



Les vaudevilles issus de l'Opéra ou la porosité des frontières entre l'Opéra et l'Opéra-Comique

Judith Le Blanc

► To cite this version:

Judith Le Blanc. Les vaudevilles issus de l'Opéra ou la porosité des frontières entre l'Opéra et l'Opéra-Comique. dir. Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki. L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIXe siècle, Symétrie, pp.197-209, 2010. <hal-02966240>

HAL Id: hal-02966240

<https://hal.science/hal-02966240v1>

Submitted on 13 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

*Les vaudevilles issus de l'Opéra, ou la porosité des frontières entre
l'Opéra et l'Opéra-Comique*

ARLEQUIN. – Ah ! quel moulin à paroles ! il passe sans cesse du latin au français et du français au latin.

Le DOCTEUR. – Un docteur doit passer de langue en langue comme les hommes passent du blanc au noir, et de certaines brunes du noir au blanc ; comme les avocats passent du pour au contre ; comme les médecins font passer les malades de ce monde-ci en l'autre ; *comme la Musique passe du Pont neuf à l'Opéra, et de l'Opéra au Pont neuf* ; comme les *Mariannes* passent de la Comédie à la Foire... Comme...¹

Et combien de ses airs d'opéra ont un caractère de vaudevilles ! (Voir l'air de Straton à la fin d'*Alceste* : « À quoi bon tant de raison ? » ou l'air du berger de *Thésée* « L'Amour plaît malgré ses peines »)².

Au début du XVIII^e siècle, le paysage théâtral parisien est gouverné par la politique de privilèges qui ont valeur de monopoles – l'Académie Royale de Musique a le monopole des pièces chantées, la Comédie-Française, celui des pièces dialoguées –. L'Opéra-Comique naît en 1715 lorsqu'une troupe foraine achète son droit de chanter à l'Opéra, autrement dit, lorsque ce dernier, confronté à des soucis financiers récurrents, décide de sous-traiter une partie de son privilège aux Forains. En dépit de cette politique, les théâtres sont pourtant loin d'être étanches les uns aux autres. Paradoxalement, c'est même le privilège écrasant de Lully qui provoque l'éclosion des premières parodies d'opéras. Jamais plus que dans la première moitié du XVIII^e siècle, à la faveur de la concurrence, les scènes théâtrales parisiennes ne se seront autant nourries les unes des autres. L'étude du répertoire forain et italien pendant la première moitié du XVIII^e siècle témoigne d'une intense circulation des matières dramatique et musicale.

Au cours de cet article, je voudrais m'intéresser aux vaudevilles utilisés sur la scène de l'Opéra-Comique et qui sont issus d'œuvres créées sur la scène de l'Académie royale de musique. Ce type

¹ Louis Fuzelier, *Le Ravisseur de sa femme*, ms fr 9335, f° 230. Nous soulignons.

² Romain Rolland, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, éd. Albert Lavignac, p. 1359, note 5.

Les vaudevilles issus de l'Opéra, ou la porosité des frontières entre l'Opéra et l'Opéra-Comique, Judith le Blanc

d'airs chantés dont la musique est originaire de l'Opéra et recyclée sur les scènes foraines est paradigmatique d'une culture circulaire ou les échanges entre musique prétendue « savante » et dite « populaire » sont réciproques. Cette mise au jour est aussi l'occasion de revenir sur quelques idées reçues, de relativiser la dichotomie entre musique savante et musique populaire – certes en partie propre à notre jugement *a posteriori* – à travers ce phénomène de recyclage des airs d'opéras sous forme de vaudevilles. Cette dichotomie recoupe d'une certaine manière la séparation entre « musique de la cour » et « musique de la ville ». Comme écho révélateur de ce préjugé, nous citerons Julien Tiersot qui écrivait, il y a quelques années : « Il suffit d'examiner les titres et les sujets des opéras pour sentir que le chant populaire n'y pouvait guère trouver place »³. « Trouve-t-on vraiment des airs de Lully devenus des *pont-neufs* ? »⁴ se demandait encore Pierre Fortassier dans une communication à Aix-en-Provence en octobre 1969. Henri Lagrave lui-même incarne ce préjugé lorsqu'il écrit, au sujet des vaudevilles, que leur « musiquette rudimentaire, facile à retenir, transmise oralement [est] *tout le contraire de la musique savante de l'Opéra* »⁵. Certes les fredons sont aux antipodes du récitatif, mais il s'avère qu'ils se confondent parfois avec les divertissements d'opéras.

