sans façon,
Va mettre tout le canton
Pis qu'un dragon,
Qu'un dragon

[1] Autre forme de *cadédis* qui s'orthographie aussi *cadédiou* ou *capdebious*, voir le glossaire de l'édition du *Théâtre complet* de Marivaux par Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin.

La sorcière et Patagon,
Les valets de la maison,
Vont trembler et fuir à mon nom.

EUGÉNIE, *s'égosillant pour finir l'air*
Vous le prenez sur un haut ton !

L'EMPORTÉ

C'est lé ton des trompettes mademoiselle. Au surplus, bous voilà vien abertie. Jé né mé connais plus, jé né répons plus dé rien, et si dans ce bacchanal les vateliers, la sorcière, tout le billage et votre père lui-même, reste sur lè carreau, c'est bous mademoiselle, bous seule qui serez cause de beau chef d'œuvre, adioufias[1].
Il s'en va.

SCÈNE XII

EUGÉNIE, NICOLE *entre en désordre avec ses femmes*

Viens mon enfant, viens. Si je ne pouvons t'emmener, je verrons du moins s'ils oseront t'arracher de mes bras.

EUGÉNIE

Mais ma mère, tout cela est inutile. Je n'ai pas résisté et refusé à mon amoureux, à mon fiancé pour céder à ma mère peut-être. Je l'ai dis, je le redis encor, mon parti est pris, j'y suis butée. Je veux finir, et je m'en vais trouver la bohémienne.

NICOLE

Comment, fille ingrate ! Crois-tu que je te laisserons partir comme ça ? Tu veux donc que je meurs auparavant ? Eh bien vla que c'en est fait. Tiens regardes ce que t'y causes.
Elle s'évanouit dans les bras de ses femmes.

EUGÉNIE

Ô Ciel, ma mère !... mais voilà un événement qui est bien heureux pour moi. Profitons de stévanouissement-là pour nous échapper… vous autres, restez-là pour la faire revenir.

[1] « Le terme *adioufias* qui caractérise la langue et le pays où cette expression est en usage [Languedoc], se dit également et très correctement en languedocien, soit qu'on quitte quelqu'un, ou qu'on l'aborde, parce qu'elle signifie ordinairement, je vous recommande à Dieu ; ou bien, Dieu soit avec vous », *Dictionnaire languedocien-français*, nouvelle édition, Nîmes, Gaude, père, fils et compagnie, 1785.

Elle s'en va.

SCÈNE XIII

NICOLE, *on la soigne, elle revient à elle*

Ma fille, ma fille !... où donc est-elle ? La voilà partie… ah, que j'ai donc mal fait de nous évanouir là quand j'aurions dû la retenir… mais dame aussi on n'est maîtresse de ça… Ces mouvements-là, ça vous prend… et pis au peu pus un peu moins chacun y est sujet. C'est la sensibilité qui en décide, pas vrai mes enfants ? *AIR*. Ah bon, quien, vlati pas encor que je cause-là, à présent que je chantons même. Ce que c'est que de nous pourtant ? Comme on perd du temps ! Allons, allons nous en voir ce que tout ça devient ; vlaque ça commence à s'embrouiller, ah, vite faut dénouer tout ça. (*Aux femmes*) À moi, vous autres.

Elle s'en va avec ses femmes.

Le théâtre change, représente le rivage comme à la première scène devant la cabane de la bohémienne. Le peuple est amassé. Les bateliers amènent Eugénie. La bohémienne la reçoit.

SCÈNE XIV

LA BOHÉMIENNE

AIR : *Ah que j'aime mon etc.*

Vous m'amenez fort à propos
Votre Eugénie.
Je m'en vais terminer vos maux
En prononçant deux ou trois mots
De ma blanche magie.
Vous connaîtrez à mes propos
Ma sorcellerie.

Elle fait des gestes et des cercles avec sa baguette.

SCÈNE XV

CHŒUR DE BATELIERS, *accourant etc.*

Yau scour, yau scour, yau scour !

LE BOHÉMIENNE

Quoi donc qui vous alarme ?

LES BATELIERS

Yau scour, yau scour, yau scour
À vous j'avons recours.

Les bateliers qui sont sur le théâtre vont prendre leurs rames, leurs crocs, leurs avirons et se rangent autour de la bohémienne.

SCÈNE XVI

L'EMPORTÉ *entre suivi de* PASTROP *et de ses bouchers armés de gourdins et ils s'emparent d'Eugénie et menacent les bateliers qui se rangent en face.*

CHŒUR DES BOUCHERS

AIR de *la confession*

Pourquoi ce fracas ?
N'irritez pas

Notre colère.
Cessez vos efforts
Vous ne serez pas les plus forts.

LES BATELIERS

Avançons, frappons ce téméraire
Vengeons la sorcière !

LES DEUX CHŒURS ENSEMBLE

Pourquoi ce fracas ?
N'irritez pas
[Notre colère.
Cessez vos efforts
Vous ne serez pas les plus forts.]

Il se fait un choc entre les deux troupes. La bohémienne se sauve par le village. Pastrop la poursuit. Nicole entre avec Patagon.

SCÈNE XVII

LES SUSDITS, NICOLE, PATAGON

NICOLE

Ah ma fille, ah mon gendre…

L'EMPORTÉ

Né craignez rien, madame. Jé suis icy, et jé réponds dé tout.

Les bateliers font un mouvement, Nicole les retenant à genoux :

Miséricorde, arrêtez !

L'EMPORTÉ *et* LE CHŒUR

Ah n'avancez pas,
N'irritez pas
Notre colère.
Cessez vos efforts
Vous ne serez pas les plus forts.

Il se fait un second choc. Le ciel s'obscurcit. Le tonnerre se fait entendre, le tonnement [*sic*]*, la peur et la pluie arrêtent les deux troupes. Le*

combat cesse après un instant d'orage[1] *les nuages se dissipent, la lumière revient, etc.*

SCÈNE XVIII

LES SUSDITS, PASTROP[2], [PATAGON], LE BAILLI *avec un baromètre à la main et un calendrier.*

PASTROP

Vive la joie, mes amis, voici M. Le bailli qui vient de nous rendre le plus grand service.

LE BAILLI

Oui mes enfants, j'ai été informé qu'une bohémienne avait voulu tromper M. Patagon et abuser de votre crédulité. Je viens de la faire mettre en prison et de la forcer à me découvrir tout le mystère. Cet almanach était son grimoire, et le baromètre faisait toute sa magie. L'un nous annonce la nouvelle lune pour ce soir, l'autre marquait de la pluie, et voilà sur quoi l'effrontée a fait vous promettre de l'eau et du vent. (*Ici la lune parait.)* Tenez, vous le voyez, déjà la lune paraît. La galiote sera bientôt à flot ; Eugénie est en liberté, tous vos vœux seront remplis et je veux moi-même attester à son mariage avec L'Emporté.

L'EMPORTÉ

Vivat ! Voilà lé croissant. Sandis, c'est dé bon augure pour lé mariage.

NICOLE

Ah, M. Le Bailli, mon gendre, que je vous embrassons !

L'EMPORTÉ

Taupe, cadédis, eh nargue du présage !

PATAGON

Quel bonheur ! Allons mes amis puisque nous voilà d'accord, oublions tous nos débats, commençons par faire la noce, et nous partirons demain matin. (*Aux bateliers*) Vous, camarades, préparez tout pour le voyage.

AIR : *Une jeune batelière du village de Touchamp.*

Le temps nous réconcilie,
Quel heureux événement !
Nous venons au dénouement

[1] Un symbole en forme de croix renvoie ici à une note du copiste : « de Toinon et Toinette ».
[2] Le ms. porte suscrit : « ou Patagon ».

Sans l’effet de la magie !
Allons, allons passer l’eau,
Entrons dans notre bateau.

CHŒUR

Allons, allons [passer l’eau,
Entrons dans notre bateau.]

EUGÉNIE *à L’Emporté*

Au cœur de ton Eugénie
L’amour fait l’enchantement,
Et me rend à mon amant
Sans l’effet de la magie ;
Allons, allons [passer l’eau,
Entrons dans notre bateau.]

CHŒUR

Allons, allons [passer l’eau,
Entrons dans notre bateau.]

NICOLE

C’est ce dieu qui dans la vie
Marque les heureux moments,
Croyez plus aux sentiments
Qu’à l’effet de la magie ;
Allons, allons [passer l’eau,
Entrons dans notre bateau.]

CHŒUR

Allons, allons [passer l’eau,
Entrons dans notre bateau.]

EUGÉNIE, *au public*

Messieurs, à cette folie
Accordez votre agrément ;
Faire votre amusement
C’est la plus sûre magie
Quand vous voudrez passer l’eau,
Venez à notre bateau.

CHŒUR

Quand vous [voudrez passer l'eau,
Venez à notre bateau.]

L'EMPORTÉ

Pour nous voir voguer sur Seine
Revenez ici souvent ;
Car pour nous le meilleur vent
C'est celui qui vous amène ;
Quand vous [voudrez passer l'eau,
Venez à notre bateau[1].]

CHŒUR

Quand vous [voudrez passer l'eau,
Venez à notre bateau.]

[1] Tout ce couplet de L'Emporté est biffé.

Le Globe d'amour
ou la Nouvelle Didon

Nous transcrivons cette pièce à partir du manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale de France sous la cote ms. 9242 f^{os} 319-342. Voici ce que porte la page de titre « Le Globe d'Amour / ou / La nouvelle Didon / Comedie / En deux actes melée de Pantomime / Par Madame de Beaunoir / 1784 ». « Mme de Beaunoir est généralement un pseudonyme attribué à M. Robineau, qui avait choisi l'anagramme "M. de Beaunoir" pour signer ses pièces. Plusieurs pièces furent également publiées sous le nom de son épouse, Mme de Beaunoir, nom d'autrice supposé de Mme Robineau. Il reste à déterminer si "M. de Beaunoir" fut en effet un pseudonyme féminisé de M. Robineau comme la plupart des historiens de théâtre l'affirment, ou si Mme Robineau a bel et bien écrit ou collaboré à l'écriture des œuvres, comme dans le cas du couple Favart »[1]. Alexandre-Louis-Bertrand Robineau a donné, sous son nom usuel deux autres parodies dramatiques d'opéra[2].

[1] « Les autrices de théâtre et leurs œuvres dans les dictionnaires dramatiques du XVIII^{e} siècle », communication donnée lors des premières rencontres de la SIEFAR : « Connaître les femmes de l'Ancien Régime. La question des recueils et dictionnaires », Paris, 20 juin 2003, article en ligne, www.siefar.org.

[2] *Trois contre un ou le Brave poltron*, pantomime, parodie des *Horaces* de Noverre et Starzer (1778) donnée au théâtre des Grands Danseurs du Roi et *Narcisses ou l'Écot mal payé* (1779), parodie *Écho et Narcisse* de Tschoudi et Gluck, censurée.

PERSONNAGES

Élise	Mlle Chaynier
Annette	Mlle Bisson
M. de Kerkadur	M. Bordier
Le Beau Léandre	M. Beaulieu
Gilles	M. Volange
Huascar	M. Duval
Zamor	M. Boucher
4 nègres Africains	

La scène se passe d'abord dans un château de Bretagne sur les bords de la mer, ensuite dans une île d'Afrique.

LE GLOBE D'AMOUR
OU
LA NOUVELLE DIDON
COMÉDIE

ACTE PREMIER

Le théâtre représente la cour d'un château nouvellement bâti, et qui n'est pas même entièrement achevé. Dans le fond, à travers de larges portiques on aperçoit la mer, et sur le bord une petite chaloupe à voiles qui est à l'ancre.

SCÈNE I

ÉLISE, ANNETTE

ÉLISE

Cesse, ma sœur, cesse de blâmer mon choix : pouvais-je en faire un plus heureux ? Pouvais-je en faire un plus beau ? Léandre a tout pour plaire.

ANNETTE

Mais il n'a pas un sol. Triste jouet des ondes, vous savez dans quel état il s'offrit à nos yeux, lorsque la tempête et l'orage le jetèrent sur ces bords.

ÉLISE

Il ne m'en parut que plus intéressant ; comme le fils de Vénus, il n'eut besoin pour plaire d'aucun ornement étranger.

ANNETTE

Et vous êtes donc absolument déterminée à en faire votre mari ?

ÉLISE

Oui, ma petite sœur.

ANNETTE

Et vous rompez le vœu que vous aviez fait d'être toujours fidèle aux cendres de votre premier époux ?

ÉLISE

Avec bien du plaisir.

ANNETTE

Vous trouviez cependant l'état de veuve si doux.

ÉLISE

Il a ses agréments, ma sœur, mais crois-moi, il nous laisse toujours dans le cœur un vide, un besoin qu'on voudrait en vain se dissimuler : un époux est un mal nécessaire ; et sur vingt femmes qui ont la force de garder la viduité[1], dix-neuf doivent cette force à l'amour consolateur, et la vingtième à la vanité. Je suis ma maîtresse, je ne veux outrager[2] ni l'amour ni la vérité, et demain le charmant Léandre sera ton frère.

ANNETTE

Mais croyez-vous que votre beau Léandre soit bien sincèrement d'humeur à devenir époux ? Vous êtes belle, il est jeune ; vous êtes riche, il n'a rien ; vous le comblez de bienfaits, il les reçoit ; vous ne lui cachez pas l'amour que vous ressentez pour lui, il vous répond des douceurs : mais, ma sœur, je ne l'entends jamais parler de mariage. Je les connais ces écumeurs de mers, ces coureurs de bonnes fortunes. Quand battus par la tempête, ils rencontrent dans un port tranquille une hôtesse jeune, belle et généreuse, ils font volontiers le serment de ne plus confier leur sort au caprice des ondes, mais le premier bon vent emporte leurs serments.

ÉLISE

Léandre n'est pas perfide, ma sœur : j'ai sa promesse de mariage par écrit.

ANNETTE

Quand ? Où vous l'a-t-il donnée ?

ÉLISE

Dans cette grotte obscure où le dernier orage nous força de chercher un asile. Nous étions seuls, il me peignait avec feu son amour ; je lui avouai mes craintes, mes soupçons, et pour me rassurer, ma sœur, il me signa de son sang la promesse qu'il me fît d'être un jour mon époux.

ANNETTE

Et que dira notre voisin ?

ÉLISE

Monsieur de Kerkadur ?

---

[1] C'est-à-dire le veuvage.
[2] Le ms. porte le verbe « offenser » biffé.

ANNETTE

Lui-même.

ÉLISE

Tout ce qu'il voudra.

ANNETTE

Vous savez qu'il vous aime.

ÉLISE

Tant pis pour lui.

ANNETTE

Il se flattait de vous épouser un jour.

ÉLISE

Il s'en flattait à tort, je lui ai souvent déclaré mes intentions.

ANNETTE

Pas tout à fait ma sœur, vous lui avez bien que vous vouliez toujours rester veuve, mais quand il apprendra que vous vous remariez avec un jeune aventurier, un simple flibustier, croyez-vous qu'il sera fort satisfait d'un pareil procédé ?

ÉLISE

Très peu m'importe.

ANNETTE

Il est brutal.

ÉLISE

Léandre est brave.

ANNETTE

Mais pouvez-vous oublier que vous lui devez tout ? Que ce château même dans lequel vous donnez un asile à son rival est un de ses bienfaits ?

ÉLISE

L'amour est le dieu du bonheur et non pas du calcul.

ANNETTE

Mais s'il vous le reprenait ?

ÉLISE

Il ne le peut : sa donation est en bonne forme, passée par-devant notaires, et s'il faut plaider, nous plaiderons. Mais voici Léandre, qu'il est aimable !

ANNETTE

Que trop, pour ton repos.

SCÈNE II

ÉLISE, ANNETTE, LÉANDRE, *en habit de chasse*

ÉLISE

Eh bien, mon cher Léandre, êtes-vous content de votre chasse ?

LÉANDRE

J'ai été d'une maladresse inconcevable, le gibier partait à vingt pas et je n'ai pu ajuster une seule fois.

ÉLISE

À quoi donc pensiez-vous ?

LÉANDRE

Vous me le demandez Élise : partout votre charmante image me suit, partout elle occupe seule et mon cœur et ma pensée.

ÉLISE

Comme il m'aime ma sœur !

ANNETTE

Il vous le persuade au moins.

ÉLISE

Ah, que je fus bien inspirée quand je vous reçus dans ce château !

LÉANDRE

Vous m'avez comblé de tant de bienfaits, que pour tout autre que pour moi, ce serait un poids insupportable, mais comment refuser la main qu'on adore ?

ÉLISE

Tu l'entends, ma sœur, lui-même me presse de lui donner ma main.

SCÈNE III

ÉLISE, ANNETTE, LÉANDRE, GILLES

GILLES

Ah, mon Dieu, le vilain homme !

LÉANDRE

Qu’as-tu donc, Gilles ?

GILLES

C’est vous justement que je cherche.

LÉANDRE

Que me veux-tu ?

GILLES

Décampons au plus vite, Monsieur.

LÉANDRE

Pourquoi ?

GILLES

Pourquoi ? C’est que je viens de rencontrer dans l’avenue du château un petit homme fripon, à mine rébarbative, au verbe dur, qui vient vous rendre une visite, qui je crois, ne vous fera pas grand plaisir.

LÉANDRE

Que veux-tu dire ?

GILLES

Qu’il vous donne en prononçant votre nom des épithètes qui ne sont rien moins qu’honnêtes ; il ne parle que de tuer, de brûler, de saccager tout.

ÉLISE

À ce portrait, je reconnais monsieur de Kerkadur.

LÉANDRE

Qu’est-ce que c’est que ce monsieur de Kerkadur ?

ÉLISE

C’est ce voisin dont je vous ai quelque fois parlé, qui veut à toute force m’épouser, que j’ai toujours refusé : sans doute, il aura appris que nous allions nous marier, et cette nouvelle lui aura peut-être donné un peu d’humeur ; mais ce ne sera rien rassurez-vous.

LÉANDRE

Croyez-vous donc que je le craigne ?

ÉLISE

Non, mais je voudrais éviter un éclat toujours désagréable, je connais son ton et la façon de le prendre.

GILLES

Prenez-le par la douceur.

ÉLISE

Je crierai un peu plus fort que lui, et il se taira.

LÉANDRE

C’est ce qu’il a de mieux à faire ; je n’entends pas que tant que je serai chez vous, personne y prenne de ton, et quel est-il donc ce monsieur de Kerkadur ?

ANNETTE

Capitaine de vaisseau.

LÉANDRE

Marchand ?

ÉLISE

Oui.

LÉANDRE

Eh bien, je lui ferai voir, moi, ce que c’est qu’un flibustier !

ANNETTE

Il est brave.

LÉANDRE

Tant mieux !

ANNETTE

Il ne baisse pas aisément pavillon.

LÉANDRE

Nous verrons son feu, et comment il répond à une bordée, la petite sœur.

ÉLISE

Quoi ? Vous vous exposeriez pour moi ?

LÉANDRE

En doutez-vous, Élise ? Si pour vous il est doux de vivre, pour vous il beau de mourir.

GILLES

L'un vaut bien mieux que l'autre, tenez, tenez, le voici.

SCÈNE IV

ÉLISE, ANNETTE, DE KERKADUR, LÉANDRE, GILLES, QUATRE NÈGRES

Les quatre nègres apportent un globe au bas duquel est attaché un char. Ils le suspendant à un des portiques du fond.

DE KERKADUR, *coiffé d'un chapeau à haut bord dans lequel est un plumet rouge, et costumé grotesquement.*

Prenez garde, coquins, prenez garde à mon ballon. Attachez-le fortement à ce portique. S'il venait à s'enlever corbleu, je vous hacherais. Bonjour ma voisine.

ÉLISE

Bonjour, mon voisin. Qu'est-ce que vous m'apportez donc là ?

DE KERKADUR

C'est un globe.

ÉLISE

Je le vois bien, mais pourquoi faire ?

DE KERKADUR

Pour escalader les cieux ; il y a vingt ans que je courre les mers. Qu'on m'ouvre le chemin des enfers, et j'y descends.

ÉLISE

Quand partez-vous ?

DE KERKADUR

Le lendemain de mon mariage.

ÉLISE

Vous vous mariez donc ?

DE KERKADUR

Oui.

ÉLISE

Avec qui ?

DE KERKADUR

Avec vous.

ÉLISE

Avec moi ?

DE KERKADUR

Tout est prêt.

ÉLISE

Je n'y vois qu'une petite difficulté.

DE KERKADUR

Une petite difficulté ?

ÉLISE

Oui.

DE KERKADUR

Et quelle est-elle, corbleu ?

ÉLISE

C'est que je ne veux pas de vous pour mon mari.

DE KERKADUR

J'en sais bien la raison, morbleu.

ÉLISE

Peut-être.

DE KERKADUR

C'est ce beau fils qui vous rend si dédaigneuse.

ÉLISE

Vous avez deviné.

DE KERKADUR

Écoutez-moi, ma voisine, écoutez-moi bien en silence. Je suis de sang froid, corbleu, et je veux vous parlez raison, sans m'échauffer.

ÉLISE

Et vous ferez très bien.

DE KERKADUR

Tant que vous m'avez bercé du conte commun à toutes les veuves, que votre benêt de mari vous avait été trop cher pour lui donner jamais un successeur, j'ai bien voulu faire semblant de prendre vos sottes raisons pour argent comptant, et patienter en attendant tout du temps et de l'ennui compagnon inséparable du veuvage ; mais on est venu me dire que vous aviez reçu chez vous un certain écumeur de mer, un malheureux flibustier…

LÉANDRE

Laissez-moi…

ÉLISE, *mettant la main sur la bouche de Léandre*

Je suis femme, et vous voulez parler pour moi : taisez-vous.

DE KERKADUR

On assure qu'il vous a tourné la tête, que vous en êtes folle, et que vous voulez l'épouser : si je le croyais, morbleu…

ÉLISE

Que feriez-vous ?

DE KERKADUR

Je le ferais sauter par les fenêtres, corbleu, je mettrais le feu aux quatre coins de votre château, et à commencer par vous, morbleu, je tuerais tout le monde.

ÉLISE

Eh bien ! Mon voisin, on vous a dit la pure vérité. J'ai reçu chez moi un écumeur de mer, un brave flibustier, il m'a tourné la tête, j'en suis folle, demain je l'épouse, et vous danserez à ma noce, et vous ne tuerez personne, et vous ne mettrez pas le feu à mon château, et vous n'en ferez pas sauter mon amant par les fenêtres, et c'est lui, si vous faites trop le méchant, qui va vous mettre dehors par les épaules, entendez-vous mon cher voisin ? Le voilà, je vous le présente et vous laisse seuls ensemble ; viens ma sœur.

SCÈNE V

DE KERKADUR, LÉANDRE, GILLES, NÈGRES

De Kerkadur et Léandre se toisent tous les deux et s'examinent quelque temps en silence.

GILLES

Il va faire chaud ici, si je pouvais m'esquiver.

LÉANDRE

Reste là !

DE KERKADUR

C'est donc toi qu'Élise compte épouser ?

LÉANDRE

On le dit.

DE KERKADUR

Sais-tu que je l'aime ?

LÉANDRE

Oui.

DE KERKADUR

Sais-tu que tout ce qu'elle possède, c'est moi qui le lui ai donné ?

GILLES

Ce qui est donné est donné.

DE KERKADUR

Sais-tu qui je suis ?