Plus précisément, la musique de Lully, à la fois référence et emblème de cette culture circulaire, traverse le théâtre musical de cette époque de part en part et il est même arrivé que Lully intègre à l'intérieur de ses tragédies en musique des airs populaires qui circulaient dans Paris bien avant l'invention de l'opéra français. Ces échanges réciproques entre la musique opératique et la musique de vaudeville témoignent de l'interpénétration entre la musique de la rue, la musique de la Foire et la musique des opéras.

Au sens musical et premier du terme, la parodie désigne le fait de mettre des paroles sur une musique préexistante. C'est le sens que lui donne Grimarest en 1707 dans son *Traité du Récitatif* : « Les Musiciens admettent de trois genres de paroles mises en musique : le Récitatif ; l'Air ; le Canevas, ou la Parodie. (...) Les Vers de l'Air, ou du Récitatif, se composent avant que d'appliquer les notes aux paroles : Au contraire du Canevas, ou de la Parodie, qui sont des paroles que le Poète applique à une musique déjà composée »⁶. Le terme de parodie désigne donc à l'époque, « soit des paroles nouvelles adaptées à un air connu, soit, par extension, des paroles ajoutées à un morceau de musique instrumentale »⁷. En ce sens, tout vaudeville est *déjà* une

³ Julien Tiersot, *Histoire de la Chanson populaire en France*, Paris, 1889, in-8°, p. 503.

⁴ Pierre Fortassier, « Musique et Peuple au XVIII^e siècle », in *Images du peuple au XVIII^e siècle*. Colloque d'Aix-en-Provence, 25-26 octobre 1969, Paris, 1973, p. 330.

⁵ Henri Lagrave, « Un Marquis à la Foire », *Europe, Le Vaudeville*, octobre 1994, p. 20. Nous soulignons.

⁶ Jean-Léonor Le Gallois, sieur de Grimarest, *Traité du récitatif*, 1707, nouvelle édition corrigée et augmentée, Rotterdam, Veuve Johnson, 1740, p. 123-124.

⁷ Paul-Marie Masson, *L'Opéra de Rameau*, Paris, Laurens, 1930, in-4°, note 1 p. 103.

Les vaudevilles issus de l'Opéra, ou la porosité des frontières entre l'Opéra et l'Opéra-Comique, Judith le Blanc

parodie, mais la parodie en tant que technique de composition musicale n'a pas forcément d'implication satirique. Elle consiste à ajouter des paroles sur une partie instrumentale existante, sans aucune intention ludique. Elle est un aspect important de la culture musicale essentiellement urbaine au XVIII^e siècle, où le recyclage de la musique est une pratique courante. Cette définition est purement structurelle et n'implique donc aucune connotation ou intention. Dans ce sens, on peut dire que tous les opéras-comiques en vaudevilles sont parodiques au niveau de la composition musicale, puisque le vaudeville repose sur la greffe de paroles inédites sur une musique préexistante.

Les vaudevilles utilisés par les auteurs d'opéras-comiques proviennent de trois sources essentiellement : des vaudevilles originaux des comédies créées à la Comédie-Française et à la Comédie Italienne, du fonds communs d'airs à la mode, Pont-Neuf, brunettes, etc., enfin des airs à succès chantés à l'Opéra. C'est donc sur cette dernière catégorie de vaudevilles que nous allons à présent nous concentrer.

Pour entrer dans le vif du sujet, rappelons les propos de Lecerf de La Viéville dont l'ouvrage intitulé *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique française* constitue une mine d'informations sur Lully :

Mais ces Noëls sont compris dans les vaudevilles ; et ces vaudevilles, les airs à boire et les brunettes, les airs champêtres, sont trois articles considérables et singuliers pour nous. En Airs champêtres, comme en autre chose, ajouta le Marquis, Lully est notre héros (...) : témoin seulement tout le quatrième acte de *Thésée*, et toute la grotte de Versailles. (...) Quant aux vaudevilles et aux airs à boire, il en a peu fait : Cependant il en a fait quelques uns qui... Des vaudevilles aussi, interrompit la Comtesse ?... Oui, Madame. Car ce mot, pris en son sens général, comprend tous ces petits airs détachez qui courent, piquants, gaillards, badins⁸.

Le verbe « courir » utilisé ici pour caractériser ces petits airs est particulièrement bien choisi puisque ces airs sortent précisément de l'enceinte de l'Académie Royale de Musique pour se répandre dans les rues et sur les théâtres, et pour reprendre l'expression de Boileau lorsqu'il définit le vaudeville, il « passe de bouche en bouche, et s'accroît en marchant »⁹. Le divertissement du quatrième acte de *Thésée*, auquel fait allusion le Marquis, comporte en outre deux airs régulièrement recyclés sous forme de vaudeville à l'Opéra-Comique et dans les parodies du Nouveau Théâtre Italien. Il s'agit de l'air *Quel plaisir d'aimer sans contrainte*¹⁰, et de *L'Amour plaît malgré ses peines*, également connu sous la dénomination *Quel plaisir de voir Claudine* :

⁸ Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique française*, seconde édition, Bruxelles, Foppens, 1705, Minkoff Reprints, Genève, 1972, seconde partie, quatrième dialogue, p. 121-122.