LÉANDRE

Capitaine de vaisseau marchand.

GILLES

Et nous flibustiers.

DE KERKADUR

Sais-tu que je suis breton ?

GILLES

Sa mère était Normande et son père Picard.

DE KERKADUR

Veux-tu que je te donne un bon conseil ?

LÉANDRE

Quel est-il ?

DE KERKADUR

Va-t’en !

LÉANDRE

Non.

DE KERKARDUR

Tu ne veux pas ?

LÉANDRE

Non.

DE KERKADUR

Si j’avais mes pistolets…

LÉANDRE

Va les chercher.

DE KERKADUR

Eh bien, attends-moi.

LÉANDRE

Très volontiers.

SCÈNE VI

LÉANDRE, GILLES

GILLES

Ah bien oui, nous t’attendrons.

LÉANDRE

Certainement.

GILLES

Comment ?

LÉANDRE

Je ne serai pas fâché de brûler une moustache à ce brutal-là.

GILLES

Voulez-vous me permettre de vous dire ma petite façon de penser ?

LÉANDRE

Volontiers.

GILLES

Vous ne vous fâcherez pas ?

LÉANDRE

Non.

GILLES

Eh bien, monsieur, vous ne ressemblez à rien.

LÉANDRE

Pourquoi ?

GILLES

Élise est jeune et belle ?

LÉANDRE

Oui.

GILLES

Elle veut vous épouser ?

LÉANDRE

Elle en a grande envie.

GILLES

Elle refuse[1] un homme riche qui l'adore et qui ne demande pas mieux que d'en faire sa femme. Elle le refuse pour vous.

LÉANDRE

Elle fait bien.

[1] Le ms. porte à la suite « pour vous », biffé.

GILLES

Et votre intention est de la planter là.

LÉANDRE

Il le faut Gilles.

GILLES

Vous voulez cette nuit même vous remettre en mer.

LÉANDRE

Oui.

GILLES

Tout est prêt pour notre départ : sans faire semblant de rien, j'ai radoubé notre chaloupe, fait main basse sur la basse-cour, l'office et la cave pour l'approvisionner comme il faut. Pourquoi donc vous opposer à ce mariage qui leur convient si bien à tous deux ?

LÉANDRE

Kerkadur s'imaginerait peut-être que c'est lui qui me fait fuir, que j'ai peur de lui.

GILLES

Et vous aimez mieux passer pour un bon spadassin que pour un homme honnête.

LÉANDRE

Monsieur Gilles…

GILLES

Monsieur.

LÉANDRE

Apprenez que je n'entends pas que mon valet raisonne plus juste que moi et que la première fois que cela lui arrivera, je lui couperai les deux oreilles : entendez-vous ?

GILLES

Très bien.

LÉANDRE

Chut, voici la petite sœur, je crois qu'elle ne nous aime pas trop.

GILLES

Je le crois aussi.

LÉANDRE

C’est justement pourquoi je vais lui confier mon secret.

GILLES

Cet homme est au rebours de tous les autres.

SCÈNE VII

ANNETTE, LÉANDRE, GILLES

LÉANDRE

Ma petite sœur, ma petite sœur.

ANNETTE

Que voulez-vous, monsieur ?

LÉANDRE

J’ai bien du chagrin.

ANNETTE, *chantonnant*

Eh qu’est-ce qu’ ça m’fait à moi ?

GILLES

Vous ne nous aimez donc guère ?

ANNETTE

Comme vous devinez.

LÉANDRE

Je suis bien malheureux.

ANNETTE

La veille de votre noce ?

GILLES

Ah bien oui ! la veille de notre noce, nous y danserons d’une drôle de façon.

ANNETTE

Que voulez-vous donc dire ?

GILLES

Tenez, regardez-le.

ANNETTE

Il pleure, je crois.

LÉANDRE *s'essuyant les yeux*

Voilà qui est fini.

ANNETTE

Qu'est-ce que cela signifie ?

GILLES

Cela signifie que cette nuit même, nous délogeons d'ici sans tambour ni trompette.

ANNETTE

Est-il bien possible ?

LÉANDRE

Oui, belle Annette, il n'est que trop vrai. J'aime Élise, Élise m'aime ; que dis-je aimer ? nous nous adorons ; il ne tient qu'à moi de l'épouser demain, et cette nuit… je pars.

ANNETTE

Je savais bien que monsieur de Kerkadur vous ferait prendre le large.

LÉANDRE

Détrompez-vous, Annette. Cent comme lui, mille ne me feraient point abandonner Élise, il me faut pour la quitter des motifs bien plus puissants.

ANNETTE

Et quels sont donc ces motifs ?

GILLES

Vous allez vous moquer de nous.

ANNETTE

J'y suis toute prête.

LÉANDRE

Je me fais blanc de mon épée, mais j'ai mon faible, chacun à le sien. Je me bats mieux que je ne raisonne et je ne me pique pas d'être un esprit fort.

ANNETTE

Ce n'est pas d'aujourd'hui que je m'en aperçois.

GILLES

Petite espiègle.

LÉANDRE

Étant jeune, je me fis dire ma bonne aventure. Eh bien ! Savez-vous ce qu'on m'a prédit ?

ANNETTE

Que vous seriez[1].

LÉANDRE

Non… Écoutez bien :
C'était dans une chambre noire qui n'était éclairée que par trois bougies jaunes, à la lueur desquelles j'apercevais assise sur un trépied de fer une vieille sorcière, à l'œil hagard à la mine havre ; elle avait sur son épaule droite un gros chat noir et sur la gauche un hibou. Devant elle, sur une table ronde, étaient un jeu de carte, un miroir cassé, une lame d'acier couverte de chiffres indéchiffrables, et un réchaud ardent dans lequel elle jeta devant moi un crapaud tout vivant qu'elle sortit aussitôt. Alors elle me regarda trois fois dans la main, m'arrache trois cheveux, me tire trois gouttes de sang, consulte par trois fois son chat et son hibou, mêle ses cartes, regarde dans son miroir et se levant de dessus son trépied, fit sortir ces paroles de sa bouche édentée :

La Fortune est capricieuse :
De toutes ses vigueurs tu subiras la loi.
Mais d'une île inconnue, enfin tu seras roi,
En épousant une voleuse.

Telle fut sa prédiction. Voulez-vous que pour les beaux yeux de votre sœur je manque la haute destinée qui m'attend ?

[1] Le ms. porte biffé à la suite : « comme les autres ».

ANNETTE

Vous feriez une trop haute sottise. Allez brave guerrier, allez chercher le trône qui vous attends et la voleuse qui doit vous donner la main. Le couple sera parfait, et ma sœur ne mérite pas un époux tel que vous.

LÉANDRE

Je voudrais que vous daignassiez la préparer sur mon départ.

ANNETTE

Très volontiers.

LÉANDRE

Mais doucement, je crains son désespoir

ANNETTE

Reposez-vous sur moi.

GILLES

Dites-lui bien que sans le trône qui nous attend, nous n'aurions pas mieux demandé que de manger sa fortune.

ANNETTE

Je lui dirai tout ce qu'il faudra lui dire.

LÉANDRE

Je viendrai vous faire mes adieux.

ANNETTE

Je vous en dispense, et vous conseille même de partir sans la revoir.

SCÈNE VIII

ANNETTE, *seule*

Tout s'arrange à merveille : je n'aimais pas cet aventurier sans feu ni lieu, dont ma sœur s'est engouée je ne sais trop pourquoi. Qu'il parte ! Elle sera trop heureuse alors d'épouser monsieur de Kerkadur, il est à la vérité un peu brutal, assez laid, mais il est riche et puis s'il monte une fois dans son ballon, qui sait quand et comment il en redescendra : le vent peut emporter le mari, les écus nous resterons. Mais le voici, je crois, oui, ma foi, c'est lui-même. Comme il est affublé.

SCÈNE IX

ANNETTE, M. DE KERKADUR, *avec toute sorte d'armes*

ANNETTE

Où allez-vous donc, mon voisin, armé comme vous êtes de pied en cape ?

DE KERKADUR

Je viens chercher ce freluquet de Léandre pour me battre avec lui. Il sera maître des armes : épée, poignard, pistolets, carabine, bâton, tête ou poings.

ANNETTE

Vous ne vous battrez pas.

DE KERKADUR

Je ne me battrai pas ?

ANNETTE

Non.

DE KERKADUR

Qui m'en empêchera

ANNETTE

Moi.

DE KERKADUR

Vous ?

ANNETTE

Oui, moi.

DE KERKADUR

Non, le Ciel et l'Enfer…

ANNETTE

Point de furie. Écoutez-moi paisiblement.

DE KERKADUR, *faisant des contorsions de fureur*

Je le veux bien.

ANNETTE

Ne faites donc pas toutes ces grimaces.

DE KERKADUR *continuant*

Je modère.

ANNETTE

Encore.

DE KERKADUR

Ma voilà tranquille.

ANNETTE

Si Léandre vous cédait la main d'Élise, s'il s'éloignait pour jamais de ce rivage, iriez-vous courir après lui, pour vous [*sic*] coupez la gorge ?

DE KERKADUR

Non de par tous les diables.

ANNETTE

He bien ! mon cher voisin, rengainez donc votre valeur. Léandre est un ingrat, un perfide, qui malgré tout l'amour que ma sœur a pour lui, la quitte et l'abandonne.

DE KERKADUR

Est-il possible ?

ANNETTE

Cette nuit même il se rembarque.

DE KERKADUR

Ne me trompez-vous pas ?

ANNETTE

Je vous en donne ma parole d'honnête fille.

DE KERKADUR

J'en doute encore.

ANNETTE

Regardez sa chaloupe, les voiles sont déjà hissées.

DE KERKADUR

Il est vrai, voici justement Élise, je vais bien la réjouir en lui apprenant cette bonne nouvelle.

ANNETTE

Ménagez un peu sa sensibilité.

DE KERKADUR

Laissez-moi faire.

SCÈNE X

ÉLISE, ANNETTE, DE KERKADUR

DE KERKADUR

J'étais prêt à éteindre dans le sang de votre beau Léandre, l'affront que j'ai reçu de vous. Il allait expirer sous mes coups, une nouvelle bien singulière a suspendu ma vengeance. Ce vil aventurier, dont vous vouliez faire un époux, Léandre est un perfide.

ÉLISE

Léandre !

DE KERKADUR

Il fait le fanfaron, le brave vis-à-vis de vous. Eh bien ! Il vous trahit, il vous abandonne, il part cette nuit.

ÉLISE

C'est faux.

DE KERKADUR

J'en ai donc menti ?

ÉLISE

Oui, loin de me trahir, Léandre s'est chargé de faire dresser notre contrat de mariage. C'est lui-même qui, dimanche dernier, fit publier nos bans. Jugez s'il se prépare à s'éloigner de moi.

DE KERKADUR

Attendez-le sous l'orme.

ÉLISE

Vous êtes son rival, et vous voulez que je vous en croie ?

DE KERKADUR

Vous en croirez peut-être votre sœur. Parlez-lui donc vous, je crois que je l'ai préparée assez doucement, achevez de lui faire entendre raison.

ANNETTE

Laissez-nous donc seules.

SCÈNE XI

ÉLISE, ANNETTE

ÉLISE

Est-il donc vrai ma sœur ?

ANNETTE

Que trop, ma sœur, que trop.

ÉLISE

Non, non, on t'a trompée sans doute : d'où le sais-tu ? Qui te l'a dit ?

ANNETTE

Lui-même.

ÉLISE

Lui-même ?

ANNETTE

C'est de propre bouche que j'ai su son infâme projet. C'est lui-même qui m'a chargée de vous le déclarer.

ÉLISE

Léandre est un perfide !

ANNETTE

Tenez, le voilà, vous pouvez le lui demander.

SCÈNE XII

ÉLISE, ANNETTE, LÉANDRE, GILLES

ÉLISE

Ah, Léandre ! venez-vous rassurer une amante éperdue ? Venez-vous rendre le calme à mon cœur ? Si vous saviez ce que viennent de me dire de vous et monsieur de Kerkadur et ma sœur même.

LÉANDRE

Que vous ont-ils dit ?

ÉLISE

Que vous n'étiez qu'un perfide, et que vous vous prépariez à me quitter. Puis-je l'être sans toi, tu veux m'abandonner Léandre ?

LÉANDRE

Que dois-je faire ?

GILLES

Songez à la sorcière, songez à sa promesse, nous serons rois.

ÉLISE

Ah ! Prends pitié de ma faiblesse et de mon désespoir. Accorde-moi du moins la huitaine pour me préparer à ton départ.

LÉANDRE

Au bout de la huitaine, vous m'aimeriez plus fort, je ne vous aimerais pas davantage.

ÉLISE

Pars donc, perfide, pars. Vas malheureux. Confie une seconde fois à l'onde trompeuse ton malheureux sort, puissent les vents en courroux, et les flots amoncelés pousser ta barque fragile contre un rocher qui la repoussera en éclats. Mais non, aborde plutôt dans une île peuplée de monstres cruels qui t'attendent sur le rivage pour te dévorer. Puisses-tu voir longtemps l'appareil d'une mort lente et cruelle ! C'est alors que tu me regretteras, c'est alors que tu m'appelleras, mais tu appelleras en vain ! Fuis donc, malheureux, fuis.

LÉANDRE

Vous le permettez ?

ÉLISE

Je l'ordonne, je le veux.

GILLES

Prenons-la vite au mot.

ÉLISE, *tombant évanouie*

Annette… je me meurs.

GILLES

Profitons de sa pâmoison et fuyons.

LÉANDRE

Ah ! Gilles, je commets là sans motif une bien vilaine action. Tout le monde me jettera la pierre.

GILLES

Éloignons-nous si vite, qu'elle ne puisse nous atteindre.

LÉANDRE

Adieu, Mademoiselle Annette, ayez-en bien soin, ne la quittez pas de vue, je crains tout de son désespoir.

GILLES

Ne la faites revenir que quand nous serons bien loin.

ANNETTE

Partez et ne vous inquiétez de rien.

Léandre et Gilles montent dans la chaloupe qui s'éloigne à pleines voiles.

SCÈNE XIII

ÉLISE, ANNETTE

ÉLISE, *regardant autour d'elle et ne voyant plus Léandre*

Il est parti ma sœur ?

ACTE SECOND

Le théâtre représente un site aride et brûlant couronné de rochers et borné par la mer.

SCÈNE I

HUASCAR, SAUVAGES AFRICAINS

HUASCAR

Vous qui veillez sur notre sort,
Qui mettez dans nos cœurs la vengeance et la haine,
Dieux du carnage et de la mort,
Amenez sur ces bords une victime humaine.

CHŒUR DES AFRICAINS

Dieux du carnage et de la mort
Amenez sur ces bords une victime humaine.

SCÈNE II

HUASCAR, ZAMOR, AFRICAINS

ZAMOR, *paraissant sur la cime d'un rocher*

Amis, le Ciel entend nos cris, j'aperçois sur la mer une chaloupe agitée par les vents et que la vague pousse vers ce rivage.

HUASCAR

Volez, allez-vous en emparer et amenez-nous sans tarder les malheureux que vous pourrez saisir.

Zamor à la tête d'une troupe d'Africains se précipite vers le rivage.

SCÈNE III

HUASCAR, AFRICAINS

HUASCAR

Et vous, préparez les feux, la hache et le bûcher. Grands Dieux, nous pourrons donc enfin vous offrir une victime digne de vous, et ma main pourra se baigner encore une fois dans le sang.

Les Africains, sur une musique sombre et lugubre, élèvent au milieu du théâtre un bûcher, surmonté d'un poteau. Ils préparent également des torches enflammées et présentent à Huascar une hache dont il s'arme.

SCÈNE IV

HASCAR, ZAMOR, AFRICAINS

ZAMOR

Huascar, le sang va couler, jamais un jour plus heureux ne s'est levé sur cette île ; le Ciel nous envoie deux victimes et ce sont deux blancs. En vain l'un a voulu se défendre, en vain l'autre a cru nous échapper par la fuite, tous deux sont chargés de fers et l'on te les amène.

Les Africains amènent en dansant Léandre et Gilles enchaînés.

SCÈNE V

HUASCAR, ZAMOR, LÉANDRE, GILLES, AFRICAINS

GILLES

C'est fait de nous, ils vont nous manger tous vivants.

LÉANDRE

Mourrons du moins en hommes.

HUASCAR

Qui vous a conduit dans cette île ?

LÉANDRE

La tempête.

GILLES

Et le Diable.

HUASCAR

D’où venez-vous ?

LÉANDRE

D’un pays où l’on respecte les malheureux.

GILLES

Où, si le hasard vous faisait aborder, on vous régalerait à qui mieux mieux, ou les femmes mêmes, s’empresseraient de vous faire toute sorte de fêtes.

HUASCAR

Quel était votre rang ?

LÉANDRE

Homme et guerrier.

GILLES

Et moi, son malencontreux écuyer.

HUASCAR

Savez-vous le sort qui vous attend ?

LÉANDRE

Le nombre et la force vous ont rendus maîtres de mes jours, mais tel que soit mon destin, il ne pourra m’épouvanter.

HUASCAR

Les réponses me plaisent, elles annoncent du courage. Tu méritais de naître noir.

LÉANDRE

Eh ! Qu’importe la couleur, ne sommes-nous pas tous des hommes ?

HUASCAR

Tu as raison.

GILLES

Il commence à s’adoucir.

HUASCAR

Ton courage mérite un traitement différent de celui qui t'attendait. Je rougirais de verser le sang d'un homme aussi brave que toi, pour ton compagnon il m'a l'air d'un lâche, d'un poltron.

GILLES

Qu'appelez-vous poltron ? Apprenez que je ne lui cède ni en valeur, ni en courage : demandez-lui plutôt.

LÉANDRE

Il fut dans tous les temps mon digne compagnon, et toujours il a partagé sans pâlir mes périls et mes dangers.

HUASCAR

Eh bien ! Vous serez traités tous les deux de même.

GILLES

Il veut nous faire rois.

HUASCAR

Braves compagnons, écoutez-moi. Jusqu'à ce jour, la crainte de n'offrir à nos dieux que des victimes indignes d'eux nous a forcée à répandre leur sang avant de les leur présenter. Leur faiblesse nous faisait appréhender avec raison, que leurs plaintes, et leurs cris, ne troublassent nos sacrifices. Voilà deux blancs plus fermes que tous les malheureux qui sont tombés sont cette hache. Offrons les tous vivants au premier de nos dieux, à celui qui nous éclaire ; ils sont dignes de lui, qu'on les attache à ce poteau, et que la flamme les dévoie.

GILLES

Le traitre !

LÉANDRE

Il faut mourir Gilles.

GILLES

Et messieurs les moricauds. Qu'importe au soleil la vie d'un malheureux comme moi ! Passe encore pour mon maître, c'est un brave qui nargue la mort, mais moi, pauvre haire, je ne suis bon ni à bouillir, ni à rôtir. Engraissez-moi plutôt pendant une douzaine d'année seulement, et vous ferez alors de moi une daube excellente.

LÉANDRE

Lâche.

GILLES

Il s'agit bien ici de faire le fanfaron, que ne restiez-vous chez Élise.

LÉANDRE

Tais-toi, le Ciel me punit, le Ciel est juste.

GILLES

Et qu'est-ce que j'ai fait moi ?

HUASCAR

Qu'on les attache sur le bûcher.

Léandre monte avec fermeté sur le bûcher, Gilles s'y fait porter. On les attache tous les deux au poteau.

GILLES, *sur le bûcher*

Voilà dont le trône qui nous était destiné ? Maudite sorcière !

HUASCAR

Soleil, père de la nature, en échange de ce faible tribut que nous t'offrons, donne-nous longtemps ta chaleur et ta lumière.

LÉANDRE

Élise, Élise, tu es vengée, je meurs en t'adorant.

HUASCAR

Embrasez ce bûcher.

Dans l'instant où quatre Africains levant leurs torches ardentes sont prêts à mettre le feu au bûcher, Élise, montée sur son char, paraît dans les airs, et s'abaisse avec rapidité sur le bûcher.

SCÈNE VI

ÉLISE, HUASCAR, ÉAMOR, LÉANDRE, GILLES, AFRICAINS

ÉLISE

Arrêtez barbares, arrêtez.

HUASCAR

Que vois-je ? Qui donc es-tu ?

ÉLISE

Reconnaissez la fille du Soleil et la reine des airs.

HUASCAR

Tombons tous à ses pieds.

Tous les Africains se prosternent aux pieds d'Élise qui abaisse son globe jusqu'à terre et sort de son char.

ÉLISE

Éteignez ces torches funèbres, renversez ce bûcher, détachez ces illustres prisonniers, j'ai sur eux des desseins que vous devez respecter.

HUASCAR

Obéissez…

Les Africains détachent Gilles et Léandre, renversent le bûcher et de ses débris forment un trône.

LÉANDRE

C'est à vous que je dois la vie.

GILLES

Que vous êtes arrivez là bien à propos.

ÉLISE, *se plaçant sur le trône*

Peuples, écoutez-moi. Vos sacrifices sanglants font horreur au Dieu qui donne le jour à toute la nature. Est-ce donc par le spectacle de la mort qu'on peut plaire au Dieu de la vie ? Je viens de sa part abolir vos usages, barbares, adoucir vos mœurs, vous donner des lois nouvelles.

Elle tend la main à Léandre et le fait placer à côté d'elle sur le trône.

Peuples, voilà mon époux, peuples, voilà votre souverain.

HUASCAR, *fléchissant le genou devant Léandre*

Sois notre roi.

CHŒUR DES AFRICAINS

Notre sang est à toi.

ÉLISE

Refuseras-tu ma main ?

LÉANDRE

Tu me pardonnes Élise ?

ÉLISE

Va, l'amante qui pardonne est encore trop heureuse.

GILLES

Voilà, ma foi, l'horoscope accompli : vous êtes roi, et vous épousez une honnête voleuse ?

LÉANDRE [*s'adressant au globe*]

Ô ! toi qui nous a réunis, à qui nous devons le bonheur, fruit précieux du génie, nous te consacrons à la l'amour.

FIN DU SECOND ET DERNIER ACTE.

Tous les acteurs du 1er acte	Habits de ville.
Au 2e acte	
M. Duval, roi des nègres	Corsage et culotte toile noire. Pourpoint en plume de laine. Le manteau de Babouk[1].
M. Boucher, chef des troupes	Même habit sans manteau.
3 Africains	Toile noire, pourpoint et bracelets d'argent. Coiffure en plume de couleur. Carquois et flèches vus au travers du corps.

[1] Nom d'un personnage interprété par M. Duval dans une comédie de Charles-Jacob Guillemain intitulé *Le Vannier et son Seigneur*, représentée pour la première fois aux Variétés Amusantes le 22 septembre 1783.

4 Africains	Culotte de matelots en toile blanche, corps et bras, toile noire, casaquin serge rouge. Bonnet noir et turban bleu et 4 massues.
4 […]	habillés de même avec des torches.

Les Cousins et Cousines

Nous transcrivons le manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale de France sous la cote ms. 9260, f^{os} 373-381 v. La page de titre porte « Comédie en ~~quatre actes~~ / cinq actes / parodie des Danaïdes ».

PERSONNAGES

Le Grave, *père de cinquante filles*.
Lulu, *aînée des filles*.
Les quarante-neuf autres filles, *en chœur*.
Le Grand, *aîné des cinquante neveux de Le Grave*.
Les quarante-neuf autres garçons, *en chœur*.

La scène se passe à la campagne,
dans un château, sur les bords de la mer.

LES COUSINS ET COUSINES

ACTE 1

SCÈNE 1

Le théâtre représente une salle.

LE GRAVE, *entrant avec précipitation*

Mes filles, mes chères filles, venez, accourez, c'est moi, c'est votre père qui vous appelle.

SCÈNE II

LE GRAVE, LES CINQUANTE FILLES

LE GRAVE

J'ai une grande nouvelle à vous apprendre. Vos futurs époux, vos cinquante cousins… Ils arrivent[1] ; du haut de ma tour, je les ai aperçus dans la plaine. Courons, volons à leur rencontre. Mes filles, suivez-moi, suivez votre père, il vous commande, obéissez. Ah çà ! mais où logerons-nous ces cinquante drôles ? Je n'y pensais plus, dans vos lits. Allons, sortons.

Les cinquante garçons entrent aussitôt en s'écriant :

Bonjour, tonton[2], bonjour cousines.

SCÈNE III

[1] Suivi de « je viens » biffé.
[2] Suivi de « Bon jour papa » biffé

LE GRAVE, LES CINQUANTE FILLES, LES CINQUANTE GARÇONS

LE GRAVE

Eh, vous voilà ! Comment vous portez-vous ? Et le papa, comment va-t-il ?

LE GRAND, *lui donnant une lettre*

Voici une lettre de sa part.

LE GRAVE

Donne. En attendant, embrassez vos cousines.

LES GARÇONS

Très volontiers.

LE GRAVE, *lisant sa lettre tout haut*

Je t'envoie, mon très cher frère, mes cinquante fils uniques. Je te prie d'en avoir soin comme de tes propres enfants. Considère que ce sont mes seuls rejetons, toutes mes espérances. Si tu juges à propos de leur faire épouser tes cinquante filles, tu le feras, comme tu voudras, n'aille pas te gêner. Adieu, mon très cher frère, je t'embrasse, oui, je t'embrasse de tout mon cœur.

Post-scriptum. Celui qui te remettra cette lettre est l'aîné de tous. Il se nomme Le Grand et tu verras que ce n'est pas sans raison, car il est de belle taille. Il pourra, si tu veux, te donner la nomenclature de tous ses frères et t'appliquer leur âge et leur rang de naissance. Adieu.

Le bon frère ! (*à Le Grand*) c'est donc toi qui es l'aîné ?

LE GRAND

Oui, mon tonton, prêt à vous faire mes obéissances.

LE GRAVE

Je m'en étais douté. C'est aussi pour cela que je me suis adressé à toi pour parler, par préférence à tout autre. Je l'ai aussi connu à ton esprit et je suis sûr que tu as, comme dit le proverbe, emporté tout l'esprit de la maison. Mais parlons de choses plus intéressantes : il faut vous marier mes chers enfants ! Oui, mariez-vous. Mes cinquante filles, épousez vos cinquante cousins. Que l'aîné prenne l'aînée, le cadet, la cadette, ainsi de suite jusqu'aux cinquantièmes. Le voulez-vous ? Que les garçons répondent les premiers.

LES GARÇONS

Oui.

LE GRAVE

Et vous, mes chères filles, parlez, le voulez-vous ?

LES FILLES

Oui.

LE GRAVE

Eh bien, mettez-vous à genoux que je vous bénisse. (*Les garçons et filles s'inclinent.*) Allez, soyez heureux. (*À Le Grand*) Tiens, toi, grand garçon, voilà mon bijou, mon trésor, ma fille aînée, ma Lulu. Je te la recommande, prends-y bien garde.

LE GRAND

Ah, ne portez pas peine, tonton. Et toi, tu m'aimeras bien, cousine, ma femme ?

LULU

De tout mon cœur, cousin, mon mari.

LE GRAND

Allons, chantons.

LULU

Il a raison, c'est bien dit.

LA GRAVE

Tous ensemble ça sera plus gai.

TOUS EN CHŒUR

AIR *de la meunière*

Oui, nous jurons de nous aimer
Et de vivre ensemble.
Quand l'amour a su nous charmer,
Il saura bien nous enflammer !
Sa main nous rassemble,
Pour nous enfermer.

ACTE II

SCÈNE I

QUARANTE-NEUF FILLES ET QUARANTE-NEUF GARÇONS

UNE FILLE

Nous n’avons pas encore dansé et cela est nécessaire pour bien consommer le mariage.

UN GARÇON

Oui, parce que la danse en agitant le corps excite les esprits animaux, les nerfs optiques, les fibres tendantes [*sic*] et ainsi en chaleur, le marié a plus d’ardeur pour vaquer à ses affaires.

UNE FILLE

Mais nous avons déjà dansé.

UN GARÇON

Un peu, très peu, ce n’est pas assez.

UNE FILLE

Et d’ailleurs que ferions-nous ?

UN GARÇON

C’est vrai, faisons comme à l’Opéra. Commence-t-on à s’ennuyer, on danse. N’a-t-on plus rien à dire, on danse ; ne sait-on que faire, on danse.

UNE FILLE

Et pour s’ennuyer, qu’y fait-on ?

UN GARÇON

On danse.

UNE FILLE

Que fait-on encore ?

UN GARÇON

On danse.

UNE FILLE

Et bien, dansons. Ce sera beau puisque nous ferons comme à l’Opéra.

UN GARÇON

Oui, mais pour danser il nous faut des instruments et où les prendrons-nous ? Ah, voilà papa, notre frère et notre sœur[1].

SCÈNE II

LA GRAVE, LE GRAND, LULU ET LES PRÉCÉDENTS

UNE FILLE

Pourquoi, petit papa, venez-vous si tard ?

LE GRAVE

Pourquoi ? Pour vous donner le temps de finir la première scène et j'arrive pour commencer la seconde.

UN GARÇON

C'est arriver fort à propos, un peu plus tard vous l'auriez trouvée faite car nous allions envoyer quelqu'un nous quérir les ménestriers ; et vous savez que dans une pièce, l'entrée, la sortie, tout compte.

LE GRAVE, *le regardant*

Ah, il n'est pas si sot que je croyais. Eh bien, mes enfants, dansez, que je ne vous gêne pas.

UNE FILLE *à un garçon*

Va-t-en donc chercher les violons.

LE GRAVE

Aussi bien ça fera une autre scène. Vous une, mois une autre, lui la troisième, les violons dans la quatrième… En voilà bien assez pour un acte. Cours et reviens vite, car si tu restais longtemps, nous nous trouverions embarrassés.

UN GARÇON

Je vais mettre mes sabots, mes jambes à mon col.

SCÈNE III

LES PRÉCÉDENTS, *excepté* UN GARÇON

[1] Le manuscrit porte à la suite un passage biffé : « (*on entend un bruit de violons*) / une fille ».

LE GRAVE

Ah çà ! Qu'allons-nous devenir. Si nous nous rafraîchissions, nous danserions mieux. Allons, buvons un coup[1].

UNE FILLE *donnant des verres à pied*

Tenez, faites en des avocats.

UN GARÇON

Approchez, je donne de la liqueur visqueuse en abondance.

LE GRAVE *à Lulu*

Et toi si tu chantais un peu. Voyons comme à l'Opéra[2].

LULU

AIR du *Rémouleur ou gagne petit*

Je me félicite
D'avoir un époux
Et mon cœur palpite
D'un bonheur si doux.
Je brûle, je brûle
De la tête au pied,
Et je suis crédule
Du talon au nez.

LE GRAVE

Bravo ! Applaudissons puisque personne ne veut applaudir. À vous deux à présent, chantez-nous quelque chose de grand, que vous n'entendiez pas, que personne n'entende.

DUO

AIR : *Malbrough*

LULU ET LE GRAVE

Au public
Pour vous qu'ici rassemble,
Le désir, le désir qui contemple,
Écoutez tous ensemble
L'amour et l'amitié
Qui tous deux de moitié
Vous font dans cette fête,
Que pour vous, que pour vous on apprête,
Oublier tout le reste,
Hormis les mariés.

[1] Suivi par « en attendant » qui est biffé.
[2] Le manuscrit porte à la suite « et ton mari t'accompagnera », biffé.

SCÈNE IV

LES PRÉCÉDENTS, LE GARÇON *accourant avec les ménestriers*

LE GARÇON

Voilà les ménestriers.

LES FILLES ET LES GARÇONS

Ah bon, dansons, dansons, amusons-nous. (*On danse.*)

LE GRAVE

Je vous laisse. Dansez et puis retirez-vous. (*Danse.*)

ACTE III

LE GRAVE *entrant avec ses filles*

Mes filles, vous êtes mariées et ce n'est pas au badinage ! Vous n'êtes plus en ma puissance, vous dépendez de vos époux. Depuis la tête jusqu'aux pieds, tout ce que vous possédez est le bien de ceux à qui vous avez engagé votre foi. Aussi, il vous faudra faire tout ce que vos maris voudront ou au moins vous laisser faire.

LES FILLES, *exceptée Lulu*

Nous le jurons.

LULU

Et non pas moi.

LE GRAVE, *à part*

Cela ne plait pas à Lulu ; elle est chagrine, il faut la consoler. (*Haut*) Allez, mes filles, allez-vous-en trouver vos maris. Toi Lulu, arrête, j'ai quelque chose à te dire.

SCÈNE II

LE GRAVE, LULU

LE GRAVE

Tu boudes, tu pleures, qu'as-tu, qu'as-tu, ma chère fille ?

LULU

Cela n'est-il pas chagrinant, voilà qu'il me faudra coucher avec un homme ! Et qui plus est lui permettre tout ce qu'il voudra. Et non, mon père, je n'aurai jamais le courage de me déshabiller devant Le Grand.

LE GRAVE

Ce n'est que ça ? Va, la pudeur t'aura bientôt passé ! C'est l'affaire d'un quart d'heure pour l'enlever ta fleur virginale et puis plus de rougeur. Au reste, je ne te presse pas. Attends demain, si tu veux, tes sœurs te diront tout ce qui en est et tu verras que la virilité[1] n'est pas un monstre dont il faille s'effrayer. Adieu, ma fille, adieu. Tranquillise-toi et compte toujours sur ton père comme sur ton ami. J'aimerais mieux coucher moi-même avec toi pour t'accoutumer plutôt que de forcer tout de suite ton goût. Adieu, baise-moi. (*Il l'embrasse et s'en va.*)

LULU, *seule*

Tu as beau dire, beau faire, non, je coucherai jamais avec un homme. Plutôt mourir ! (*Elle sort.*)

ACTE IV

SCÈNE I

LE GRAND, LULU

LE GRAND

AIR : *Avec les yeux*

Ô tendre objet de ma tendresse,
Livrez-vous donc à mes désirs.
Une ardeur brûlante me presse,
Venez, j'ai pour vous des plaisirs.

LULU

Bien obligé de votre flamme ;
Si j'ai froid j'irai me chauffer.
Mais, oui, que le diable me damne,
Si tu parviens à me toucher.

[1] Le ms. porte « que les hommes » biffé.

LE GRAND

AIR : *Mon honneur etc.*

Pourquoi bouder mon aimable maîtresse,
Pourquoi vouloir ainsi me chagriner ?
Quand dans vos yeux, hélas, tout m'intéresse ;
Pourquoi, pourquoi…pourquoi vous m'attiner[1] ?

LULU

Mon cher Monsieur, vous êtes bien aimable
Et cependant je ne puis vous aimer.
Tel est l'arrêt du destin immuable,
Tous vos grands[2] mots ne peuvent me charmer.

SCÈNE II

LE GRAVE, LE GRAND, LULU

LE GRAND

Papa, vous arrivez fort à propos, votre fille ne veut pas entendre raison. Elle ne veut pas qu'on lui parle d'amour.

LE GRAVE

Et pourquoi cela ma fille ?

LULU

Vous le savez mon père.

LE GRAVE

Le Grand, retire-toi pour un instant, je vais convertir ta femme et puis je te la renverrai humble et soumise.

SCÈNE III

LE GRAVE ET LULU

LE GRAVE

Eh bien ma fille, toujours des farces ; aurez-vous bientôt fini de jouer la comédie ? Qu'est-ce que cela veut dire ? Il faut vous soumettre. Non, partez, allez trouver votre époux. Vite, allez donc.

---

[1] Taquiner, provoquer.
[2] Le manuscrit porte « beaux » souscrit et biffé.

LULU

Mon père !

LE GRAVE

Allez donc vous dis-je. (*Lulu sort.*)

SCÈNE IV

[LE GRAVE]

Enfin tout est fini. Ce n'est pas peu de chose qu'un mariage de cent personnes, aussi voilà qui est fait pour longtemps et je n'y reviendrai pas si tôt. Mais je crois que je me suis assez fatigué ! Il faut que je me repose. Oui, je vais me reposer. Cependant, j'ai quelque chose qui m'inquiète toujours : savoir comment Lulu s'arrangera avec Le Grand. Comment ? L'amour y pourvoira.

ACTE V

Le théâtre représente un jardin. Le Grand est dans le fond étendu sur l'herbe.

SCÈNE I

LE GRAND, LULU

LE GRAND

AIR : *À ma tendre musette*

En vain je vous adore
Mon ingrate beauté.
En vain je vous implore
Tu gardes ta fierté.

LULU

J'ai dit, je le répète
Que je ne puis aimer :
Faites autre conquête
Cessez de m'affamer !

SCÈNE II

LE GRAND, LULU, LES GARÇONS ET LES FILLES

UNE FILLE

La belle chose que le mariage !

UN GARÇON

N’est-ce pas ?

UNE FILLE

Oh, pour ça oui ! Rien de plus joli que ces exercices nocturnes ! Oh, je veux me marier dix fois pas jour.

LE GRAND *à Lulu*

Entends-tu ?

LULU

Oui.

LE GRAND

Eh bien ?

LULU

Je me rends, je me livre à ta foi. Guide mes pas dans le sentier d’amour. Le bouton et la rose, Le Grand, tout est à toi.

LE GRAND

Sortons. Dépêchons-nous d’arriver au point où sont tes sœurs. Viens chère amante, la force étincelle dans mes yeux ; un feu divin s’empare de mes membres, la chaleur vivifiante, reproductive ne demande plus qu’à se communiquer, so… sortons, sortons.

SCÈNE III

LES GARÇONS ET LES FILLES

UN GARÇON

Il fait beau.

UNE FILLE

Oui, mais le temps a envie de se brouiller.

UN GARÇON

Eh, vela qu’il pleut !

UNE FILLE

Sauvons-nous !

Comme ils vont pour sortir ils aperçoivent Le Grand couché.

UN GARÇON

Mais vela papa qui dort et d'un bon appétit.

UNE FILLE

Que faire ?

UN GARÇON

Dansons. (*On danse.*)

UN GARÇON *au public*

Mesdames et Messieurs, tel est à peu près la marche de l'opéra qui attire tant de monde. Mariage, danse, serments, rébellion, et pluie ; voilà ce qui a donné matière à cinq actes terribles, horribles. Nous n'avons pas cru pouvoir faire mieux pour parodier le sujet que de le présenter tel qu'il est, nous ayant paru assez risible par lui-même ! Heureux, cent fois heureux, trop heureux, Mesdames et Messieurs, si cherchant à vous amuser nous avons le bonheur de vous plaire ; et si vous vaquer, compter pour quelque chose notre zèle et votre respect.

BIBLIOGRAPHIE

I – Corpus

A – Les parodies dramatiques d'opéra

B – Les livrets d'opéra parodiés

II – Ouvrages antérieurs à 1850

A – Sources manuscrites

1 – Œuvres dramatiques

2 – Documents et archives

B – Ouvrages imprimés

1 – Œuvres littéraires et recueils d'airs

2 – Périodiques, journaux, mémoires et correspondances

3 – Ouvrages historiques et théoriques sur la littérature et les arts du spectacle

III – Ouvrages postérieurs à 1850

A – Dictionnaires, répertoires et catalogues spécialisés

B – Études sur les théâtres français sous l'ancien régime

1 – Sur les théâtres publics parisiens

2 – Sur les théâtres de société, de cour et de province

C – Études sur les auteurs dramatiques et leurs œuvres

D – Études et références théoriques sur la parodie, le pastiche, la satire, la critique et le comique

E – Études sur les genres lyriques

F – Études sur la musique, les compositeurs, les vaudevilles et les chansons

G – Études sur le spectacle : types, interprètes, scénographie, jeu, danse

H – Études sur l'art dramatique du XVII^{e} au XIX^{e} siècle en France et en Europe

Études théoriques sur la littérature, la culture au XVIII^{e} siècle, généralités et site internet

I – Corpus

A – LES PARODIES DRAMATIQUES D'OPÉRA

Se référer à la rubrique « localisation des parodies » du catalogue dynamique, qui se trouve sur le cédérom, pour les références bibliographiques des deux cent cinquante-trois parodies du corpus.

B – LES LIVRETS D'OPÉRA PARODIÉS

Recueil général des opéras représentés par l'Académie Royale de Musique depuis son établissement, Paris, Ballard, 1703 (tomes I à VII), 1706 (tome VIII), 1710 (tome IX), 1714 (tome X), 1734 (tomes XII à XIV), 1738 (rééd. du tome XI édité en 1721 par la Veuve Ribou), 1739 (tome XV), 1745 (tome XVI), Genève, Slatkine reprints, 1970-1971, 3 vol. (vol. 1 : tomes I à VI ; vol. 2 : tomes VII à XI ; vol. 3 : tomes XII à XVI).

BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de, *Tarare*, Paris, Brunet, 1787 ; deuxième édition, Paris, P. de Lormel, 1787 ; Genève, P. Lallemand, 1790. *Tarare*, dans *Beaumarchais, Œuvres*, éd. de P. Larthomas avec la coll. de J. Larthomas, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 491-596.

BERNARD, Pierre-Joseph dit Gentil-Bernard, *Castor et Pollux*, Paris, Ballard, 1737.

- *Castor et Pollux*, Paris, Veuve Delormel et fils, 1754.
- *Castor et Pollux*, Paris, Ballard 1777.
- *Castor et Pollux*, Paris, P. de Lormel, 1778.

BILLARDON DE SAUVIGNY, Edme-Louis, *Péronne sauvée*, Paris, P. de Lormel, 1783.

CAHUSAC, Louis de, *Naïs*, Paris, Veuve Delormel et fils, 1749.

- *Les Amours de Tempé*, Paris, Veuve Delormel et fils, 1752.
- *Les Fêtes de l'Hymen ou de l'Amour ou les Dieux d'Égypte*, Bordeaux, J. Chappuis, s. d.
- *Zoroastre*, Paris, Veuve Delormel et fils, 1756.

CAMPISTRON, Jean-Galbert de, *Acis et Galatée*, Paris, Ballard, 1686 ; Paris, Veuve Delormel et fils, 1752.

- *Alcide*, Paris, P. Ribou, 1746.

CHABANON, Michel-Paul Guy de, *Sabinus*, Paris, Ballard, 1773.

CHENEVIÈRES, *Célime ou le Temple de l'indifférence détruit par l'Amour*, Veuve Delormel et fils, 1756.

DANCHET, Antoine, *Hésione*, Paris, Ballard, 1700.

- *Tancrède*, Paris, Ballard, 1702.
- *Les Fêtes vénitiennes*, Paris, s. n., 1721 ; Paris, Veuve Delormel et fils, 1750.
- *Achille et Déidamie*, Paris, Ballard, 1735.

DUCHÉ de VANCY, Joseph François, *Scylla*, Paris, Ballard, 1701 et 1732.

DUCLOS, Charles, *Les Caractères de la Folie*, Paris, Ballard, 1743.

DU ROULLET, François-Louis Gand le Bland, *Iphigénie en Aulide*, Paris, Ballard 1777 ; Paris, Ballard, 1782 ; Nantes, Malassis, 1789.

– *Alceste*, Paris, Delormel, 1776 et 1784.

– *Les Danaïdes*, Paris, Delormel, 1784.

FAVART, Charles-Simon, *Don Quichotte chez la duchesse*, dans *Ballets comiques, représentés par l'Académie royale de musique, pendant les jours gras de l'année 1743*, Paris, Ballard, 1743.

– *La Coquette trompée*, entrée des *Fêtes d'Euterpe*, Paris, Veuve Delormel et fils, 1758

FONTENELLE, Bernard le Bouvier de, *Thétis et Pélée*, Paris, Ballard, 1712 ; Paris, Veuve de P. Ribou, 1723 ; Paris, Ballard, 1736 ; Paris, Veuve Delormel et fils, 1750.

– avec CORNEILLE, Thomas et BOILEAU, Nicolas, *Bellérophon*, Paris, Ballard, 1728.

– *Endymion*, Paris, Ballard, 1731.

– *Énée et Lavinie*, Paris, Veuve Delormel et fils, 1758.

FUZELIER, Louis, *Le Ballet des âges*, Paris, Veuve de P. Ribou, 1724.

– *La Reine des Péris*, Paris, Veuve de P. Ribou, 1725.

– *Les Amours déguisés*, Paris, Veuve de P. Ribou, 1726.

– *Les Fêtes grecques et romaines*, Paris, Veuve Delormel et fils, 1753.

– *Les Amours des déesses*, Paris, Ballard, 1729.

– *Les Indes galantes*, Paris, Ballard, 1735.

– *Le Carnaval du Parnasse*, Toulouse, aux dépens de l'Académie, 1752.

GAULTIER de MONDORGE, Antoine, *Les Fêtes d'Hébé ou les Talents lyriques*, Paris, Ballard, 1739 ; s. l., aux dépens de l'Académie, 1747 ; Paris, Delormel, 1756.

GERSIN, Nicolas, *Rosine ou l'Épouse abandonnée*, Paris, P. de Lormel, 1786.

GLUCK, Christoph Wilibald Ritter von, dit le chevalier Gluck, *Sämtliche Werke*, Gerhard Croll (dir.), *Libretti : die originalen Textbücher der bis 1990 in der Gluck-Gesamtausgabe erschienenen Bühnenwerke*, éd. Klaus Hortschansky, série VII, 1, Kassel, Bärenreiter, 1995.

GUILLARD, Nicolas-François, *Chimène ou Le Cid*, Paris, P. de Lormel, 1783.

– *Les Horaces*, Paris, P. de Lormel, 1786.

– *Iphigénie en Tauride*, Paris, P. de Lormel, 1779.

HOUDAR DE LA MOTTE, Antoine, *Omphale*, Paris, Veuve de P. Ribou, 1721 ; Paris, Ballard, 1733 ; Paris, Veuve Delormel et fils, 1752.

– *Amadis de Grèce*, Paris, Veuve de P. Ribou, 1724.

– *Alcyone*, Paris, Ribou, 1719 ; Paris, Ballard, 1741.

– *L'Europe galante*, Paris, Ballard, 1706.

– *Issé*, Paris, Veuve de P. Ribou, 1729 ; Paris, Ballard, 1733 et 1741.

LA BRUÈRE, Charles-Antoine Leclerc de, *Les Voyages de l'Amour*, Paris, Ballard, 1736.

– *Dardanus*, Paris, Ballard, 1739-1744.

– *Le Prince de Noisy*, dans *Divertissements du théâtre des petits appartements pendant l'hiver de 1749-1750*, t. IV, s. l., imprimée par exprès commandement de Sa Majesté, 1750.

– *Bacchus et Erigone*, entrée des *Fêtes de Paphos*, Paris, Veuve Delormel, 1758.