⁹ Boileau, *L'Art poétique*, Chant II, vers 181-186, *Œuvres complètes*, p. 94.

¹⁰ Cet air est également connu sous le timbre *De nécessité nécessitante*. Voir Herbert Schneider, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully (LWV)*, op. cit., p. 262 et *Parodies bachiques, sur les*

Les vaudevilles issus de l'Opéra, ou la porosité des frontières entre l'Opéra et l'Opéra-Comique, Judith le Blanc

Un Berger
Avec le Choeur
Alternativement.

8

Quel plai-sir d'ai - mer sans con-train - te! Nous pou-vons for - mer des vœux sans crain - te.
C'est le plus dis - cret qui doit plai - re; Il faut du se - cret et du mys - tè - re.

Basse-continue

6 6 6

t t

Jus - ques aux lan - gueurs, et jus - qu'aux lar - mes. Pour les ten - dres coeurs tout a des char - mes.
On dit les ri - gueurs de sa ber - gè - re, Mais pour les fa - veurs on s'en doit tai - re.

6

Thésée, IV, 7 (LWV 51/66).

Menuet

Un berger,
avec le choeur
alternativement.

4

L'a - mour plaît mal - gré ses pei - nes, L'a - mour plaît aux coeurs cons - tants.
Sans a - mour tout est sans â - me, L'a - mour seul nous rend con - tents.

Basse-continue

6 6 6 6

t t

On ne peut por - ter ses chaî - nes As - sez - tôt ni trop long - temps.
On ne peut sen - tir sa flam - me As - sez tôt ni trop long - temps.

6# 6 5b # 4 3

Thésée, IV, 7 (LWV 51/67). Source : *Thésée*, Paris, Christophe Ballard, 1688, 3^{ème} édition depuis la création (1675). Les deux premières éditions – 1677 et 1678 – comportent quelques variantes de chiffrage¹¹.

Notons que ces deux airs sont précédés dans le livret de la mention « chanson », terme assez rare sous la plume de Quinault pour être remarqué.

Nous avons recensé un peu plus de soixante-dix airs d'opéras¹² – tragédies en musique et ballets confondus – utilisés comme vaudevilles entre 1710, date des débuts des pièces par écrits ou pièces « à la muette », et 1745, date de la suppression de l'Opéra-Comique pour une durée de sept ans. Les airs d'opéras qui nous intéressent ici figurent à l'orée des couplets sans

airs et symphonies des Opéra. Recueillies et mises en ordre par Monsieur Ribon, seconde édition revue et augmentée, Paris, Christophe Ballard, 1696, p. 45.

¹¹ Je remercie Clémence Monnier pour la saisie de ces exemples musicaux.

¹² Ce chiffre pourra être révisé à la hausse.

Les vaudevilles issus de l'Opéra, ou la porosité des frontières entre l'Opéra et l'Opéra-Comique, Judith le Blanc

leur source d'origine. Autrement dit, ils sont utilisés sans qu'il y ait d'intentionnalité référentielle à l'œuvre-source de la part du parodiste.

Nous ne nous attarderons pas sur le cas des pièces par écriteaux, qui précèdent la naissance de l'Opéra-Comique proprement dit, mais le fait que leurs auteurs fassent usage des airs d'opéras est un indice indéniable de leur popularité et de la mixité des publics forains et fréquentant l'Académie Royale de Musique, puisque le spectacle par écriteaux repose sur la participation chantante des spectateurs. On remarque en outre que les airs d'opéras sont à cette époque instrumentalisés par les Forains pour servir leur cause et se défendre contre leurs adversaires les Comédiens Français qui les empêchent de parler. Je ne citerai qu'un exemple, l'emploi de l'air *Quand le péril est agréable* issu du 1^{er} acte d'*Alys*, qui devient dès cette époque une sorte de passage obligé de toute comédie foraine puis de tout opéra-comique : il s'agit d'un couplet tiré de la scène 6 du deuxième acte de la pièce anonyme des *Plaideurs* jouée à la Foire Saint-Germain en 1712 :

Arlequin en marchant se met à braire de toutes ses forces et Scaramouche montre cet écriteau sur l'air : Quand le péril est agréable :
Il suffit que tu saches braire
Puisque tu ne peux pas babiller :
Je vois bien des ânes briller
Depuis qu'on nous fait taire¹³.