LA FONT, Joseph de, *Hypermnestre*, Paris, Ballard, 1728.

– *Les Amours de Protée*, Paris, Ballard, 1728.

– *Les Fêtes de Thalie*, Paris, Ballard, 1745.

LA MARRE, Abbé de, *Zaïde, reine de Grenade*, Paris, Ballard, 1739.

– *Titon et l'Aurore*, Paris, Veuve Delormel et fils, 1753.

LA SERRE, Jean-Louis Ignace de, *Pirithoüs*, Paris, Veuve de P. Ribou, 1723.

– *Pyrame et Thisbé*, édition du livret de 1726 avec variantes, par Nazim Lebdaï, dans *Pyrame et Thisbé, un opéra au miroir de ses parodies (1726-1779)*, F. Rubellin (dir.), Montpellier, Espaces 34, 2007.

LAUJON, Pierre, *Eglé, Daphnis et Chloé, Ismène et Isménias ou la Fête de Jupiter*, dans *Œuvres choisies de P. Laujon*, Paris, Léopold Collin et Patris et C^{ie}, 1811, t. I.

LULLY, Jean-Baptiste, *Œuvres complètes*, Jérôme de La Gorce et Herbert Schneider (dir.), Hildesheim, Olms, 2001-2010 ; Série III, livrets de Quinault.

– vol. 14, *Armide*, édition de Jean-Noël Laurenti (livret) et Lois Rosow (partition), 2003.

– vol. 4, *Thésée*, édition de Sylvain Cornic (livret) et Pascal Denécheau (partition), 2010.

MARMONTEL, Jean-François, *La Guirlande ou les Fleurs enchantées*, Paris, Veuve Delormel et fils, 1751.

– *Démophon*, dans *Œuvres de Marmontel*, t. VII, 1^{e} partie, Paris, Belin, 1820, p. 550-573.

– *Roland*, Paris, P. de Lormel, 1778.

– *Didon*, Paris, Ballard, 1783.

– *Pénélope*, Paris, P. de Lormel, 1785.

MOLINE, Pierre-Louis, *Orphée et Eurydice*, Paris, P. de Lormel, 1774 ; Paris, Veuve Duchesne, 1782.

– (d'après l'opéra-comique de Favart), *Cythère assiégée*, Paris, aux dépens de l'Opéra, 1775.

MONCRIF, François-Augustin Paradis de, *Zélindor, roi des Sylphes*, Paris, Ballard, 1752.

MONDONVILLE, Jean-Joseph Cassanéa de, *Daphnis et Alcimadure*, Paris, Veuve Delormel et fils, 1754 et 1756 ; Paris, Ballard, 1774.

MONTICOURT, Jean-François Duplat de, *Les Paladins*, Paris, Delormel, 1760.

MOREL de CHÉDEVILLE, Étienne, et le Comte de Provence (Louis XVIII), *La Caravane du Caire*, Paris, s. n., 1784 ; Paris, Delormel, 1785.

– *Alexandre aux Indes*, Paris, Delormel, 1783.

NOVERRE, Jean-Georges, *Les Horaces*, Paris, Delormel, 1777.

PELLEGRIN, Simon-Joseph abbé, *Jephté*, Paris, Ballard, 1732.

– *Télémaque*, Paris, P. Ribou, 1714.

– *Médée et Jason*, édition du livret avec un choix de variantes par Benjamin Pintiaux, dans *Médée, un monstre sur scène : réécritures parodiques du mythe (1727-1749)*, Isabelle Degauque (dir.), Saint-Gély-du-Fesc, Espaces 34, 2008.

– *Les Fêtes de l'été* (sous le nom de Mlle Barbier), Paris, P. Ribou, 1716.
– *Le Jugement de Pâris*, Paris, Veuve de P. Ribou, 1727.
– *Les Plaisirs de la campagne*, Paris, Veuve de P. Ribou, 1719.
– *Télégone*, Paris, Veuve de P. Ribou, 1725.

POINSINET, Antoine-Alexandre-Henri, *Ernelinde*, Paris, Ballard, 1773 ; Paris, Delormel, 1777.

QUINAULT, Philippe, *Livrets d'opéra*, édition présentée et annotée par Buford NORMAN, Littératures classiques, collection de rééditions et textes rares du XVIIe siècle, Toulouse, 1999, 2 vol.

RAMEAU, Jean-Philippe, *Opera omnia Rameau*, Sylvie Bouissou (dir.), Paris, Billaudot (1993-2002), Bärenter-Verlag depuis 2003), série OOR VI Eruditions, OOR VI. 1/2, *Livrets*, 2003 ; série OOR IV Musique dramatique (31 volumes dont huit parus)

– OOR IV. 1, *Hippolyte et Aricie*, abbé S.-J. Pellegrin, version de 1733, éd. Sylvie Bouissou, 2002.
– OOR IV. 6, *Hippolyte et Aricie*, abbé S.-J. Pellegrin, version de 1757 avec les compléments de 1742, éd. Sylvie Bouissou, 2006.
– OOR IV. 10, *Platée*, éd. Marie E. C. Bartlet, 2005.
– OOR IV. 15, *Zaïs*, version d'avril 1748, éd. Graham Sadler, 2011.
– OOR IV. 19, *Zoroastre*, version 1749, éd. Graham Sadler, 1999.
– OOR IV, 21, *Achante et Céphise*, éd. Robert Fajon avec la collaboration de Sylvie Bouissou, 1998.
– OOR IV. 25, *Anacréon*, éd. Jonathan Huw Williams avec la collaboration de Sylvie Bouissou et Cécile Davy-Rigaux, 2004.
– OOR IV. 27/1 et 27/2, *Les Surprises de l'amour*, éd. Sylvie Bouissou, t. I (1996), t. II (2000).

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Le Devin du village*, Paris, Veuve Delormel et fils, 1753 ; Amsterdam, J.-F. Joly, 1758 ;

– *Pygmalion*, édition critique de la musique et du texte par Emilo Sala, Milan, Ricordi, 1996 ; édition critique de la musique et du texte par Jacqueline Waeber, Genève, Edition Université-Conservatoire de Musique, 1997.

ROY, Pierre-Charles, *Callirhoé*, Paris, Ballard, 1743.

– *Le Ballet des sens*, Paris, Ballard, 1732.
– *Philomèle*, Paris, Veuve de P. Ribou, 1723.
– *Les Stratagèmes de l'amour, Paris*, Veuve de P. Ribou, 1726.

SAINT-MARC, *Adèle de Ponthieu*, Paris, Delormel, 1772.

SEDAINE, Michel-Jean, *Aline, reine de Golconde*, Paris, Delormel, 1766.

TSCHOUDI, Jean-Baptiste-Louis-Théodore, baron, *Écho et Narcisse*, Paris, Delormel, 1779.

ZENO, Apostolo, *Caio Frabicio*, Berlin, A. Haude, 1746.

II – Ouvrages antérieurs à 1850

A – SOURCES MANUSCRITES

1. Œuvres dramatiques

BOISSY, Louis de, *Melpomène vengée ou les Trois Spectacles réduits à un et les Amours des déesses à rien*, ms. BnF, fr. 9322.

- *Le Triomphe de l'ignorance*, ms. BnF, fr. 9322.

CAROLET, Denis, *Le Palais de l'ennui ou le Triomphe de Polichinelle*, ms. BnF, fr. 9315.

- *Les Ombres modernes*, ms. BnF, fr. 9315.
- *Le Déménagement de l'Opéra-Comique*, ms. BnF, fr. 9315.
- *Polichinelle censeur des théâtres*, ms. BnF, fr. 9315.
- *Les Amants embarrassés*, ms. BnF, fr. 9315.

FUZELIER, Louis, *L'Union des Opéras*, ms. autographe non paginé, Bibliothèque de l'Opéra, Fonds Favart, Carton II, 3.

- *La Coupe enchantée*, ms. BnF, fr. 9335.
- *Les Malades du Parnasse*, ms. BnF, fr. 9336.
- *Les Champs Élysées ou les Noces de Pluton et de Proserpine*, ms. BnF, fr. 9336 ; ms. BnF, fr. 9314 ; ms. Bibliothèque historique de la Ville de Paris, CP 4335.
- *La Toilette de Vénus ou les Grâces recrépies*, ms. BnF, fr. 9333.
- *La Mode*, ms. BnF, fr. 9332 ; Bnf, département Musique, Th^B 2447 et Th^B 2448.
- *La Méridienne*, ms. BnF, fr. 9332.
- *Le Mai*, ms. BnF, fr. 9332 ; BnF, département Musique Th^B 2062.
- *La Ligue des Opéras*, ms. BnF, fr. 9337 ; ms. Bibliothèque historique de la Ville de Paris, N. A. 228, f^{os} 179-1794.
- *L'Amour et Bacchus à la Foire*, ms. BnF, fr. 9336.
- Avec Le SAGE, Alain-René, prologue du *Jeune Vieillard*, ms. BnF, fr. 9314.
- *Pierrot Céladon*, ms. BnF, fr. 9336.
- *La Rencontre des Opéras*, ms. BnF, fr. 9333.
- *Les Songes*, ms. BnF, fr. 9336.

FAVART, Charles-Simon, *La Barrière du Parnasse*, ms. BnF, fr. 9325.

- avec PANNARD, Charles-François, *La Foire de Bezons*, ms. BnF, fr. 9325.
- avec PANNARD, Charles-François, *La Joie*, ms. BnF, fr. 9325.

PANNARD, Charles-François, *L'Assemblée des acteurs*, ms. BnF, fr. 9323.

- *La Comédie sans paroles ou le Pot-pourri comique ou l'Acte pantomime*, ms. BnF, fr. 9323.

Les Scénarios franco-italiens du ms. 9329 de la B.N., édités par Giuliana Colajanni, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1970.

Scène du marchand de musique, BnF, Fonds Rondel ms. 214, f^{os} 117-121.

2. Archives et documents

Archives nationales :

- 0^1 3054 : Maison du Roi ; Argenterie, Menus Plaisirs et affaires de la chambre, section comptabilité, « Pièces justificatives et minutes des dépenses de tout le département : extraits, copies, mémoires, comptes de toute sorte, ordres de paiements, etc. », année 1778.
- $0^1$2811 : Maison du Roi ; Argenterie, Menus Plaisirs et affaires de la chambre, section administration, « Personnel : états de traitements, brevets, correspondance. 1724-1792 ».
- 0^1 2908-2910 : Maison du Roi ; Argenterie, Menus Plaisirs et affaires de la chambre, section comptabilité, « Mandements : enregistrement des mandats de paiements, mémoires de fournitures, *etc*. (minutes) », années 1770-1787.
- H^2 2158 ; Archives du bureau de la ville de Paris, « 3- Permissions de bâtir, travaux, comptabilités de la ville de Paris (1536-1796) », « Théâtre des Variétés Amusantes et de l'Ambigu. 1785-1786 ».

ARGENSON, René-Louis de Voyer, marquis d', *Notices sur les œuvres de théâtre*, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3455.

« Mémoire des parodie [*sic*] d'opéra fait par Carollet [*sic*] », ms. BnF, Fonds Rondel, 241.

Pièces sur le Grand Opéra, ses relations avec la Comédie-Italienne, Bibliothèque de l'Opéra, Fonds Favart, Carton I, C2, f° 6.

Requêtes du Sieur Berger contre les Comédiens-Italiens, Bibliothèque de l'Opéra, Fonds Favart, carton I, C2, f° 2.

B – OUVRAGES IMPRIMÉS

1. Œuvres littéraires et recueils d'airs (œuvres complètes, rééditions modernes, anthologies)

AROUET, François-Marie, dit VOLTAIRE, *L'Anti-Machiavel, ou Essai critique sur le Prince de Machiavel*, Amsterdam, chez Jacques la Caze, 1741.

- *Zaïre, Le Fanatisme ou Mahomet le prophète, Nanine ou l'homme sans préjugé, Le Café ou l'Écossaise*, éd. Jean Goldzink, Paris, Flammarion, 2004.

BAILLY, Jacques, *Théâtre et Œuvres mêlées*, Paris, Nyon, 1768, deux tomes.

BALLARD, Christophe, *La Clef des chansonniers 1717*, éd. Herbert Schneider, Hildesheim, Olms, 2005.

BARBIER, Nicolas, *La Vengeance de Colombine, ou Arlequin beau-frère du Grand Turc*, à Constantinople, chez Ibrahim-Bek, imprimeur ordinaire de sa hautesse et du divan, derrière le vieux sérail, au Croissant d'argent, 1703.

BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de, *Théâtre complet. Lettres relatives à son théâtre*, édition établie et annoté par Maurice Allem et Paul Courant, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1964.

BIANCOLELLI, Pierre-François, dit Dominique, *Nouveau Théâtre Italien*, Paris, J. Edouard, 1712.

BOISSY, Louis de, *Les Talents à la mode*, s. l. n. d., [1739].

– *La Frivolité*, dans *Œuvres de Théâtre de Mr de Boissy, de l'Académie Française*, nouvelle édition, t. IX, Paris, Duchesne, 1758.

Cantiques de Saint-Sulpice, Paris, librairie ecclésiastique de Poussielgue-Rusand, Paris, 1842.

CAPELLE, Pierre, *La Clé du Caveau*, Paris, A. Cotelle, éd. de 1810 et 1848.

CHEVRIER, François-Antoine, *La Revue des théâtres*, Londres, 1754.

COLLÉ, Charles, *Recueil complet des chansons de Collé*, Paris, 1807, 2 vol.

DESPREAUX, Jean-Étienne, *Médée et Jason : ballet terrible : orné de danse, soupçon, noirceur, plaisir, bêtise, horreur, gaieté, trahison, plaisanterie, poison, tabac, poignard, salade, amour, mort, assassinat & feu d'artifice*, Paris, 1780.

– *Mes Passe-Temps, chansons suivies de l'Art de la danse*, Paris, Crapelet, 1806, 2 vol.

DUFRESNY, Charles Sieur de la Rivière, *Œuvres*, Paris, Briasson, 1731, 6 vol.

FAVART, Charles-Simon, *Théâtre de M. Favart, ou Recueil des comédies, parodies et opéra-comiques qu'il a donnés jusqu'à ce jour, avec les airs, rondes et vaudevilles notés dans chaque pièces*, Paris, Duchesne, 1763, 8 volumes ; vol. 9 et 10, Paris, Duchesne, 1772.

– *La Parodie au Parnasse*, Paris, Duchesne, 1759.

– *Théâtre choisi de Favart*, Paris, Léopold Collin, 1809.

FUZELIER, Louis, *Momus fabuliste ou les Noces de Vulcain, deuxième édition corrigée et augmentée d'une réponse à la lettre critique insérée dans le Mercure*, Paris, Ribou, 1720.

– *Les Vacances des théâtres*, Paris, Cavelier, 1724.

– *Apollon à la Foire*, Paris, s. n., 1711.

– *Le Procès des sens*, Paris, Prault, 1732.

GHERARDI, Évariste, *Théâtre Italien de Gherardi*, Paris, Briasson, 1741, 6 vol.

GRESSET, Jean-Baptiste, *Œuvres de M. Gresset de l'Académie Française*, Londres, Edouard Kelmarnech, 2 vol.

GUILLEMAIN, Charles-Jacob, *Le Directeur forain*, Paris, Cailleau, 1784.

– *Le Vannier et son Seigneur*, Cailleau, 1783.

– *Alexis et Rosette*, Paris, Cailleau, 1786.

– *Annette et Basile*, Paris, Brunet, 1786.

HOFFMAN, François-Benoît, *Médée*, Paris, Huet, 1797.

– *Stratonice*, s. l., 1792.

HOUDAR DE LA MOTTE, Antoine, *Œuvres d'Houdar de la Motte*, Paris, Prault, 1754, 9 vol.

– *Textes critiques : les raisons du sentiment*, édition critique dirigée par Françoise Gevrey et Béatrice Guion, Paris, Champion, 2002.

JOUY, Étienne, *Œuvres complètes d'Etienne Jouy*, Paris, Jules Didot aîné, 1823, 4 vol.

La Farce magique du carnaval ou la Mort de Jérôme à la boucherie de l'enfer, parodie en sept actes, Lacedemone, de l'imprimerie de Momus, 1755.

LAUJON, Pierre, *Œuvres choisies de P. Laujon*, Paris, Collin et Patris, 4 vol.

LE GRAND, Marc-Antoine, *Le Fleuve d'oubli*, Paris, Flahaut, 1723.

– *La Française italienne* de LEGRAND, suivie de *L'Italienne française* de DOMINIQUE, ROMAGNESI et FUZELIER, et du *Retour de la Tragédie française* de ROMAGNESI, éd. Guillemette Marot et Tomoko Nakayama, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2007.

LE SAGE, Alain-René et d'ORNEVAL, Jacques-Philippe (éd.), *Théâtre de la Foire ou l'Opéra Comique. Contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires de S. Germain et de S. Laurent ; enrichies d'estampes en taille douce, avec une table de tous les vaudevilles et autres airs gravés-notés à la fin de chaque volume*, Paris, Ganeau, 1724, Pissot, 1728, Gandouin, 1731-1737, 10 vol. Rééd. Genève, Slatkine, 1968.

Les Amusements des compagnies ou Nouveau Recueil de chansons choisies, Lahaye, Gosse et van Daalen, 1761.

MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de, *Théâtre Complet*, éd. F. Deloffre et F. Rubellin, La Pochothèque, Classiques Garnier, 2000.

MAYEUR DE SAINT-PAUL, François-Marie, *L'Autrichienne en goguette*, s. l. n. d., 1789.

MOURET, Jean-Joseph, *Divertissement du Nouveau Théâtre Italien*, Paris, Boivin, s. d., 6 vol.

NADAL, abbé, *Arlequin au Parnasse, ou la Folie de Melpomène*, Paris, Thiboust, 1733.

Nouveau Théâtre-Italien ou Recueil général de toutes les pièces tant italiennes que française, représentées par les Comédiens Italiens ordinaires du Roy, Paris, F. Flahaut, 1725, 4 vol.

Nouveau Théâtre Italien, ou Recueil général des comédies représentées par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, nouvelle édition corrigée et très augmentée, Paris, Briasson, 1733-1736, 9 vol.

NOGARET, Félix, *Les Inquiétudes ou les Charmes de l'amitié, parodie*, s. l. n. d.

Le Nouveau Caveau faisant suite au Caveau moderne et à l'enfant lyrique du Carnaval : choix des meilleures chansons, publié par M. Oury, Paris, Lymery, 1819.

PELLEGRIN, Simon-Joseph, abbé, *Arlequin à la guinguette*, Paris, Rebuffé, 1711

PIIS, Antoine-Pierre-Augustin, *Œuvres choisies d'Antoine-Pierre-Augustin Piis*, Paris, Brasseur l'aîné, 1810.

PIRON, Alexis, *Œuvres complètes d'Alexis Piron*, éd. Rigoley de Juvigny, Paris, Lambert, 1776.

PIXERÉCOURT, René-Charles Guilbert de, *Théâtre de M. Guilbert de Pixerécourt*, éd. Charles Nodier, Paris, Tresse, 1841-1843, 5 vol.

Recueils des Fêtes et Spectacle de l'année 1776, Paris, Ballard, 1776.

Recueils des Fêtes et Spectacles donnés devant leurs Majestés à Fontainebleau en l'année 1783, Paris, Ballard, 1783.

RICCOBONI, François, *Le Prince de Suresne*, Paris, Delormel, 1746.

ROMAGNESI, Jean-Antoine, *Œuvres de Romagnesi, nouvelle édition augmentée de la vie de l'auteur*, Paris, Veuve Duchesne, 1772, 2 vol.

– *Il Teatro di Jean-Antoine Romagnesi. Tesit inediti ed esame linguistico*, éd. Gabriella Fabbricino Trivellini, Naples, Liguori Editore, 1998.

Supplément aux Parodies du Théâtre-Italien ou recueil de pièces de différents auteurs, représentées, depuis quelques années, par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, nouvelle édition, Paris, Veuve Duchesne, 1765, 3 vol.

SEDAINE, Michel-Jean, *Recueil de poésies de M. Sedaine*, seconde édition, Londres, Paris, Duchesne, 1760, 2 vol.

– *Le Déserteur*, Paris, Philibert, 1770.
– *Le Roi et le Fermier*, Paris, Philibert, 1767.
– *Le Diable à quatre*, Paris, Philibert, 1768.
– *On ne s'avis jamais de tout*, Paris, Hérissant, 1765.

Théâtre de l'Opéra-Comique ou Recueil des pièces restées à ce théâtre, Paris, Nicolle, 1811-1812, 6 vol.

VADÉ, Jean-Joseph, *Œuvres complètes de Vadé*, Genève, s. n., 1777, 2 vol., Londres, s. n., 1785.

– *Le Confident heureux* de Vadé, Duchesne, 1755

Anthologies

CONNON, Derek et EVANS Georges (éd.), *Anthologie de pièces du Théâtre de la Foire*, Egham, Runnymede Books, 1996.

DEGAUQUE, Isabelle (éd.), *Œdipe, tragédie de Voltaire, suivie de Œdipe travesti, parodie de Dominique*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2002.

– (dir.) *Médée, un monstre sur scène. Réécritures parodies du mythe 1727-1749*, Saint-Gély-du-Fesc, Éditions Espaces 34, 2008.

RUBELLIN, Françoise (dir.), *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédite, 1712-1736*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2005.

– (dir.), *Pyrame et Thisbé, un opéra au miroir de ses parodies (1726-1779)*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2007.
– (éd.), *Atys burlesque, parodies de l'opéra de Quinault et Lully à la Foire et à la Comédie-Italienne 1726-1738*, Saint-Gély-du-Fesc, Éditions Espaces 34, 2011.

PASCAL, Jean-Noël (éd.), *Noces sanglantes : Hypermestre du baroque aux Lumières. Quatre tragédies de Gombauld (1664), Abeille (1678), Riupeirous (1704) et Le Mierre (1758)*, Presses universitaires de Perpignan, 1999.

– (éd.), *La Fable au siècle des Lumières*, publications de l'Université de Saint-Etienne, 1991.

TRUCHET, Jacques (éd.), *Théâtre du XVIII^e^ siècle*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1972, 2 vol.

2. Périodiques, journaux, mémoires et correspondances

Affiches de Paris, Paris, Boudet, 1745-1751.

Affiches, annonces et avis divers de l'année 1777, Paris, Bureau des Affiches, 1777.

BEFFROY DE REIGNY, Louis-Abel, dit le Cousin Jacques, *Les Lunes du Cousin Jacques*, Paris, Lesclapart, 1785-1787.

CAMPAN, Jeanne-Louise-Henriette, *Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette, reine de France et de Navarre*, Paris, Baudouin frères, 1822, 2 vol.

CLÉMENT, Pierre, *Les Cinq Années littéraires*, La Haye, de Groot et fils, 1754, 5 vol.

COLLÉ, Charles, *Journal*, édité par H. Bonhomme, Paris, Firmin Didot, 1868.

– *Correspondance inédite de Collé et fragments de ses œuvres posthumes*, présenté par Honoré Bonhomme, (réimp. de l'éd. de Paris, 1864), Genève, Slatkine reprints, 1967.

Correspondance secrète inédite sur Louis XVI, Marie-Antoinette, la cour et la ville de 1777 à 1792, éd. par Martin de Lescure, Paris, Henri Plon, 1866, 2 vol.

FAVART, Charles-Simon, *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques de C. S. Favart*, H. F. Dumolard (éd.), Paris, Léopold Collin, 1808, 3 vol.

FRÉRON, Élie Catherine, *L'Année littéraire ou suite des lettres sur quelques écrits de ce temps*, Paris, Michel Lambert, Paris, 1756.

GRIMM, Friedrich Melchior, baron de, et *alii*, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, éd. Maurice Tourneux, Garnier Frères, 1877, reproduction en fac-similé, Nendeln, Kraus reprint, 1968, 16 vol.

– *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Paris, Buisson, 1813, 15 vol.

IMBERT DE BORDEAU, Guillaume (?), *Recueil de Lettres secrètes, année 1783*, textes publié avec introduction et notes par Paule Adamy, Genève, Droz, 1997.

Journal de Paris, Paris, Quillau, 1777-1792.

LA HARPE, Jean-François de la, *Correspondance Littéraire*, dans *Œuvres de La Harpe*, Paris, Verdière, 1820, t. XI.

Le Dossier Fréron. Correspondances et documents, édité par Jean Balcou, Droz, 1975.

MARMONTEL, Jean-François, *Mémoires de Marmontel*, édité par Maurice Tourneux, Paris, Librairie des bibliophiles, 1891.

Mémoires pour servir à l'histoire de la calotte, nouvelle édition, aux états calotins, de l'imprimerie calotine, 1757, trois parties.

MERCIER, Jean-Sébastien, *Tableau de Paris*, Amsterdam, s. n., 1782-1783, 7 vol.

Mercure de France, dédié au Roi, Paris, G. Cavelier, G. Cavelier fils, N. Pissot puis Chaubert, Jory, Prault, Duchesne, Cailleau, Lacombe (1769-1778), Panckoucke (1778-1791), reproduction en fac-similé, Genève, Slatkine Reprints, 1968-1974.

MONNET, Jean, *Supplément au Roman Comique ou Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet*, Londres, 1772, deux tomes.

Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur, Londres, Adamson, 1777-1789, 36 vol.

NOUGARET, Pierre-Jean-Baptiste, avec ARNOULD, Jean-François, *Almanach forain ou les Différents spectacles des boulevards et des foires de Paris*, Paris, Valleyre l'aîné, 1773 (première partie) – 1775 (troisième partie).

– *Almanach forain, ou les Différents spectacles des boulevards et des foires de Paris ; avec le catalogue général des pièces, farces et parades, tant anciennes que nouvelles qu'on y a jouées, l'extrait de quelques-unes d'entre elles ; des anecdotes plaisantes, et des recherches sur les marionnettes, les mimes, farceurs, baladins, sauteurs et danseurs de corde, anciens et modernes*, troisième partie pour l'année 1775, Paris, Quillau, 1775.

– *Les Spectacles des foires et des boulevards de Paris, ou Calendrier historique et chronologique des théâtres forains*, Paris, J. F. Bastien, quatrième partie (1776) – sixième partie (1778).

– *Les Petits Spectacles de Paris ou Calendrier historique et chronologique de ce qu'ils offrent d'intéressant*, Paris, Guillot, septième partie (1786) – huitième partie (1787).

PARFAICT, Claude et François, *Mémoires pour servir l'histoire des spectacles de la Foire*, Paris, Briasson, 1743, 2 vol.

RÉTIF DE LA BRETONNE, Louis, *Les Nuits de Paris ou Le Spectateur nocturne*, Londres, 16 parties, 8 vols, 1788-1794.

- *Mes Inscripcions (1779-1785). Journal (1785-1789)*, éd. Pierre Testud, coll. Littéra, Houilles, Éditions Manucius, 2006.

3. Ouvrages historiques et théoriques sur la littérature et les arts du spectacle

BATTEUX, abbé, *Quatrième mémoire sur la Poétique d'Aristote. De l'épopée comparée avec la tragédie et l'histoire*, dans *Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres*, t. XXXIX, Paris, Imprimerie royale, 1777.

BEAUCHAMPS, Pierre-François Godart (de), *Recherches sur les théâtres de France depuis l'année 1161 jusqu'à présent*, Paris, Prault père, 1735, 3 vol.

BOINDIN, Nicolas, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Paris, Prault, 1719.

CHEVRIER, François-Antoine, *Observations sur le Théâtre. Dans lesquelles on examine avec impartialité l'état actuel des spectacles de Paris*, Paris, Debure, 1755.

COQUEAU, Claude Philibert, *Entretiens sur l'état actuel de l'Opéra de Paris*, Amsterdam-Paris, Esprit, 1779.

COMPAN, Charles, *Dictionnaire de la danse*, Paris, Cailleau, 1787.

DESFONTAINES, Pierre-François Guyot abbé, *Paradoxes littéraires au sujet de la tragédie d'Inès de Castro*, Paris, chez Noël Pissot, 1723.

DU ROULLET, François-Louis Gand Le Blanc, *Lettres sur les drames-opéras*, Paris, chez Esprit, 1776.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Diderot, d'Alembert *et alii*, édition en ligne de l'Université de Chicago (http://portail.atilf.fr).

GERVAISE DE LA TOUCHE, Jean-Charles, *Mémoires de Mademoiselle de Bonneval écrits par M****, Paris, Ganneur, 1738.

GUEULLETTE, Thomas-Simon, *Notes et Souvenirs sur le Théâtre-Italien au XVIII^e^ siècle*, éd. J.-E. Gueullette, Paris, Droz, 1968.

LA PORTE, Joseph de (abbé), *École de littérature, tirée de nos meilleurs écrivains*, Paris, Babuty, Brocas et Humblot, t. II, p. 170-1780.

- *La France Littéraire, ou Almanach des beaux arts : contenant les noms et les ouvrages des gens de lettres, des savants et des artistes célèbres qui vivent actuellement en France*, Paris, Duchesne, 1754-1764, 9 vol.
- avec CLÉMENT, Jean-Marie-Bernard, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, 3 vol.
- *Observations sur la littérature moderne*, nouvelle édition augmentée, Paris, Duchesne, 1752.
- avec CHAMFORT, Sébastien Roch Nicolas, *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 1776, 3 vol.
- *Voyages en l'autre monde, ou nouvelles littéraires de celui-ci*, Londres et Paris, 1752.

LEBEAU DE SCHOSNE, Auguste-Théodore-Vincent, abbé, *Lettre à Monsieur Crébillon, de l'Académie française sur les spectacles de Paris, dans laquelle il est parlé du projet de réunion de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Italienne*, Paris, Cailleau, 1761.

LE BRUN, Antoine-Louis, *Théâtre lyrique, avec une préface où l'on traite du poème de l'opéra et une réponse à une épître satirique contre ce spectacle*, Paris, Ribou, 1712.

LEMAZURIER, Pierre-David, *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours*, Paris, J. Chaumerot, 1810, 2 vol.

LÉRIS, Antoine de, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, Paris, Jombert, 1763.

LEVACHER DE CHARNOIS, *Recherches sur les costumes et sur les théâtres de toutes les nations*, Paris, Drouhin, 1790.

MARMONTEL, Jean-François, *Poétique française*, Paris, Lesclapart, 1763.

- *Éléments de Littérature*, [1787], Paris, Firmin Didot frères, 1846 ; *Éléments de littérature* [1787], éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005.

MAUPOINT, *Bibliothèque des théâtres*, Paris, Prault, 1733.

MAYEUR DE SAINT-PAUL, François-Marie, *Le Désœuvré ou l'Espion du boulevard du* Temple, Paris, 1781.

- *Le Chroniqueur désœuvré ou l'Espion du Boulevard du Temple*, Londres, 1782.

NOUGARET, Pierre-Jean-Baptiste, *La Littérature renversée ou l'art de faire des pièces sans paroles, ouvrage utile aux poètes dramatiques de nos jours* Berne et Paris, chez les débitants de brochures nouvelles, 1775.

- *L'Art du théâtre*, Paris, Cailleau, 1769.

ORIGNY, Antoine Jean-Baptiste (d'), *Annales du Théâtre-Italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, 2 vol.

PARFAICT, Claude et François, avec GODIN D'ABGUERBE, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767, 7 vol.

QUÉTANT, François-Antoine, *Essai sur l'opéra-comique* dans *Bibliothèque des théâtres*, Paris, Duchesne 1784, t. XXXVI, p. 43-47.

RICCOBONI, François, *L'Art du théâtre à Madame* ***, Paris, Simon et Giffart, 1750.

RICCOBONI, Luigi, *Observations sur la comédie et le génie de Molière*, Paris, Pissot, 1736.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Duchesne, 1768.

- *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau : une édition critique*, éd. Claude Dauphin, Bern, Peter Lang, 2008.
- *Œuvres complètes V. Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris Gallimard, 1995

SALLIER, Abbé « Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie », dans *Mémoires de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, tome VII, 1733.

SÉLIS, Nicolas-Joseph, *Lettre à un père de famille sur les petits spectacles de Paris*, Paris, Garnéry, 1789.

III – Ouvrages postérieurs à 1850

A – DICTIONNAIRES, RÉPERTOIRES ET CATALOGUES SPÉCIALISÉS

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, 3e édition, Paris, PUF, 2010.

BENOÎT, Marcelle (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Fayard, 1992.

BOUISSOU, Sylvie, *Vocabulaire de la musique baroque*, Paris, Minerve, 1992.

BRENNER, Clarence Dietz, *A Bibliographical List of Plays in the French Language 1700-1789*, Berkeley, 1947.

– *The « Théâtre-Italien » : Its Repertory, 1716-1793, with an historical introduction*, Berkeley, University of California Press, 1961.

CARMODY, Francis J., *Le Répertoire de l'Opéra-Comique en vaudevilles de 1708 à 1764*, Berkeley, University of California Press, 1933.

CHARLTON, David et WILD, Nicole, *Théâtre de l'Opéra-Comique Paris : répertoire 1762-1972*, Sprimont, Mardaga, 2005.

Dictionnaire des genres et notions littéraires, Encylopædia Universalis, Albin Michel, 2001.

Dictionnaire des journalistes en ligne (http://dictionnaire-journalistes.gazette18e.fr), sous la direction de Jean Sgard.

GELLI, Piero et POLETTI, Filippo (éd.), *Dizionario dell'opera*, Baldini Castoldi Dalai editore, Milan, 2007.

KENNEDY, Emmett, NETTER, Marie-Laurence, *et al*. (éd.), *Theatre, Opera and Audiences in revolutionary Paris : Analysis and Repertory*, London, Greenwood press, 1996.

LACROIX, Paul, *Bibliothèque de Pont de Vesle*, augmentée et complétée par les soins du bibliophile Jacob, Paris, administration de l'Alliance des arts, 1846.

NICOLAS, Sylvie, *Les Derniers Maîtres des requêtes (1771-1790), Dictionnaire prosopographique*, École des Chartres, Paris, Droz, 1998.

TISSIER, André, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution : répertoire analytique, chronologique et bibliographique*. *De la réunion des États généraux à la chute de la royauté 1789-1792*, Droz, 1992

– *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution : répertoire analytique, chronologique et bibliographique*. *De la proclamation de la République à la fin de la Convention nationale (21 septembre 1792 – 26 octobre 1795)*, Droz, 2002

TRAVERS, Seymour, *Catalogue of Nineteenth-Century French Theatrical Parodies, a compilation of the parodies between 1789 and 1914 of which any record was found*, New York, King's Crown Press, 1941.

TROTT, David, *Œuvres lyriques parodiées (1669-1752)*, http://homes.chass.utoronto.ca/~trott/par-op.htm, dernière mise à jour le 12 mars 2003.

TROUSSON, Raymond et EIGELDINGER, Frédéric S. (éd.), *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Champion, 1996.

1- Sur les théâtres publics parisiens

ALBERT, Maurice, *Les Théâtres de la Foire (1660-1789)*, Paris, Hachette, 1900.

BARBERET, Victor, *Lesage et le théâtre de la Foire*, Nancy, Paul Sordoillet impr., 1887.

BARON, Pierre, « Le Théâtre de la Foire : année 1744 », www.cesar.org.uk/cesar2/conferences/cesar_conference_2006/Baron_paper06.html.

BERNARDIN, Napoléon-Maurice, *La Comédie-Italienne en France et les Théâtres de la Foire et du Boulevard (1570-1791)*, Paris, éditions de la Revue Bleue, 1902, Genève, Slatkine, 1969.

BLAZE, François-Henri-Joseph, dit CASTIL-BLAZE, *L'Académie impériale de musique de 1645 à 1855*, Paris, Castil-Blaze, 1855.

BONNASSIES, Jules, *Les Spectacles forains et la Comédie-Française*, Paris, Dentu, 1875.

CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la foire, théâtres, acteurs, sauteurs et danseurs de corde, monstres géants, nains, animaux curieux ou savants, marionnettes, automates, figures de cire et jeux mécaniques des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des Boulevards et du Palais-Royal, depuis 1595 jusqu'à 1791. Documents inédits recueillis aux Archives nationales*, Paris, Berger-Levrault, 1877, 2 vol., Genève, Slatkine Reprints, 1970.

- *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne*, Paris, Berger-Levraut, 1880, 2 vol., Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- *L'Académie royale de musique au XVIII^e siècle*, Paris, Berger-Levraut, 1884, 2 vol., Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- *Les Comédies du Roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles*, Paris, Champion, 1879, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

CUCUEL, Georges, « Sources et documents pour servir à l'histoire de l'Opéra-Comique en France », *L'Année musicale*, III, 1913, p. 247-282.

- « Notes sur la Comédie-Italienne de 1717 à 1789 », *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, 1913-1914, p. 157-166.

DARLOW, Mark, « "Peindre sa voix pour soutenir son rôle" : the use of écriteaux in Lesage's Théâtre de la Foire and the transgressionary nature of the aesthetic », dans *Les Lieux interdits : Transgression and French Literature*, éd. Larry Duffy et Adrian Tudor, University of Hull Press, 1998, p. 114-145.

DUREY DE NOINVILLE, Jacques Bernard, *Histoire du Théâtre de l'Académie royale de musique en France*, 2^e édition, Paris, Duchesne, 1757, réimp. Genève, Minkoff, 1972.

HEULHARD, Arthur, *La Foire Saint-Laurent : son histoire et ses spectacles*, Paris, 1878, Genève, Slatkine Reprints, 1971.

HOSTIOU, Jeanne-Marie, *« Les Miroirs de Thalie ». Le théâtre sur le théâtre à la Comédie-Française (1680-1762)*, thèse de doctorat de l'Université Paris III – Sorbonne nouvelle, sous la direction d'Alain Viala, 2009.

LAGRAVE, Henri, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972

- « La Comédie-Française au XVIII^e siècle ou les contradictions d'un privilège », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1980, n° 126, p. 127-141.

LE BLANC, Judith, « La *Querelle des Théâtres* mise en abyme sur les scènes foraines entre 1715 et 1745 », dans *Les Querelles dramatiques à l'Âge classique (XVII^e^-XVIII^e^ siècles)*, éd. Emmanuelle Hénin, Louvain Peeters, coll. « La République des Lettres 40 », 2010, p. 169-204.

LECOMTE, Henri, *Histoire des théâtres de Paris*, Paris, Daragon, 1905.

LEGRAND, Raphaëlle, avec WILD, Nicole, *Regards sur l'Opéra-Comique. Trois siècles de vie théâtrale*, collection Sciences de la Musique, CNRS Éditions, 2002.

LEVER, Maurice, *Théâtre et Lumières. Les Spectacles de Paris au XVIII^e^ siècle*, Paris, Fayard, 2001.

MARTIN, Isabelle, *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, 2002.

- « Une mise au point sur la guerre des Théâtres à Paris : origines et péripéties. Le Théâtre de la Foire, la Comédie-Française, les Confrères de la Passion : intérêts, droits, contradictions et privilèges », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1997, n° 196, p. 345-355.

MARTINUZZI, Paola, *Le* Pièces par écriteaux *nel teatro della Foire (1710-1715) : modi di una teatralità*, Venezia, Liberia Editrice Cafoscarina, 2007.

RIZZONI, Nathalie, « Le Nouveau Spectacle Pantomime à Paris, une réplique transparente à la censure (1746-1749) », dans *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, éd. Arnaud Rykner, PUR, 2009, p. 33-46.

- « Inconnaissances de la Foire », dans *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e^ siècle*, éd. Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki, Lyon, Venise,, éd. Symétrie et Palazzetto Bru Zane, 2010, p. 119-151.

ROOT-BERNSTEIN, Michèle, *Boulevard Theater and Revolution in Eighteenth-century Paris*, Ann Arbor Mich., UMI Research Press, 1984.

RUBELLIN Françoise, « Du petit Polichinelle au grand opéra : scénographie imaginaire des hiérarchies théâtrales sur les scènes foraines », dans *Écrire en mineur au XVIII^e^ siècle*, éd. Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry, Paris, Éditions Desjonquères, 2009, p. 321-335

- « Les Arlequins du théâtre de la Foire », dans *Arlequin danseur au tournant du XVIIIe siècle*, Annales de l'Association pour un Centre de recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles (ACRAS), juin 2005, n° 1, p. 100-103.

TROTT, David, « Le théâtre de foire à l'époque révolutionnaire : rupture ou continuité ? », dans, *Les Arts de la scène et la Révolution française*, éd. Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 73-92.

- « French Theatre from 1700 to 1750 : the Other Repertory », dans *Eighteenth-Century French Theatre : aspects and contexts, Studies presented to E.J. H. Greene*, éd. Madgy Gabriel Badir et David J. Langdon, University of Alberta, 1986, p. 32-43.

TURCOT, Laurent, « Directeurs, comédiens et police : relations de travail dans les spectacles populaires à Paris au XVIII^e^ siècle », *Histoire, économie, société*, janvier-mars 2004, 23^e^ année, p. 97-120.

- « De la définition du lieu théâtral populaire : police et spectateurs du boulevard à Paris au XVIII^e^ siècle », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 3, 231, 2006, p. 261-286.

RAZGONNIKOFF, Jacqueline, « Le prix des divertissements : le poids du ballet dans le budget de la Comédie-Française au dix-huitième siècle », dans *Art et argent en France au temps des Premiers Modernes (XVIIe-XVIIIe siècles)*, études présentées par Martial Poirson, SVEC, 2004 : 10, p. 131-156.

SERRE, Solveig, *L'Académie royale de musique (1749-1790)*, thèse de doctorat sous la direction d'Alain Cabantous, Université Paris I, 2006, publiée en 2011 sous le titre *L'Opéra de Paris, 1749-1790. Politique culturelle au temps des Lumières*, CNRS éditions.

- « Monopole de l'art, art du monopole ? L'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime », *Entreprises et Histoires*, 53, 2008, p. 80-90.
- « L'art sous la contrainte ? La programmation du répertoire sur le théâtre de l'Académie royale de musique au siècle des Lumières », *Revue de musicologue*, 94/1, 2008, p. 45-57.
- « Les Mémoires secrets ou l'anti-Mercure : deux histoires différentes de l'Académie royale de musique au siècle des Lumières », dans *Le Règne de la critique : l'imaginaire culturel des Mémoires secrets*, éd. Christophe Cave, Honoré Champion, 2010, p. 217-225.
- « L'inégal accès à l'Opéra : le public de l'Académie royale de musique au siècle des Lumières », dans *Droit et Opéra : la confrontation des mondes lyriques et juridiques*, éd. Mathieu Touzeil-Divina et Geneviève Koubi, Collection de la Faculté de Droit et des Sciences sociales de Poitiers, 2008, p. 79-87.
- « "On ne peut vivre à Paris sans opéra": pratiques musicales à l'Opéra de Paris au siècle des lumières, dans *Musique/Patrimoine, des expériences culturelles urbaines*, Shadyc, EHESS, 2007, http://shadyc.ehess.fr/sommaire.php?id=457.
- avec Michel Noiray (éd.), *Le Répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009) : analyse et interprétation*, Paris, École nationale des chartes, 2011.

VÉNARD, Michèle, *La Foire entre en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1985.

2. Sur les théâtres de société, les théâtres de cour et les théâtres de province

BOURGES, Ernest, *Quelques notes sur le théâtre de la cour à Fontainebleau (1747-1787)*, Paris, Lechevalier, 1892.

D'ALMERAS, Henri et D'ESTRÉE, Paul, *Les Théâtres libertins au XVIII^e^ siècle*, Paris, H. Daragan, 1905.

DESJARDINS, Gustave Adolphe, *Le Petit-Trianon : histoire et description*, Paris, L. Bernard, 1885.

JOURDA, Pierre, *Le Théâtre à Montpellier, 1755-1751*, présenté par Michel Bideaux, SVEC, 2001 : 02.

JULLIEN, Adolphe, *La Cour et l'opéra sous Louis XVI*, Paris, 1878, rééd., Genève, Minkoff, 1976.

LESCURE, Mathurin (de), *Le Palais de Trianon : Histoire – Description – Catalogue*, Paris, H. Plon, 1867.

PÉRICAUD, Louis, *Le Théâtre des Petits Comédiens de S.A.S. Monseigneur le comte de Beaujolais*, Paris, Jorel, 1909.

PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle, *Le Théâtre de société : un autre théâtre ?*, Paris, Champion, 2003.

- avec QUÉRO, Dominique (éd.), *Les Théâtres de société au XVIII^e^ siècle*, coll. Études sur le XVIII^e^ siècle, n° 33, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2005.

QUÉRO, Dominique, « Les débuts de la future marquise de Pompadour sur les théâtres d'Étiolles », *Les Théâtres de société au XVIII^e^ siècle*, textes réunis par Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval et Dominique Quéro, Études sur le XVIII^e^ siècle, n° 33, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2005, p. 33-42

TROTT, David, « Qu'est-ce que le théâtre de société ? », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2005, n° 1, p. 7-20.

C – ÉTUDES SUR LES AUTEURS DRAMATIQUES ET SUR LEURS ŒUVRES

BAHIER-PORTE, Christèle, *La Poétique d'Alain-René Lesage*, Paris, Champion, 2006.

BARON, Pierre, *Louis Lécluze (1711-1792) : Acteur, auteur poissard, chirurgien-dentiste et entrepreneur de spectacles*, thèse de doctorat sous la direction de Jean Dagen, Université Paris IV-Sorbonne, soutenue le 28 novembre 2008.

BARTHÉLEMY, Maurice, « Alexis Piron et l'opéra-comique », dans *Grétry et l'Europe de l'Opéra-Comique*, éd. Philippe Vendrix, Liège, Mardaga, 1992, p. 191-200.

BERVILLE, Albin de, *Gresset, sa vie et ses ouvrages*, Amiens, Lenoel-Herouart, 1863.

BURNET, Mary Scott, *Marc-Antoine Legrand, acteur et auteur comique (1673-1728)*, Paris, Droz, 1938, Genève, Slatkine Reprints, 1977.

CALAME, Alexandre, *Regnard, sa vie, son œuvre*, Paris, PUF, 1960.

CHARLTON, David et LEDBURY, Mark (éd.), *Michel-Jean Sedaine (1719-1797) Theatre, Opera and Art*, Burlington, Ashgate, 2000.

CONNON, Derek, *Identity and transformation in the plays of Alexis Piron*, Londres, Legenda, 2007.

DARLOW, Mark, *Nicolas-Etienne Framery and Lyric Theater in Eighteenth-century France*, Oxford, Voltaitre foundation, 2003.