Les airs que nous avons recensés proviennent quasiment tous de prologues ou de divertissements, autrement dit de moments où le chœur intervient et où le public était naturellement enclin à chanter avec les acteurs. Rappelons que le prologue est l'une des parties les plus brillantes du spectacle d'opéra. Il est assimilable à un « vaste divertissement »¹⁴ : de nombreux chœurs y alternent avec des solos et des airs de danses. Les menuets, facilement mémorisables grâce à la régularité de leur carrure, sont aussi particulièrement bien représentés. Cette participation chantante du public d'opéra est notamment attestée par le témoignage de Joseph Addison :

Le Chœur, qui revient à diverses reprises sur la scène, donne de fréquentes occasions au parterre de joindre leurs voix avec celles du Théâtre. Cette envie de chanter de concert avec les acteurs est si dominante en France, que, dans une chanson connue, j'ai vu quelquefois le musicien de la scène jouer à peu près le même personnage que le

¹³ Voici l'air original de Lully et Quinault :
SANGARIDE. —

Quand le péril est agréable,
Le moyen de s'en alarmer ?
Est-ce un grand mal de trop aimer
Ce que l'on trouve aimable ?

¹⁴ Raphaëlle Legrand, « *Persée* de Lully et Quinault : orientations pour l'analyse dramaturgique d'une tragédie en musique », *Analyse musicale*, 27, avril 1992, p. 13.

Les vaudevilles issus de l'Opéra, ou la porosité des frontières entre l'Opéra et l'Opéra-Comique, Judith le Blanc

chantre d'une de nos paroisses, qui ne sert qu'à entonner le psaume, et dont la voix est ensuite absorbée par celle de tout l'auditoire¹⁵.

Or de fait, lorsque nous observons de près quels sont ces airs de divertissements devenus timbres de vaudevilles, on se rend compte qu'ils sont très souvent répétés de nombreuses fois au cours du dit divertissement. Le menuet *L'Amour plaît malgré ses peines*, évoqué en amont, est chanté par un Habitant de l'Ile enchantée puis repris par le Chœur – et le public. Tout est fait pour faciliter l'apprentissage de la mélodie par les spectateurs. Tout se passe comme si l'habitant de l'Ile enchantée donnait le ton au public, lequel était invité à reprendre le même air, avec les mêmes paroles, en chœur¹⁶. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la mention « première chanson », puis « seconde chanson » figure dans le livret de Quinault pour introduire *Quel plaisir d'aimer sans contrainte*, et *L'Amour plaît malgré ses peines*, les deux airs fonctionnant exactement selon le même schéma musical. Cet exemple illustre à merveille les vertus pédagogiques de la dramaturgie musicale de l'opéra lullyste et le souci constant de cette fonction mnémotechnique de l'air au moment de la composition du divertissement. C'est d'ailleurs bien souvent l'absence de qualité mnémotechnique d'un opéra qui explique l'absence de succès des œuvres. Je vous cite la Préface du *Recueil de Cantates* (1728) de Bachelier qui se rappelle avoir questionné un Parisien sur l'échec de deux tragédies lyriques écrites par le violoncelliste Batistin Stuck. La réponse, que l'on peut supposer typiquement parisienne, assurait que le public s'intéressait davantage à un joli air et à ses agréments, qu'au poème tragique ou à la dramaturgie proprement dite de la tragédie : « Tant que le Parterre ne pourra pas faire *Chorus* dans les petits Airs détachez, qui se chantent dans les Opéras, ils tomberont toujours »¹⁷. C'est encore la complexité des opéras de Rameau et le fait que

¹⁵ Joseph Addison, *Le Spectateur ou le Socrate moderne*, traduit de l'anglais, Amsterdam, David Mortier, 1714, XXIII Discours, p. 148-149.

¹⁶ Seconde chanson.

L'amour plaît malgré ses peines,
L'amour plaît aux coeurs constants :

Le Choeur.

L'amour plaît malgré ses peines,
L'amour plaît aux coeurs constants :

Un des Habitants de L'Ile Enchantée.

On ne peut porter ses chaînes
Assez tôt, ni trop longtemps.

Le Choeur.

On ne peut porter ses chaînes
Assez tôt, ni trop longtemps.

Un des Habitants de L' Ile Enchantée.

Sans amour, tout est sans âme,
L'amour seul nous rend contents ;

Le Choeur

Sans amour, tout est sans âme,
L'amour seul nous rend contents (etc.) *Thésée*, IV, 7.