DEMOUGEOT, Antoine, « Un ennemi de Beaumarchais : l'abbé Bonnefoy de Bouyon », *Revue d'Histoire du Théâtre*, oct.-déc., 19e année, 1967/4, p. 393-407.

DIDIER, Béatrice, « Beaumarchais aux origines du mélodrame », *Mélodrames et romans noirs 1750-1890*, textes réunis et présentés par Simone Bernard-Griffiths et Jean Sgard, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2000, p. 115-126.

DOUBROVSKY, Serge, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, coll. TEL, 1982.

EVAIN, Aurore, « Les autrices de théâtre et leurs œuvres dans les dictionnaires dramatiques du XVIIIe siècle », communication donnée lors des premières rencontres de la SIEFAR : « Connaître les femmes de l'Ancien Régime. La question des recueils et dictionnaires », Paris, 20 juin 2003, article en ligne, www.siefar.org.

FIRMIN-DIDOT, Albert, *Souvenirs de Jean-Etienne Despréaux, danseur de l'Opéra et poète-chansonnier, 1748-1820 (d'après ses notes manuscrites)*, Issoudun, A. Gaignault, 1894.

FONT, Auguste, *Favart, l'opéra-comique et la comédie-vaudeville aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Fischbachen, 1894, Genève, Slatkine, 1970.

FORSANS, Ola, *Le Théâtre de Lélio, étude du répertoire du Nouveau Théâtre Italien de 1716 à 1729*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006.

HAINE, Malou, « Charles-Simon Favart à la tête du Théâtre des armées du maréchal de Saxe à Bruxelles (janvier 1746-décembre 1748) », dans *Grétry et l'Europe de l'Opéra-Comique*, éd. Philippe Vendrix, Liège, Mardaga, 1992, p. 281-330.

HOWARTH, William, « Beaumarchais homme de théâtre et la Révolution française », dans *Beaumarchais : homme de lettres, homme de société*, éd. Philip Robinson, Oxford, Peter Lang, p. 69-89.

LEVY, Bernard, *The Unpublished Plays of Carolet*, New York, Institute of French Studies, 1931.

LINTILHAC, Eugène, *Beaumarchais et ses œuvres*, [éd. 1877], Genève, Slatkine Reprints, 1970.

MARANDET, Amédée, *Manuscrit de la Famille Favart, de Fuzelier, de Pannard et de divers auteurs du XVIII^e siècle*, Jorel, 1922.

MELE, Flora, *Le Théâtre de Charles-Simon Favart ; histoire et inventaire des manuscrits*, Champion, 2010.

QUÉRO, Dominique, « Alexis Piron parodiste, ou la "capilotade comique", dans *À rire et à pleurer. À travers six siècles de littérature en Bourgogne*, Dijon, Éditions du CRDP de Bourgogne, 1996, p. 89-103.

RABILLON, Aude, *Favart parodiste. De la parodie d'opéra (*Thésée*) à la parodie d'opéra-ballet (*Les Indes galantes*) : le genre lyrique à l'épreuve de la parodie (1743-1751)*, mémoire de master 2, sous la direction de Françoise Rubellin, Université de Nantes, mai 2008.

RUBELLIN, Françoise, « Lesage parodiste », dans *Lesage, écrivain (1695-1735)*, éd. Jacques Wagner, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 95-123.

- *Lectures de Marivaux : La Surprise de l'amour, La Seconde Surprise de l'amour, Le Jeu de l'amour et du hasard*, Coll. Didact Français, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

RIZZONI, Nathalie, *Charles-François Pannard et l'esthétique du « petit »*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000.

SABY Pierre (dir.), *Rousseau et la musique, Jean-Jacques et l'opéra : actes du colloque sur le Devin du village*, 15 avril 2003, et autres études, Université de Lyon 2, 2006.

SALVATORE, Paul John, *Favart's Unpublished Plays: The Rise of the Popular Comic Opera*, New York, Institute of French Studies, 1935.

TROTT, David, « Louis Fuzelier et le théâtre : vers un état présent », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1983, vol. 4, p. 604-617.

- « Textes et réécriture de textes : le cas des *Fêtes grecques et romaines* de Louis Fuzelier », *Man and Nature / L'Homme et la Nature*, Société Canadienne des Études du Dix-huitième siècle, n° 3, 1984, p. 77-88.
- « Deux visions du théâtre : la collaboration de Lesage et Fuzelier au répertoire forain », dans *Lesage écrivain*, éd. Jacques Wagner, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 69-79.

VERÈB, Pascale, *Alexis Piron poète (1689-1773), ou la difficile condition d'auteur sous Louis XV*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997.

D – ÉTUDES ET RÉFÉRENCES THÉORIQUES SUR LA PARODIE, LE PASTICHE, LA SATIRE, LA CRITIQUE, LE COMIQUE

ABASTADO, Claude, « Situation de la parodie », *Cahiers du XX^e siècle*, n° 6, 1976, p. 9-37.

ALBERTSEN, Leif Ludwig, « Der Begriff des Pastiche », *Orbis Littarerum*, col. 26, n° 1, p. 1971, p. 1-8.

ARNHEIM, Amalie, « Le *devin du village* von Jean-Jacques Rousseau und die Parodie *Les Amours de Bastien et Bastienne* », *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, 4. Jahrg., H. 4, Aug. 1903, p. 686-727.

ARON, Paul, *Copies collées. Anthologie de parodies et de pastiches*, réunis et présentés par P. Aron, Bruxelles, Labor, 2004.

- (éd.), *Du pastiche, de la parodie, et de quelques notions connexes*, éditions Nota Bene, 2005.
- *Histoire du pastiche. Le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Presses Universitaire de France, 2008.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.

BAUDELAIRE, Charles, « L'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », dans *Œuvres Complètes II*, Paris, Gallimard, 1985.

BEAUCÉ Pauline, « Les parodies dramatiques d'opéra de J.-E. Despréaux : le petit genre sur la scène des "grands" ? », colloque *De la conversation au conservatoire. Scénographie des genres mineurs (1680-1780)*, dir. Aurélie Zygel-Basso et Kim Gladu, Québec, 30 septembre et 1er octobre 2010, actes à paraître aux Presses de l'Université Laval.

- « Faire "rire de l'original" ou le "rendre plus comique" ? Analyse de parodies dramatiques d'opéra en opéra-comique à la fin du XVIII^{e} siècle », dans *Rire et sourire dans l'opéra-comique en France aux XVIII^{e} et XIX^{e} siècles*, colloque « Jeunes chercheurs » organisé par Valérie Bonche, Matthieu Cailliez et Charlotte Loriot, Université Paris IV-Sorbonne, Laboratoire « Patrimoines et Langages musicaux », 19-20 mars 2010, actes à paraître.
- « Le jeu sérieux au miroir des parodies de tragédie en musique de Louis Fuzelier », colloque *Le Corps dans la mise en spectacle des œuvres des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles*, organisé par l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles (ACRAS), Versailles/Nantes, 18-20 mai 2009, actes à paraître.
- « La parodie-pantomime d'opéra au XVIII^{e} siècle ou l'adaptation "sous contraintes" politique et générique (1746-1749) », colloque *L'Adaptation comique, de la référence à l'irrévérence*, (janvier 2009), actes à paraître sur le site de LISAA (Littérature, Savoirs et Arts), Université Paris-Est.
- « L'envers parodique du magicien d'opéra au XVIII^{e} siècle », dans *Les Scènes de l'enchantement. Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^{e}-XIX^{e} siècles)*, éd. Jean-François Perrin et Martial Poirson, Paris, Éditions Desjonquères, p. 302-312.
- « Évolution d'une querelle littéraire (1719-1731) : Fuzelier, La Motte et la parodie dramatique », à paraître dans le n° 8 des *Cahiers du GADGES* (Groupe d'Analyse de la Dynamique des Genres et des Styles, XVI^{e}-XVIII^{e} siècles, Université Lyon 3), 2011.
- « Un opéra "à crever de rire" ou la parodie dramatique selon J.-B. Gresset : *Jean des Dardanelles*, parodie de *Dardanus* (La Bruère et Rameau, 1739) », journée d'étude organisée par Judith le Blanc sur *La Parodie en France sous l'Ancien Régime*, INHA, Paris, janvier 2008, actes à paraître chez Olms.

BERGSON, Henri, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, 1985.

BOUISSOU, Sylvie, « La parodie ou comment accéder à l'opéra sans aller à l'Opéra », dans *Droit et Opéra*, éd. Mathieu Touzeil-Divina et Geneviève Koubi, LGD, Collection de la Faculté de droit et des sciences sociales de l'Université de Poitiers, 2008, p. 67-77.

CANOVA-GREEN, Marie-Claude, « La Chute de Phaéton : mythe, parodie, satire », dans *Texte(s) et intertexte(s)*, éd. Éric le Calvez et Marie-Canova Green, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997, p. 153-167.

COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979.

COIGNARD, Julianne, *Parodies dramatiques du* Roland *de Lully et Quinault : étude de la folie de Roland sur la scène de 1685 à 1755*, mémoire de master 1, sous la direction de Françoise Rubellin, Université de Nantes, 2009.

- *Pierre-Charles Roy parodié : du ballet des* Éléments *aux* Sens. *Édition critique de six parodies d'opéra*, mémoire de master 2, sous la direction de Françoise Rubellin, Université de Nantes, 2010.
- « De la folie à la rage : Roland sur la scène parodique de 1694 à 1755 », dans *La Folie : création ou destruction ?*, éd. Cécile Brochard et Esther Pinon, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2011, p. 53-73.

CUCUEL, Georges, « Les opéras de Gluck et les parodies du XVIII[e] siècle », *Revue musicale*, année 3, tome II et III, mars-avril, 1922, p. 201-221.

- « La critique musicale dans les revues du XVIII[e] siècle », *L'Année musicale*, deuxième année, 1913, p. 127-203.

DARLOW, Mark, « Les parodies du *Devin du village* de Rousseau et la sensibilité dans l'opéra-comique français », *Revue de la Société Liégeoise de Musicologie*, 13-14, 1999, p. 123-141.

- « Parody and the comédie mêlée d'ariettes 1752-1789 », dans *Essays on French Comic Drama from the 1640s to the 1780s*, éd. Derek Connon et George Evans, Bern, Peter Lang, 2000, p. 185-203.

DEGAUQUE Isabelle, *Les Tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques d'*Œdipe *(1718)* à Tancrède *(1760)*, Paris, Champion, 2007.

- « Faire rire de Médée au XVIII[e] siècle : les métamorphoses parodiques du mythe », revue *Le Paon d'Héra / Hera's Peacock*, n° 6 *Médée*, dir. Florence Fix et Laurence Le Diagon-Jacquin, Editions du Murmure, 2010, p. 83-95.
- « *Amadis* ou le tournant du merveilleux : étude de la réception parodique de la tragédie en musique de Lully et Quinault », dans *Ris, masques et tréteaux. Aspects du théâtre au XVIII[e] siècle. Mélanges en hommage à David A. Trott*, éd. par Marie-Laure Girou-Swiderski, Stéphanie Massé et Françoise Rubellin, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2008, p. 75-102.
- « Dans les secrets de fabrication de l'enchantement à l'opéra : réécritures parodiques des voleries et autres déplacements spectaculaires », dans *Les Scènes de l'enchantement. Arts du spectacle, théâtralité, et conte merveilleux (XVII[e]-XIX[e] siècles)*, éd. Jean-François Perrin et Martial Poirson, Paris, Éditions Desjonquères, 2011, p. 339-349.
- « Dans l'atelier de création et de refonte d'une "tragédie-opéra" : étude de lettres choisies de Voltaire sur *Sémiramis* (1748) et de sa réception parodique », colloque *Voltaire, homme de théâtre*, 29-31 janvier 2009 à Genève, dir. Martial Poirson et Christophe Cave, actes à paraître.
- « Un cas singulier : la parodie dramatique d'une comédie. Étude de *L'Écosseuse* de Poinsinet et Anseaume prenant pour cible *L'Écossaise* de Voltaire », *Œuvres et critiques*, XXXIII, 2 (*Le Théâtre de Voltaire*), éd. Russell Goulbourne, 2008, p. 63-84.

– « Le spectateur dans les parodies foraines et italiennes des tragédies de Voltaire : un public à charmer et à former », dans *Le Spectateur de théâtre à l'âge classique (XVII^e^-XVIII^e^ siècles)*, dir. Franck Salaün, Montpellier, Éditions L'Entretemps, 2008, p. 230-251.

DELEPIERRE, Octave, *La Parodie chez les Grecs, chez les Romains et chez les Modernes*, Londres, Trübner, 1870.

DESNOIRESTERRES, Gustave, *La Comédie satirique au XVIII^e^ siècle. Histoire de la société française par l'allusion, la personnalité et la satire au théâtre*, Paris, Perrin, 1885.

DESVIGNES, Lucette, « La parodie à la Foire et au Théâtre-Italien d'après les recueils de Lesage et de Fuzelier », *Romanistische Zeitschrift für Literatugeschichte*, n° 3 (1979), p. 297-318.

DERVAUX, Sylvie, article « Parodie », *Dictionnaire européen des Lumières*, Michel Delon (dir.), Paris, Presses universitaires de France, 1997.

DOUSTEYSSIER-KHOZE, Catherine, *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, Paris, Érudit, 2004.

– avec PLACE-VERGHNES, Floriane (éd.), *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Bern, Peter Lang, 2006.

FABIANO, Andrea, « Nicolas-Etienne Framery, théoricien de la parodie de l'opéra italien », dans *La Scène bâtarde : entre Lumières et romantisme*, éd. Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux, Presses de L'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2004, p. 131-153.

FALCK, Robert, « Parody and Contrafactum : A terminological Clarification », *Musical Quarterly*, LXV (1979), p. 1-21.

GAIFFE, Félix, *Le Rire et la scène française*, Paris, Boinvin, 1931.

GAMBELLI, Delia et CAGIANO NORCI, Letizia (éd.), *Le Théâtre en musique et son double (1600-1762)*, actes du colloque « L'Académie royale de musique, Lully, l'opéra et la parodie de l'opéra », Rome, 4-5 février 2000, Champion, Paris, 2005.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Le Seuil [1982], coll. « Point Essais », 1992.

GEVREY, Françoise, *« La Motte et les parodies »*, dans *Les Querelles dramatiques à l'âge classique XVII^e^-XVIII^e^ siècles*, éd. Emmanuelle Hénin, Louvain, Peeters, coll. « La République des Lettes », 2010, p. 303-316.

GOULEMOT, Jean-Marie, « De la parodie et de ses marges », *Les Marges des lumières françaises (1750-1789)*, éd. Didier Masseau, Genève, Droz, 2004, p. 201-213.

GRANNIS, Valeria Belt, *Dramatic Parody in Eighteenth-Century France*, New York, Institue of French Studies, 1931.

HANNOOSH, Michele, *Parody and Decadence. Laforgue's* Moralités légendaires, Columbus, The Ohio State University Press, 1989.

HARVEY, Susan Louise, *Opera Parody in Eighteenth-Century France: Genesis, Genre and Critical Function*, Ph. D. dissertation, Stanford University, 2002.

HUTCHEON, Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique*, n° 36, 1978, trad. fr. Ph. Hamon, p. 467-477.

– « Ironie, satire et parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, n° 46, 1981, p. 140-155.

– *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, New York and London, Methuen, 1985.

IDT, Geneviève, « La parodie : rhétorique ou lecture ? », dans *Le Discours et le sujet*, n° 3, Actes des colloques animés par R. Mohlo, Université de Paris X-Nanterre, 1972-1973, p. 128-173.

IMPE, Jean-Luc, *Opéra baroque et marionnettes : dix lustres de répertoire musical au siècle des Lumières*, Charleville-Mézières, éditions de l'Institut international de la marionnette, 1994.

LANSON, Gustave, « La Parodie dramatique au XVIII[e] siècle », *Hommes et Livres*, Paris, Oudin, 1895, p. 261-293.

LECOMTE, Louis-Henry, *Les Parodies théâtrales en France : histoire du genre à travers deux siècles 1694-1913*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1977.

LE BLANC, Judith, « L'opéra en mineur : le cas de Fuzelier et de l'autoparodie », dans *Écrire en mineur au XVIII[e] siècle*, éd. Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry, Paris, Éditions Desjonquères, 2009, p. 415-436.

– *Avatars d'opéras. Pratiques de la parodie et circulation des airs chantés sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745)*, thèse de doctorat sous la direction de Christian Biet, Paris Nanterre, 2009.

LEGRAND, Raphaëlle, « *Les Amours de Bastien et Bastienne* de Marie-Justine Favart et Harny de Guerville : parodie ou éloge du *Devin du Village* de J.-J. Rousseau ? », dans *Rousseau et la musique, Jean-Jacques et l'opéra*, éd. Pierre Saby, Université Lumière Lyon 2, 2006, p. 172-194.

– « Les voies de l'intertextualité dans *Dardanus*, parodie de Favart, Pannard et Parmentier, dans *Timbre und Vaudeville*, éd. Herbert Schneider, Hildesheim, Olms, 1997, p. 205-225.

LINDSAY, Frank Whiteman, *Dramatic Parody by Marionettes in Eighteenth-Century Paris*, New York, King's Crown press, 1946.

MATTHAUCH, Hans, « La parodie du genre tragique à ses débuts », dans *Burlesque et formes parodiques*, Actes du colloque du Mans réunis par I. Landy-Houillon et M. Ménard, Biblio 17, n° 33, Paris/ Seattle/ Tubingen, 1987, p. 147-156.

MOUREAU, François, « Lully en visite chez Arlequin : parodies italiennes avant 1697 », *Jean-Baptiste Lully, Actes du Colloque*, dir. H. Schneider et J. de la Gorce, Laaber, 1990, p. 235-250.

– « Parties et parodies musicales à la Comédie-Française sous Louis XIV », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 227, 2005, p. 227-242.

NOIRAY, Michel, « Hippolyte et Castor travestis : Rameau à l'opéra-comique », *Jean-Philippe Rameau.* Colloque international organisé par la société Rameau. dir. Jérôme de La Gorce, Paris, Genève, Champion-Slatkine, 1987, p.109-125.

ORLANDO Vito, « Les parodies d'opéras de Fuzelier au Théâtre-Italien », *L'Opéra au XVIII[e] siècle. Actes du colloque d'Aix*, CAER, 1982, p. 143-162.

PASCAL, Jean-Noël « Comique et critique dans les parodies d'*Iphigénie en Tauride* de Favart », *Séries parodiques au siècle des Lumières*, éd. Sylvain Menant et Dominique Quéro, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 107-122.

– « "Que la témérité de votre pied est grande" : quelques réflexions autour d'*Œdipe travesti*, parodie d'*Œdipe* de M. de Voltaire », *Cahiers Voltaire*, 1, 2002.

PRÉ, Corinne, « La parodie dramatique en vaudevilles de 1715 à 1789 », dans *Burlesque et formes parodiques*, éd. I. Landy-Mouillon et M. Ménard, Biblio 17, Tübingen, 1987, p. 265-281.

QUÉRO, Dominique, « Les Dieux à la Foire : le roi, la reine et le bouffon », dans *Rire des Dieux*, actes du colloque de Clermont-Ferrand (12-14 février 1998), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, CRMLC, 2000, p. 287-305.

– « L'esthétique du bouffon », dans *Poétique du Burlesque*, actes du colloque de Clermont-Ferrand (22-24 février 1996), éd. Dominique Bertrand, Paris, Champion, 1998, p. 383-392.

RICHARDOT, Anne, *Le Rire des Lumières*, Paris, Champion, 2002.

RIZZONI, Nathalie, « La Parodie en personne : enjeux et jeux d'une figure allégorique au théâtre », dans *Séries parodiques au siècle des Lumières*, éd. Sylvain Menant et Dominique Quéro, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 71-86.

ROSE, Margaret, *Parody : Ancient, Modern, and Post-modern*, Cambridge University Press, 1993.

ROBINSON, Philip, « Reflexions on Early Eighteenth-Century French Theatrical Parody », dans *Essays on French Comic Drama from the 1640s to the 1780s*, éd. Derek Connon et George Evans, Bern, Peter Lang, 2000, p. 139-152.

ROUGEMONT, Martine de, *Paradrames, parodies du drame 1775-1777*, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 1998.

– « Le rire et la parodie. Freud ou Bergson ? », *Dix-Huitième Siècle*, n° 32, 2000, p. 51-66.

RUBELLIN Françoise, « Parodie et revue : trois états inédits des *Noces de Proserpine* de Fuzelier, d'Orneval et Lesage », dans *Séries parodiques au siècle des Lumières*, éd. Sylvain Menant et Dominique Quéro, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 55-69.

– « Stratégies parodiques : les dénouements d'*Atys* », dans *Le Théâtre en musique et son double (1600-1762)*, éd. Delia Gambelli et Letizia Norci Cagiano, Paris, Champion, 2005, p. 141-191.

– « Séduction et parodies dramatiques : *Thétis et Pélée* de Fontenelle et Collasse », dans *Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 675-697.

– « De *L'Île de la Raison* à *L'Île de la Folie* : l'imagination en question », dans *Marivaux et l'imagination*, éd. Françoise Gevrey, Toulouse, Éditions Interuniversitaires, 2002, p. 113-129.

– « L'exploitation de l'Orient dans les parodies dramatiques à la Comédie-Italienne et au Théâtre de la Foire », dans *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, vol. 1, *Dal Settecento al Novecento*, a cura di Paolo Amalfitano e Loretta Innocenti, Rome, Bulzoni Editore, 2006, p. 109-126.

SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, Anastasia, « Chronique d'une petite guerre. Autour d'une parodie inédite de Lesage : *La Reine des Péris* », dans *Séries parodiques au siècle des Lumières*, éd. Sylvain Menant et Dominique Quéro, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 41-54.

– « Le pantin railleur : Polichinelle dans les parodies d'opéras représentées par les marionnettes de Nicolas I Bienfait », journée d'étude organisée par Judith le Blanc sur *La Parodie en France sous l'Ancien Régime*, INHA, Paris, janvier 2008, actes à paraître chez Olms.

– « Théâtre de la Foire et inspiration italienne : *L'Opéra de campagne* et *La Parodie de Psyché* à la Foire Saint-Laurent 1713 », dans *Ris, masques et tréteaux. Aspects du théâtre du XVIIIe siècle. Mélanges en hommage à David A. Trott*, éd. Marie-Laure Girou Swiderski, Stéphanie Massé et Françoise Rubellin, Québec, Presses de L'Université de Laval, 2008, p. 163-193.

SANGSUE, Daniel, *La Parodie*, Hachette, 1994.

– *La Relation parodique*, Paris, José Corti, 2007.

SCHMIDT, Dörte, « Arlequin en tragédie. Parodien zu Lullys Opern im Pariser Nouveau Théâtre Italien », dans *Die lustige Person auf der Bühne*, éd. Peter Csobadi, Salzburg, Müller-Speriser, 1994, vol.1, p. 339-353.

– *Armide hinter den Spiegeln : Lully, Gluck und die Möglichkeiten der dramatischen Parodie*, Stuttgart, Metzler, 2001.

SCHNEIDER, Herbert, « Le comique, le satirique, le critique et le burlesque chez Lully », dans *Le Plaisir musical en France au XVII^e^ siècle*, éd. Thierry Favier et Manuel Couvreur, Wavre, Mardaga, 169-190.

Le Singe à la porte. Vers une théorie de la parodie, textes réunis et édités par GROUPAR, New York / Bern / Frankfurt am Main, Peter Lang, 1984.

STACKELBERG, Jürgen von, *Literarische Rezeptionformen : übersetzung, Supplement, Parodie*, Frankfurt/M., Athenäum-Verlag, 1972.

– « La parodie dramatique au dix-huitième siècle. Formes et fonctions », *SVEC*, vol. CXCII, 1980, Oxford, Voltaire Foundation, p. 1519-1526.

THOMPSON, Clive, « Problèmes théoriques de la parodie », *Études littéraire*, vol. 19, n° 1, 1986, 13-19.

– avec PAGÈS, Alain (éd.), *Dire la parodie*, colloque de Cerisy, Bern, Peter Lang, 1989.

TROTT, David « Pour une typologie des séries parodiques dans le théâtre du XVIII^e^ siècle », *Séries parodiques au siècle des Lumières*, éd. S. Menant et D. Quéro, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p.15-28.

– « Réflexions sur les conditions de la parodie d'opéra en France entre 1669 et 1752 », *Le Théâtre en musique et son double*, éd. Delia Gambelli et Letizia Norci Cagiano, Paris, Champion, 2005, p. 105-120.

– « Des *Amours déguisés* à la *seconde Surprise de l'amour* : étude sur les avatars d'un lieu commun », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 76, n° 3, mai-juin 1976, p. 376-378.

TOMACHEVSKI, Boris, « Thématique », 1925, repris dans *Théorie de la littérature*, trad. et éd. Tzvetan Todorov, Paris, Le Seuil, 1965.

TRAN-GERVAT, Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corps spécifique », *Cahiers de Narratologie*, n° 13, mis en ligne le 1 septembre 2006, http://reven.unice.fr/cnarra/document.htlm?id=372.

TYNIANOV, Iouri, « Destruction, parodie », *Change 2*, 1921, trad. L. Denis, 1969.

WAGNER, Frank, « Les hypertextes en question », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, 2002, p. 297-314.

E – ÉTUDES SUR LES GENRES LYRIQUES

ANTHONY, James, *The Opera Ballet of Andre Campra*, University of Southern California Press, 1964.

BARTHELÉMY, Maurice, *Métamorphoses de l'opéra français au siècle des Lumières*, Paris, Actes Sud, 1990.

BAUMANN, Thomas, *Opera and the Enlightenment*, Cambridge University Press, 1995.

BEAUCÉ, Pauline, « “Ces ris dans l’avenir porteront témoignage” : exemple de la fortune de Regnard en Allemagne au XVIII[e] siècle, *Démocrite*, de la comédie à l’opéra », colloque international sur *Jean-François Regnard*, organisé par Dominique Quéro, en collaboration avec Charles Mazouer, Paris Sorbonne, octobre 2009, actes à paraître (Biblio 17, Tübingen).

BETZWIESER, Thomas, *Exotismus und « Türkeroper » in der französichen Musik des Ancien Régime : Studien zu einem ästhetischen Phänomen*, Laaber, Laaber Verlag, 1993.

- « Zwischen Kinder- und Nationaltheater: die Rezeption der Opéra-comique in Deutschland (1760-1780) », dans *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, éd. Erika Fischer-Lichte et Jörg Schönert, Göttingen 1999, p. 245-264.
- « Musical Setting and Scenic Movement : Chorus and *chœur dansé* in Eighteenth-Century Parisian Opéra », *Cambridge Opera Journal*, 12/1, 2000, p. 1-28.

BOUISSOU, Sylvie, « Le Phénomène de la catastrophe naturelle dans l’opéra baroque français, 1671-1774 », *Actes du XV[e] colloque de la Société internationale de Musicologie, Rivista di musicologia*, 1993, vol. XVI, n° 5, p. 3004-3016.

- « Mécanismes dramatique de la tempête et de l’orage dans l’opéra français à l’âge baroque », dans *D’un opéra à l’autre*, éd. Jean Gribenski, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 1996, p. 217-230.
- « Platée de Rameau à l’avant-garde d’une évolution du goût », dans *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII[e] siècle*, éd. Andrea Fabiano, CNRS éditions, 2005, p. 25-41.

BUSCHMEIER, Gabriel, *Tanzdramen, Opéra-comique : Kolloquimbericht der Gluck Gesamtausgabe*, Kassel, Bärenreiter, 2000.

CHARLTON, David, *Grétry and the Growth of Opéra-Comique*, Cambridge University Press, 1986.

- *French Opera 1730-1830 : Meaning and Media*, Aldershot, Ashgate, 2001.
- « Le matériel musical de l’opéra-comique », dans *L’Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX[e] siècle*, éd. Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki, Lyon, Venise, éd. Symétrie et Palazzetto Bru Zane, 2010, p. 239-256.

COUVREUR, Manuel, « *Aline, reine de Golconde* : une bergère d’opéra-comique à l’Académie royale de musique », dans *Michel-Jean Sedaine (1719-1797), Theatre, Opera and Art*, éd. David Charlton et Mark Ledbury, Burlington, Ashgate, 2000, p. 71-96.

- « Les opéras-comiques de Marmontel (1723-1799) tirés de ses *Contes moraux* », dans, *Ris, masques et tréteaux. Aspects du théâtre du XVIIIe siècle. Mélanges en hommage à David A. Trott*, éd. Marie-Laure Girou Swiderski, Stéphanie Massé et Françoise Rubellin, Québec, Presses de L’Université de Laval, 2008, p. 117-135.
- « La folie à l’Opéra-Comique : des grelots de Momus aux larmes de Nina », dans, *Grétry et l’Europe de l’Opéra-Comique*, éd. Philippe Vendrix, Liège, Mardaga, 1992, p. 201-219.
- « Diderot et Philidor : le philosophe au chevet d’*Ernelinde* », *Recherches sur Diderot et l’Encyclopédie*, n° 11, oct. 1991, p. 83-107.

CUCUEL, Georges, « Les créateurs de l’opéra-comique français », Paris, Félix Alcan, 1914.

- « Le Moyen-âge dans les opéras-comiques du XVIII[e] siècle », *Revue du dix-huitième siècle*, 2, 1914, p. 56-71.

DACIER, Émile « L'Opéra au XVIII[e] siècle. Les premières représentations du *Dardanus* de Rameau (nov.- déc. 1739) », *Revue musicale d'histoire et de critique*, 3, 1903, p. 166.

DARLOW, Mark, « Vaudeville et distanciation dans l'opéra-comique des années 1750 », dans *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII[e] siècle*, éd. Andrea Fabiano, CNRS éditions, 2005, p. 43-55.

DARTOIS-LAPEYRE Françoise, « Turcs et turqueries dans les « représentations en musique » aux XVII[e] et XVIII[e] siècles », dans *Turcs et turqueries à l'époque moderne*, colloque de l'Association des Historiens modernistes des Universités françaises, Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, 2009, p. 161-217.

DENÉCHEAU, Pascal, Thésée *de Lully et Quinault, histoire d'un opéra. Étude de l'œuvre de sa création à sa dernière reprise sous l'Ancien Régime (1675-1779)*, thèse sous la direction d'Herbert Schneider et Jérôme de la Gorce, Université Paris IV-Sorbonne, Universität des Saarlandes, décembre 2006.

- « *Thésée* de Lully, livrets et partitions », *L'Œuvre de Lully, Études des Sources*, Hildesheim, Olms Verlag, 1999.

DI PROFIO, Alessandro, *La Révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789-1792*, Paris, CNRS Éditions, 2003.

DRATWICKI, Alexandre et TERRIER, Agnès, L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIXe siècle, Lyon, Venise, éd. Symétrie et Palazzetto Bru Zane, 2010.

DRATWICKI, Benoît, « Traditions et modernités à l'Académie royale de Musique : l'exemple de la tragédie lyrique enquinaudée », dans *Regards sur la musique au temps de Louis XVI*, éd. Jean Duron, Wavre, Mardaga, 2007, p. 113-138.

ESCANDE, Françoise, Callirhoé *d'André Cardinal Destouches, 1712-1743 : genèse et destinée d'une tragédie lyrique au XVIII[e] siècle étude stylistique et préparation à l'édition critique de l'œuvre*, sous la direction de Philippe Canguilhem, Université de Toulouse-Le Mirail, mai 2010.

FABIANO Andrea, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, CNRS Éditions, 2006.

- (éd.), *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII[e] siècle*, CNRS éditions, 2005.
- « Le théâtre musical à la Comédie-Italienne », dans *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX[e] siècle*, éd. Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki, Lyon, Venise, éd. Symétrie et Palazzetto Bru Zane, 2010, p. 225-238.

FRANTZ, Pierre, « Drame et opéra-comique : une affaire de promiscuité », L'Invention des genres lyriques français, dans *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX[e] siècle*, éd. Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki, Lyon, Venise, éd. Symétrie et Palazzetto Bru Zane, 2010, p. 257-267.

GIRDLESTONE, Cuthbert, *La Tragédie en musique considérée comme genre littéraire*, Genève, Droz, 1972

GETHNER, Perry, « La "morale lubrique" dans les opéras de Quinault », dans *Les Visages de l'amour au XVII[e] siècle*, Actes du 13[e] colloque du CMR 17, Toulouse-Le Mirail, 1984, p. 145-153.

GUIET, René, *L'Évolution d'un genre : le livret d'opéra en France de Gluck à la Révolution (1774-1793)*, Smith College Studies in modern languages, G. Banta Publishing Company, 1936.

GROSPERRIN, Jean-Philippe, « La faiblesse et la gloire. Sur la représentation du héros moderne dans les opéras imités de *La Jérusalem délivrée* (1686-1722) », dans *Formes modernes de la poésie épique : nouvelles approches*, éd. Judith Labarthe, Peter Lang, 2004.

- « Le songe et le moment. Sur la dramaturgie du songeur dans la tragédie lyrique », *Songes et Songeurs (XIII^e^-XVIII^e^ siècle)*, sous la direction de Nathalie Dauvois et J.-P. Grosperrin, collection de la République des lettres, Presses de l'Université Laval, 2003, p. 187-204.

GUYON-LECOQ, Camille, *La Vertu des passions : l'esthétique et la morale au miroir de la tragédie lyrique (1673-1733)*, Paris, Champion, 2002.

HAERINGER, Étienne, *L'Esthétique de l'opéra en France au temps de Jean-Philippe Rameau*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC 279, 1990.

HAZAËL-MASSIEUX, Marie-Christine, « *Jeannot et Thérèse* de Clément. Un opéra-comique à Saint-Domingue au milieu du XVIII^e^ siècle », n° 215, avril-septembre 2003, p. 135-166.

- « À propos de *Jeannot et Thérèse* : une traduction du *Devin du village* en créole du XVIII^e^ siècle ? », *Creolica* (revue en ligne www.creolica.net, article mis en ligne le 8 septembre 2005).
- « *Jeannot et Thérèse* (les deux versions du XVIII^e^ siècle complétées par *Fondoc et Thérèse* de Paul Baudot) » dans *Textes anciens en créole français de la Caraïbe. Histoire et analyse*, Paris, Publibook, 2009, p. 127-183.

JOLY, Jacques, « *Tarare* et *Axur* : Beaumarchais, Da Ponte et le problème des genres de l'opéra », dans *Mozart : les chemins de l'Europe*, éd. Brigitte Massin, Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe, 1997, p. 385-392.

KINTZLER, Catherine, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991.

- « De la pastorale à la tragédie lyrique : quelques éléments d'un système poétique », *Revue de Musicologie*, 72/1, 1986, p. 37-96.
- *Théâtre et opéra à l'âge classique, une familière étrangeté*, Paris, Fayard, collection « Les chemins de la musique », 2004.

LACOMBE, Hervé, « La différenciation des genres : réflexions sur la notion de genre lyrique français au début du XIXe siècle », *Revue de musicologie*, 84/2, 1998, p. 247-262.

LAURENTI, Jean-Noël, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie royale de musique (1669-1737)*, Genève, Droz, 2002.

LEGRAND, Raphaëlle, *La première version du* Dardanus *de Jean-Philippe Rameau (1739-1740)*, thèse de doctorat, Tours, 1991, 2 vol.

- « Rameau des villes et Rameau des champs : itinéraires de quelques mélodies ramistes, de la bergerie au vaudeville », *Musurgia*, IX, 1, 2002, p. 7-18
- « Texte et musique dans la tragédie lyrique : de la typologie à l'analyse, à travers trois extraits du *Dardanus* de Rameau », *L'Analyse musicale*, 4^e^ trimestre, 1987, p. 17-20
- « *Persée* de Lully et Quinault : orientations pour l'analyse dramaturgiques d'une tragédie en musique », *L'Analyse musicale*, 27, avril 1992, p. 9-14.
- *Rameau et le pouvoir de l'harmonie*, éd. de la Cité de la Musique, Paris, 2007.
- *Thésée*, guide d'écoute, *L'Avant-scène Opéra*, n° 243, mars-avril 2008, p. 8-49.

MAMCZARZ, Irène, *Les Intermèdes comiques italiens au XVIII^e^ siècle en France et en Italie*, Paris, CNRS, 1972.

– avec BECKER, Danièle (éd.), *Le Théâtre et l'opéra sous le signe de l'histoire*, Paris, Klincksieck, 1994.

MARCETTEAU-PAUL, Agnès, « *L'Obstacle favorable* ou comment Louis XIV inventa l'opéra-comique », dans *Théâtre et musique au XVII^e siècle*, *Littératures classiques*, n° 21, printemps 1994, p. 265-275.

MASSON, Paul-Marie, *L'Opéra Rameau*, Paris, Laurens, 1930.

– « Lullystes et Ramistes », *L'Année musicale*, 1, 1911, p. 187-213.

– « Le Ballet héroïque », *La Revue musicale*, année 9, n° 8, juin 1928, p. 132-154.

– « Les Fêtes vénitiennes de Campra (1710) », *Revue de musicologie*, 13, 1932, p. 127-146 ; p. 214-226.

– « Les deux versions du Dardanus de Rameau », *Acta Musicologica*, 26 (1954), p. 36-48.

MOUREAU, François, « Les poètes de Rameau », dans *Jean-Philippe Rameau*, Actes du colloque de Dijon, dir. Jérôme de la Gorce, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, p. 65-73.

NAUDEIX, Laura, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Champion, 2004.

– avec GOULET, Anne-Madeleine (éd.), *La Fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, Wavre, Mardaga, Versailles, CMBV, 2010.

NYE, Edward, « L'allégorie dans le ballet d'action : Marie Sallé à travers l'écho des parodies », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol 108, 2008/2 p. 289-309.

L'Opéra au XVIII^e siècle. Actes du colloque d'Aix, CAER, 1982.

PINTIAUX, Benjamin, « Sourire avec Grétry : typologie et combinatoire des effets comiques dans *L'Amant jaloux* de Grétry (1778) », communication lors du colloque *Rire et Sourire dans l'opéra-comique en France aux XVIII^e et XIX^e siècles*, colloque international organisé par Charlotte Loriot, Université Paris-Sorbonne, 19-20 mars 2010.

– *L'Abbé Pellegrin et la tragédie en musique*, thèse dirigée par Catherine Massip, EHESS, 2006, à paraître chez Mardaga.

POROT Bertrand, « Poétique de la haine dans *Amadis* de Jean-Baptiste Lully et Philippe Quinault (1684) », dans *Discours de la haine : récits et figures de la passion dans la cité*, éd. Marc Deleplace, Presses Universitaires Septentrion, 2009, p. 153-164.

– « Aux origines de l'opéra-comique : étude musicale du *Théâtre de la Foire* de Lesage et d'Orneval (1713-1734) », dans *The Opéra-Comique in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, éd. Lorenzo Frassa, Turnhout, Brepols Publishers (Speculum Musicae 15), 2011, p. 283-329.

PRÉ, Corinne, *Le Livret d'opéra-comique en France de 1741 à 1789*, thèse, Paris III, 1981, atelier de reproduction des thèses, Lille, 1984

– « L'opéra-comique à la cour de Louis XVI », *Dix-Huitième siècle*, 17, 1985, p. 221-227.

– « Les traductions d'opéras-comiques en langues occidentales 1741-1815 », dans *Grétry et l'Europe de l'Opéra-Comique*, éd. Philippe Vendrix, Liège, Mardaga, 1992, p. 251-565.

SAJOUS, Michèle, « L'opéra-comique selon Pierre-Jean-Baptiste Nougaret : des Riens en musique », dans *La Scène bâtarde entre Lumières et romantisme*, éd. Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux, Clermont-Ferrand, Presses Universitaire Blaise Pascal, 2004, p. 157-172.

SALA, Emilio, « Mélodrame : Définitions et métamorphoses d'un genre quasi-opératique », *Revue de musicologie*, 84/2, 1998, p. 235-246.

SCHNEIDER, Herbert, *Die Rezeption der Opern Lullys in Frankreich des Ancien Régime*, Tutzing, Hans Schneider, 1982.

- « Zur Problematik der Opéras-comiques Übersetzungen ins Deutsche », *Studien zu den deutsch-französischen Musikbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert*, Herbert Schneider (dir.), Hildeheim, Olms, 2002, p. 40-139.
- *Die Rezeption der Opern Lullys in Frankreich des Ancien Régime*, Tutzing, Hans Schneider, 1982.
- « Les monologues dans l'opéra de Lully », *XVII^e siècle*, n° 161, oct-déc, 1988, p. 353-363.
- « Problèmes de terminologie dramatique chez les frères Parfaict », dans *La Scène bâtarde entre Lumières et romantisme*, éd. Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux, Clermont-Ferrand, Presses Universitaire Blaise Pascal, 2004, p. 113-130.

STEFANOVIC, Ana, *La Musique comme métaphore : la relation de la musique et du texte dans l'opéra baroque français*, Paris, L'Harmattan, 2006.

TAÏEB, Patrick, « L'ouverture de *Jean et Geneviève*, de Jean-Pierre Solié (1792) pot-pourri ou rébus ? », dans *D'un Opéra à l'autre*, éd. Jean Gribenski, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1996, p. 243-251.

- « *Le Prisonnier, ou la Ressemblance* d'Alexandre, Duval et Dominique Della Maria (1798), un thermidor pour l'opéra-comique », article communiqué par l'auteur.

VANÇON, Jean-Claire, « Les "deux âges du goût" : Lully, Rameau et l'écriture de l'histoire de l'opéra en France entre 1687 et 1764 », dans *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, éd. Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki, Lyon, Venise, éd. Symétrie et Palazzetto Bru Zane, 2010, p. 287-308.

VENDRIX, Philippe (éd.), *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1992.

- (éd.), *Grétry et l'Europe de l'Opéra-Comique*, Liège, Mardaga, 1992.

WAEBER Jacqueline, *En musique dans le texte : le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*, Paris, Van Dieren Éditeur, 2005.

- « Grétry, héritier de Rousseau : l'intégration du récitatif dans l'opéra-comique », dans L'Amant Jaloux *d'André-E.-M. Grétry et Thomas d'Hèle. Livret, études et commentaires*, coll. Regards sur la musique, textes réunis par Jean Duron, CMBV, Wavre, Mardaga, 2009.
- (éd.) *Musique et geste en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Bern, Peter Lang, 2009.

F – ÉTUDES SUR LA MUSIQUE, LES COMPOSITEURS, LES VAUDEVILLES, LES CHANSONS

ANTHONY, James, *La Musique en France à l'époque baroque*, trad. Béatrice Vierne, Paris, Flammarion, 1981.

BARNES, Clifford Rasmussen, *The « Théâtre de la Foire » (Paris, 1697-1762) : Its music and composers*, Thèse, Université of Southern California, 1965

– « Instruments and instrumental music at the Théâtres de la Foire (1697-1726) », *Recherches sur la musique française classique*, tome V, 1965, p. 142-168.

BEAUCÉ, Pauline, « Musique et théâtre : pour de nouvelles perspectives théoriques et méthodologiques à partir de l'exemple de la parodie dramatique d'opéra en France au XVIII[e] siècle », colloque junior franco-allemand *Musique-Contexte*, CIERA, Berlin, 4-6 février 2010, actes à paraître chez Peter Lang.

BETZWIESER, Thomas, « Text und "Subtext" in der frühen Opéra-comique: Zur Semantik des Vaudevilles », dans *Musik als Text 2 [Kongreßbericht Freiburg i.Br. 1993]*, éd. Hermann Danuser, Tobias Plebuch, Berlin / Kassel 1998, p. 431-43

– « Zu einer Theorie des Vaudevilles in der Opéra-comique », dans *Tanzdramen – Opéra-comique. Kolloquiumsbericht der Gluck-Gesamtausgabe*, éd. Gabriele Buschmeier, Klaus Hortschansky (=Gluckstudien 2), Kassel 2000, p. 135-152.

– « Funktion und Poetik des Vaudevilles im Théâtre de la foire », dans *Chanson und Vaudeville. Gesellschaftliches Singen und unterhaltende Kommunikation im 18. und 19. Jahrhundert*, éd. Herbert Schneider, Saarbrücken 1999, p. 157-184.

BROWN, Bruce Alan, « *Les Rêveries renouvelées des Grecs* : Facture, function and perfomance pratice in a vaudeville parody of Gluck's *Iphigénie en Tauride* (1779) », dans *Timbre und Vaudeville. zur Geschichte und Problematik einer populairen Gattung im 17. und 18 Jahrhundert*, éd. Herbert Schneider, Zurich-New-York, Olms, 1999, p. 306-343.

CAMIER, Bernard, *La Musique européenne dans la société de Saint-Domingue dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle*, sous la direction de Lucien Abenon et Louis Jambon, Université des Antilles et de la Guyane, soutenue en 2004.

CHAHINE, Loïc, « Le rôle des divertissements à la Nouvelle Comédie-Italienne : dramaturgie du spectacle », colloque *De la conversation au conservatoire. Scénographie des genres mineurs (1680-1780)*, dir. Aurélie Zygel-Basso et Kim Gladu, Québec, 30 septembre et 1er octobre 2010, actes à paraître aux Presses de l'Université Laval.

CONNON, Derek, « Music in the Parisian Fair Theatres : Medium or Message ? », *Journal for Eighteenth-Century Studies*, 31 (2008), p. 119-135.

COUVREUR, Manuel, *Jean-Baptiste Lully : musique et dramaturgie au service du Prince*, Bruxelles, M. Vokar, 1992.

DELON, Michel, « Malbrough s'en va-t-en guerre : les avatars d'une chanson », dans *La chanson française et son histoire*, éd. Dietmar Rieger, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1988, p. 59-75.

DESNOIRESTERRES, Gustave, *La Musique française au XVIII[e] siècle : Gluck et Piccinni, 1774-1880*, Paris, Didier et cie, 1875, rééd. Genève, Slatkine, 1971.

DIDIER, Béatrice, *La Musique des Lumières*, Paris, PUF, 1985.

– « Querelles musicales à l'aube du XVIII[e] siècle », *D'un siècle à l'autre : Anciens et Modernes*, actes du XVI[e] colloque du CMR 17, Marseille, 1987, p. 139-157.

DURON, Jean (dir.), *Regards sur la musique au siècle de Louis XIV*, Wavre, Mardaga, CMBV, 2007

– (dir.) *Regards sur la musique au siècle de Louis XV*, Wavre, Mardaga, CMBV, 2007.

– (dir.) *Regards sur la musique au siècle de Louis XVI*, Wavre, Mardaga, CMBV, 2007.

– (dir.) *Regards sur la musique, Grétry en société*, Wavre, Mardaga, CMBV, 2009.

GINGUENÉ, Pierre-Louis, *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni*, Paris, Veuve Panckoucke, 1800.

GOULET, Anne-Madeleine, *Poésie, musique et sociabilité au XVIIe siècle. Les Livres d'airs de différents auteurs publiés chez Ballard de 1658 à 1694*, Paris, Champion, 2004.

GROSPERRIN, Jean-Philippe (dir.), *Campistron et consorts : tragédie et opéra en France (1680-1733)*, Littératures classiques, 52, 2004.

GROUT, Donald, « The Music of the Italian Theatre at Paris (1682-1697) », *Papers of the American Musicological Society*, 1941, p. 158-170.

LA GORCE, Jérôme, *L'Opéra de Paris au temps de Louis XIV. Histoire d'un théâtre*, Paris Desjonquères, 1992.

- « De l'opéra-ballet aux fragments », *Le Théâtre lyrique en France après Lully, XVII^e^ siècle*, 1998, n° 198, p. 37-50.

LAFORTE, Conrad, *Catalogue de la chanson folklorique française. VI, Chanson sur des timbres*, Nouvelle édition augmentée, Québec, Presses de l'Université de Laval, 1983.

LAUNAY, Denis, *La Querelle des Bouffons, textes des pamphlets*, Genève, Minkoff, 1973, 3 tomes.

LE BLANC Judith, « Entre les murs du couvent : parodies (anti)spirituelles », colloque *De la conversation au conservatoire. Scénographie des genres mineurs (1680-1780)*, dir. Aurélie Zygel-Basso et Kim Gladu, Québec, 30 septembre et 1er octobre 2010, actes à paraître aux Presses de l'Université Laval.

- « Les vaudevilles issus de l'Opéra, ou la porosité des frontières entre l'Opéra et l'Opéra-Comique », dans *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIXe siècle*, éd. Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki, Lyon, Venise, éd. Symétrie et Palazzetto Bru Zane, 2010, p. 197-209.

LEGRAND, Raphaëlle, « Rameau parodié dans les opéras-comiques : la notion d'auteur au risque du vaudeville », *The Opéra-Comique in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, éd. Lorenzo Frassa, Speculum Musicae 15, Turnhout, Brepols Publishers, 2011, p. 205-220.

MASSON, Paul-Marie, « Musique italienne et musique française : La première querelle », *Rivista Musicale italiana*, XIX, 3, 1912, p. 519-545.

MAZOUER, Charles, « L'apparition du vaudeville : *L*e *Théâtre-Italien* de Gherardi », *Europe*, n° 786, 1994, p. 6-17.

NAKAYAMA Tomoko, « Effet des vaudevilles renforçant l'équivoque du travestissement dans les opéras-comiques du théâtre de la Foire : *Arlequin fille malgré lui* (1713), *Colombine Arlequin ou Arlequin Colombine* (1715) et *Tirésias* (1722) », *Academic bulletin Kyoto University of Foreign studies*, vol. LXXV, 2010.

ORSINO, Margherita, « Les airs d'opéra dans les parodies lyriques », dans *Séries parodiques au siècle des Lumières*, éd. Sylvain Menant et Dominique Quéro, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 151-166.

PRÉ, Corinne, « L'utilisation des timbres dans les pièces en vaudevilles des théâtres de la Foire », dans *La Commedia dell'arte, le théâtre forain et les spectacles de plein air en Europe, XVI^e^-XVII^e^ siècles*, éd. Irène Mamczarz, Paris, Klincksieck, 1998, p. 137-147.

POROT Bertrand, « Aux origines de l'opéra-comique : étude musicale du *Théâtre de la Foire* de Lesage et d'Orneval (1713-1734) », dans *The Opéra-comique in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, éd. Lorenzo Frassa, Speculum Musicae, Turnhout, Brepols Publishers, 2011, p. 283-329.

– « Ville réelle, ville imaginée dans les pièces de clavecin de François Couperin (1668-1773), *Mélodies urbaine : la musique dans les villes d'Europe (XVI^e^-XIX^e^ siècles)*, éd. Laure Gauthier et Mélanie Traversier, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 255-284.

ROBINSON, Philip, « Les vaudevilles : un médium théâtral », *Dix-Huitième Siècle*, n° 28, 1996, p. 431-447.

– « L'opéra-comique en vaudevilles : parodie et usure des séries », dans *Séries parodiques au siècle des Lumières*, éd. Sylvain Menant et Dominique Quéro, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 167-177.

RUBELLIN, Françoise, « Airs populaires et parodies d'opéra : Jeux de sens dans les vaudevilles aux théâtres de la Foire et à la Comédie-Italienne », dans *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIXe siècle*, éd. Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki, Lyon, Venise, éd. Symétrie et Palazzetto Bru Zane, 2010, p. 163-176.

SCHNEIDER, Herbert, « Die Revitalisierung des Vaudeville in der vorrevolutionären opéra-comique durch Barré und de Piis 1780-1789 », *Das Vaudeville, Funktionen eines multimedialen Phänomens*, Hildesheim, Olms, 1996, p. 75-164.

– (éd.) *Timbre und Vaudeville, zur Geschichte und Problematik eine populären Gattung im 17. und 18. Jahrhundert*, Hildesheim, Olms, 1999.

– (éd.) *Das Vaudeville, Funktionen eines multimedialen Phänomens*, Hildesheim, Olms, 1996.

VIOLLIER, Renée, *Mouret, le musicien des grâces (1682-1738)*, Genève, Minkoff reprints, 1976.

G – ÉTUDES SUR LE SPECTACLE :

TYPES, INTERPRÈTES, MISE EN SCÈNE, LE JEU, LA DANSE

ARISTIPPE, *Théorie de l'art du comédien ou manuel théâtral*, Paris, Leroux, 1826.

ATTINGER, Gustave, *L'Esprit de la commedia dell'arte*, Neuchâtel, La Baconnières, 1950.

BAPST, Germain, *Essai sur l'histoire du théâtre : la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Hachette, 1893.

FRANKO, Mark, *La Danse comme texte : idéologies du corps baroque*, Cahors, éditions Kargo, 2005.

FRANTZ, Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e^ siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

– (éd.) et FAZIO, Mara, *La Fabrique du théâtre : avant la mise en scène 1650-1880*, Paris, Desjonquères, 2010.

FUCHS, Max, *La Vie théâtrale en province. Lexique des troupes de comédiens au XVIII^e^ siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1976.

GASPARRO, Rosalba, « La foule et les tréteaux : l'enjeu d'Arlequin au théâtre de la Foire », dans *Dramaturgies. Langages dramatiques. Mélanges pour J. Scherer*, Paris, Nizet, 1986, p. 193-199.

GUILCHIER, Jean-Michel, *La Tradition de danse en Béarn et Pays basque français*, Éditions de la Maison des Sciences de L'Homme, Paris, 1984.

GONCOURT, Edmond, *La Guimard*, Genève, Minkoff Reprints, 1973.

– *La Saint-Huberty*, Paris, Dentu, 1882.

GORINI, Pietro, *Jeux et fêtes traditionnels de France et d'Europe*, traduit de l'italien par Isabelle Watershoot, Gremese International s.r.l., Rome, 1994.

HOUSSAYE, Arsène, *Galerie du XVIII^e siècle*, deuxième série : *Princesses de comédie et déesses d'opéra*, Paris, Hachette, 1858.

LEMAZURIER, Pierre-David, *Galerie historique des acteurs du Théâtre-Français*, Paris, Chaumerot, 1810, 2 vol.

LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte et SALAÜN, Franck (éd.), *Les Spectateurs de théâtre à l'âge classique (XVII^e – XVIII^e siècles)*, Montpellier, L'entretemps éditions, 2008.

MAROT, Guillemette, *Paradoxes d'un type fixe : Colombine à Paris de 1716-1729*, thèse de doctorat, sous la direction de Françoise Rubellin, Université de Nantes, 2008.

MELDOLESI, Claudio, *Gli Sticotti, comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento*, Roma, Edizioni di storia et letteratura, 1969.

MOUREAU, François, « Naissance du type de Pierrot en France : des Italiens aux Foires parisiennes du XVIII^e siècle », dans *Pierrot Lunaire : Albert Giraud, Otto Erich Hartleben, Arnold Schoenberg*, éd. Mark Delaere et Jan Herman, Paris, Peeters, 2004, p. 19.

OLIVIER, Jean-Jacques, *Les Comédiens français dans les cours d'Allemagne*, 4 séries, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Libraire, 1901-1905.

PEYRONNET, Pierre, *La Mise en scène au XVIII^e siècle*, Paris, Nizet, 1974.

POROT, Bertrand, « Les danses dans *Pyrame et Thisbé* », dans *Pyrame et Thisbé, un opéra au miroir de ses parodies 1726-1779*, Françoise Rubellin (dir.), Montpellier, Espaces 34, 2007, p. 43-46.

– « Noverre à l'Opéra-Comique : nouvelle perspectives et nouvelles découvertes (1743-1756) » article à paraître dans les actes du colloque international *Jean-Georges Noverre (1727-1810) : danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet* qui s'est tenu les 21, 22 et 23 octobre 2010 à Paris.

ROUGEMONT, Martine de, « Silvia : l'actrice et ses personnages », éd. *Marivaux e il teatro italiano*, Mario Matucci, Pisa, Pacini, 1992.

RUBELLIN, Françoise, « Trivelin, de l'Ancien Théâtre-Italien à Marivaux : interaction du rôle, de l'acteur et de l'auteur », *Coulisses*, numéro spécial *Marivaux*, n° 34, octobre 2006, p. 153-170.

– « Marivaux et les didascalies : le cas de *La Double Inconstance* », dans *Ris, masques et tréteaux. Aspects du théâtre du XVIII^e siècle, Mélanges en hommage à David A. Trott*, éd. Marie-Laure Girou-Swiderski, Stéphanie Massé et Françoise Rubellin, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 39-52.

– « L'écriture des lazzi dans le théâtre forain au XVIII^e siècle », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2010, 1-2, p. 173-183.

– « Marie Sallé : du nouveau sur sa naissance (1709) et sur ses premiers rôles à la Foire », *Annales de l'Association pour un Centre de recherche sur les Arts du Spectacle aux XVIIe et XVIIIe siècles* (ACRAS), n° 3, juin 2008, p. 21-25.

RIZZONI, Nathalie, « Tissu textuel et habits de théâtre avant la réforme de Mme Favart, de Mlle Clairon et de Le Kain », dans *Art et usages du costume en scène*, éd. Anne Verdier, Olivier Goetz, Didier Doumergue, collection « Le Studiolo-Essais », Éditions Lampsaque, 2007, p. 73-90.

VERSCHAVE, Michel, *Le Traité de chant et de mise en scène baroque*, Paris, Zurfluh, 1998.

H – ÉTUDES SUR L'ART DRAMATIQUE DU XVII^E AU XIX^E SIÈCLE

EN FRANCE ET EN EUROPE

BOURDIN, Philippe et LOUBINOUX, Gérard (dir.), *La Scène bâtarde : entre Lumières et romantisme*, Clermond-Ferrant, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004.

– avec BARA, Olivier (dir.), *Les Arts de la scène et la Révolution française*, Clermond-Ferrant, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004.

BROWN, Bruce Alan, *Gluck and the French Theater in Vienna*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

COUDREUSE, Anne, *Le Refus du pathos au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2001.

COURTÈS, Noémie, *L'Écriture de l'enchantement : magie et magiciens dans la littérature français du XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2004.

– « "Véritable Jupin de l'Olympe dramatique", le machiniste du XVII^e au XIX^e siècle », dans *Les Scènes de l'enchantement. Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècles)*, éd. Jean-François Perrin et Martial Poirson, Paris, Éditions Desjonquères, p. 377-389.

COUVREUR, Manuel, « Un théâtre français dans une ville flamande : enjeux politiques et culturels à Bruxelles au XVIII^e siècle », dans *La Traduction des livrets : aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, éd. Marschall Gottfried R., Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004, p. 201-212.

– (éd.) *Le Théâtre de la Monnaie au XVIII^e siècle*, Université libre de Bruxelles, Groupe de recherche en art moderne, 1996.

DECLERC, Gilles et DE LA GUARDIA, Juan, (éd.) *Iconographie théâtrale et genre dramatique : mélange offerts à Martine de Rougemont*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

DEGAUQUE, Isabelle « Lumières et colonisation : relecture d'*Alzire ou les Américains* de Voltaire », *Regards sur la tragédie (1736-1815). Histoire, Exotisme, Politique*, sous la dir. de Jean-Noël Pascal et de Karine Bénac-Giroux, revue *Littératures*, 62, 2010, p. 23-44.

DESCOTES, Maurice, *Histoire de la critique dramatique en France (1620-1939)*, Tübingen/Paris, Gunter Narr/Jean-Michel Place, coll. Études littéraires françaises, 1980.

FRANTZ, Pierre, « Théâtraliser la Révolution française », dans *Corps, littérature et société, 1789-1900*, éd. Jean-Marie Roulin, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005, p. 31-40.

GRIMBERG, Michel, *La Réception de la comédie française du XVIII^e siècle dans l'aire germanophone de 1694 à 1799*, Bern, Peter Lang, 1995.

HALLAYS-DABOT, Victor, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, Dentu, 1862, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

HASSE, Robert Maria, *Gluck und Durazzo im Burgtheater*, Zurich, Amalthea-Verlag, 1925.

LAGRAVE, Henri, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksiek, 1972.

– « La pantomime à la Foire, au Théâtre-Italien et aux Boulevards (1700-1789). Première approche historique du genre », *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, 1979, 3-4, p. 408-430.

Le Genre de la pastorale en Europe du XV^e au XVII^e siècle, actes du colloque international de Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1980.

MARCHAND, Sophie, *Théâtre et pathétique au XVIII^e^ siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris, Champion, 2009.

MARTIN, Roxanne, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Champion, 2007.

– « Quand le merveilleux saisit nos sens ; spectaculaires et féeries en France (XVII^e^- XIX^e^ siècles) », *Sociétés et Représentations*, 1/2011 (n° 31), p. 17-33.

MAZOUER, Charles (dir.), *Les Lieux de spectacle dans l'Europe du XVII^e^*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2006.

POIRSON, Martial (dir.), *Le Théâtre sous la Révolution, politique du répertoire (1789-1799)*, Paris, Desjonquères, 2008.

QUÉRO, Dominique, *Momus philosophe : recherches sur une figure littéraire du XVIII^e^ siècle*, Paris, Champion, 1995.

RAVEL, Jeffrey, *The Contested Parterre. Public Theater and French Political Culture 1680-1791*, Cornell University Press, 1999.

– « Le théâtre et ses publics : pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIII^e^ siècle », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 49-3, juillet-septembre, 2002, p. 89-118.

ROUGEMONT, Martine de, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e^ siècle*, Paris, Champion, 1988.

SCHERER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1959.

SCHNEIDER, Louis, *Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses in Berlin*, Berlin, von Duncker und Humblot, 1852.

TROTT, David, *Théâtre du XVIII^e^ siècle : jeux, écritures, regards : essais sur les spectacles en France de 1700 à 1790*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2000.

WAEBER, Jacqueline, « Beaumarchais et Rousseau : sur quelques aspects du renouveau de la pantomime et l'avènement du mélodrame », *Beaumarchais : homme de lettre, homme de société*, éd. Philip Robinson, Bern, Peter Lang, 2000, p. 205-220.

WITZENETZ, Julia, *Théâtre français de Vienne entre 1752 et 1772*, Szeged, Études françaises, 1932.

I – ÉTUDES THÉORIQUES SUR LA LITTÉRATURE, ÉTUDES SUR LA CULTURE AU XVIII^E^ SIÈCLE, GÉNÉRALITÉS, SITES INTERNET

BOULLE, Pierre H., *Race et esclavage dans la France de l'Ancien Régime*, Paris, Perrin, 2007.

BROWN, Gregory S., *A Field of Honor : Writers, Court Culture and Public Theater in French Literary Life from Racine to the Revolution*, Colombia University Press, 2005.

ESCOLA, Marc, « Des possibles rapports de la poétique et de l'histoire littéraire », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 0, 16 juillet 2005, http://www.fabula.org/lht/0/Escola.html, § 30.

FARGE, Arlette, *Dire et mal dire. L'opinion publique au XVIII^e^ siècle*, Paris, Seuil, 1992.

GIL, Marie, « Foucault invente l'histoire littéraire », dans « Théorie et histoire littéraire », *Fabula LHT*, n° 0, 16 juin 2005, http://www.fabula.org/lht/0/Gil.html.

GUILLOT, Catherine, « Les éditions illustrées d'œuvres dramatiques groupées ou composites, publiées en France dans la première moitié du XVII^e^ siècle », *Le Parnasse du Théâtre. Les recueils*

d'œuvres complètes de théâtre au XVII^e siècle, éd. Georges Forestier, Edric Caldicott et Claude Bourqui, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2007, p. 151-174.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard [1978], Paris, Gallimard, coll. Tel, 2005.

MAGNIN, Charles, *Histoire des marionnettes en Europe de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Michel Lévy frères, 1852.

MORNET, Daniel, *Le Sentiment de la nature en France de J. J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre : essai sur les rapports de la littérature et des mœurs*, [Paris, 1907], Genève, Slatkine Reprints, 2000.

ROHOU, Jean, « La périodisation : une reconstruction révélatrice et explicatrice », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2002/5, vol. 102, p. 707-732.

SGARD, Jean, *Lire le journal en 1753*, dans *Media and Political Culture in the Eighteenth Century*, éd. Marie-Christine Skuncke, The Royal Academy of Letters, Histoy and Antiquities, Stockholm, 2005, p. 55-83.

VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire, suivi de Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Seuil, 1979.

Sites internet

www.cesar.org.uk : Calendrier Électronique des Spectacles Sous l'Ancien Régime, créée par Barry Russell, David Trott et Jeff Ravel

http://www.theatrales.uqam.ca/foires/. : site de Barry Russell consacré aux théâtres de la Foire

http://opsis.georgetown.edu : Spectacles du Grand Siècle, site conçu par Guy Spielman

http://chronopera.free.fr : Répertoire de l'Opéra de Paris

http://philidor.cmbv.fr : Centre de Musique Baroque de Versailles

http://sitelully.free.fr

http://operabaroque.fr

http://fabula.org

http://artfl-project.uchicago.edu/node/17 : Dictionnaires français des XVII^e, XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles.

http://portail.atilf.fr/encyclopedie/ : *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* de Diderot, d'Alembert *et. al*. en ligne.

http://gallica.bnf.fr

TABLE DES MATIÈRES

ANNEXE I – Catalogue dynamique des parodies dramatiques d'opéra et de leur cible (cédérom).....1
Matériel requis et remarques générales — Protocole de navigation 2

ANNEXE II – Transcriptions de documents et de pièces 5
Avertissement 5
Transcription du *Mémoire des parodies d'opéra faites par Carolet*, par Nicolas Bienfait pour Charles-Simon Favart 7
Parodie de l'opéra nouveau de Castor et Pollux sur l'air de la Béquille du Père Barnabas 11
Chanson à l'occasion d'une lettre sur l'opéra.....15
Scène du marchand de musique 19
Arlequin marchand de poupées (1779) 21
Arlequin bohémienne ou la Galiote engravée (1783) 29
Le Globe d'amour (1785).....69
Les Cousins cousines (1785) 103

BIBLIOGRAPHIE 119

Poétique de la parodie dramatique d'opéra au XVIII^e^ siècle en France (1709-1791)

La parodie dramatique d'opéra, réécriture comique d'une œuvre lyrique créée à l'Académie royale de musique, est un genre qui naît véritablement au XVIII^e^ siècle sur les théâtres forains. Elle se déploie rapidement sur presque tous les théâtres parisiens : Opéra-Comique, Comédie-Italienne, théâtres forains pour marionnettes, les boulevards, théâtres de cour, recevant les foudres de certains, comme l'appui de parodistes de métiers (Fuzelier, Favart, *etc*.) et d'amateurs illustres (Louis XVI et son frère).

À partir du corpus des deux cent cinquante-trois parodies dramatiques d'opéra que nous avons pu recenser jusqu'à la fin des privilèges des théâtres (1791), nous proposons une périodisation du genre qui sert de cadre à l'analyse des théories des contemporains, qu'ils soient praticiens ou historiens, et à une réflexion sur la production et la diffusion d'une pratique considérée comme éphémère. L'examen de l'évolution de la parodie d'opéra permet de voir comment au cours du siècle, elle revêt diverses formes dramatiques (pantomime, pastiche, *etc*.) et musicales (vaudevilles, ariettes, parodies musicales) ; il est significatif qu'elle évolue selon les genres qu'elle prend pour cible (tragédie en musique, opéra-ballet, pastorale lyrique drame lyrique, *etc*.) de la pièce critique à l'opéra burlesque.

Témoin des évolutions de l'opéra (de Rameau à Gluck en passant par la querelle des Bouffons) et de l'opéra-comique, la parodie dramatique d'opéra garde son statut de genre musical et lyrique comique et devient une des gardiennes du vaudeville. Alors qu'on croyait au déclin du genre, nous montrons combien les parodies sont présentes à la veille de la Révolution, assorties parfois d'une portée philosophique ou morale.

Mots clés : parodie, opéra, opéra-comique, critique, vaudeville, pastiche, pantomime, Foires, Comédie-Italienne, Ambigu-Comique, théâtre de cour, Lully, Rameau, Gluck, Fuzelier, Favart, intertextualité, marionnette.

A Poetics of Dramatic Opera Parody in Eighteenth-century France (1709-1791)

Dramatic opera parody, a comic rewriting of a lyric work created at the Royal Academy of Music, is a genre truly born in the eighteenth century at the fairground theatres. It spreads rapidly to almost all the Parisian theatres: the Opéra-Comique, Comédie-Italienne, fairground theatres for marionettes, the boulevards, court theatres, receiving the condemnation of some and the support of professional parodists (Fuzelier, Favart, *etc*.) and illustrious amateurs (Louis XVI and his brother).

Based on the corpus of two hundred and fifty-three dramatic opera parodies that we have inventoried up to the end of the theatre privileges (1791), we propose a periodisation of the genre which will serve as a framework for the analysis of the theories of its contemporaries, whether they be practitioners or historians, and for a reflection on the production and diffusion of a practice considered ephemeral. An examination of the evolution of opera parody allows one to see how during the century it takes on different dramatic forms (pantomime, pastiche, *etc*.) and musical forms (vaudevilles, ariettes, musical parodies); it is significant that it evolves according to the genres that it targets ("tragédie en musique", ballet opera, lyric pastoral, lyric drama, *etc*.) from the critical play to the burlesque opera.

Witness to the evolution of opera (from Rameau to Gluck and passing by the Querelle des Bouffons) and of the opéra-comique, dramatic opera parody maintains its status as a musical and lyric comic genre and becomes one of the guardians of vaudeville. While belief tended toward the decline of the genre, we demonstrate how much the parodies are present at the eve of the Revolution, matched with a philosophical or moral impact.

Key Words: Parody, Opera, Opéra-Comique, Critique, Vaudeville, Pastiche, Pantomime, Fairground Theatres, Comédie-Italienne, Ambigu-Comique, Court Theatre, Lully, Rameau, Gluck, Fuzelier, Favart, Intertextuality, Marionette.