¹⁷ Cité par James R. Anthony, *La Musique en France à l'époque baroque*, Paris, Flammarion, 1981, p. 157.

Les vaudevilles issus de l'Opéra, ou la porosité des frontières entre l'Opéra et l'Opéra-Comique, Judith le Blanc

le public, au début, avait du mal à en retenir les airs, ce dont témoigne Madame de Graffigny, qui explique le temps mis par une partie du public parisien pour apprécier les opéras de Rameau : « Pour répondre à ta timide et douceuse question, oui, c'est toujours *Dardanus*, et on y va plus que jamais. Cependant, ce n'est que parce qu'il faut y aller en attendant *Pyrame et Thisbé*¹⁸, car on ne l'aime pas comme les autres opéras, et on a raison : *il n'y a pas d'airs à retenir*, pas une jolie chanson. C'est l'écueil des opéras. »¹⁹. Elle se fait ici l'écho de la réticence des spectateurs rebutés par la difficulté de la musique de Rameau. Mais surtout, ce qui nous intéresse ici, c'est que le premier argument avancé par Madame Graffigny pour justifier son désamour pour *Dardanus*, est qu'elle ne parvient pas à en retenir les airs, preuve que le critère d'appréciation majeur du public de l'époque était le potentiel mnémotechnique de certains airs.

C'est donc à la fois sa facilité à être mémorisé, sa capacité d'autonomie et le caractère gnomique de son contenu qui fait de l'air de divertissement un vaudeville en puissance.

La question des affects et de l'intertexte.

La question qui se pose est dès lors celle du rapport à l'œuvre-source. Est-ce qu'à chaque fois que le public de l'Opéra-Comique entendait l'air du *Péril*, il avait une pensée pour Atys et Sangaride ? Il semble que non et que dans ce cas, on peut bien parler d'une usure du timbre ou de la dimension « passe-partout », polysémique ou polyvalente de ce fredon capable de véhiculer des affects très divers. Signalons au passage, que ce timbre du *Péril* est un cas tout à fait extraordinaire de timbre issu d'une scène entre les protagonistes et donc chanté une seule fois et hors divertissement dans *Atys*. Comment expliquer son incroyable popularité ? La doit-il aux nombreuses parodies qu'il a engendrées et qui alimentent régulièrement sa diffusion ? Compte tenu du feuilletage de plusieurs sens propre à l'usage du vaudeville, la neutralité affective d'un timbre est-elle une utopie ? Certains timbres sont au contraire choisis précisément pour leurs qualités émotionnelles ou dramatiques. Pour *Les Trembleurs*, c'est la puissance imitative de la musique qui est sollicitée ou parodiée : à l'Opéra-Comique, à l'idée de froid²⁰ se substitue souvent l'idée de frayeur, de menace ou de colère. Il existe dans ce cas une sémantique polysémique propre au vaudeville, une palette de signifiés potentiels dont le contexte dramatique

¹⁸ De La Serre, Rebel et Francœur. La reprise aura lieu le 26 janvier 1740.

¹⁹ *Correspondance de Madame de Graffigny*, éd. J. A. Dainard et E. Showalter, Oxford, Voltaire Foundation, 1989. Lettre 230 à Devaux, datée du lundi 28 décembre 1739. Tome II, p. 296. Nous soulignons.

²⁰ Dans la scène 1 de l'opéra-comique des *Quatre Mariannes*, représenté en mars 1725 à la Foire Saint-Germain, Fuzelier utilise l'air des Trembleurs pour faire parler l'Hiver.

Les vaudevilles issus de l'Opéra, ou la porosité des frontières entre l'Opéra et l'Opéra-Comique, Judith le Blanc

et l'interprétation viennent réactualiser l'une ou l'autre couleur. Ainsi dans *Les Enragés*, Olivette feint d'avoir la rage et pour effrayer Arlequin, elle entre en crise sur l'air des *Trembleurs* :

Dans ce moment je frissonne :
Un nuage m'environne ;
Et la raison m'abandonne.
Arlequin, *tournant autour d'elle, qui commence à le poursuivre.*
Morbleu ! ne m'approche pas !
OLIVETTE.
Ma rage enfin se déborde !
Vite il faut que je te morde,
Je le veux !
ARLEQUIN, *fuyant de toute sa force.*
Miséricorde !
OLIVETTE, courant après lui.
Je suivrai partout tes pas.
ARLEQUIN, *courant autour du Théâtre.*
Aiuto ! Aiuto !
(*Olivette l'attrape à la fin, et le mord à l'oreille. Arlequin crie en s'échappant*)²¹.

Ici l'air des *Trembleurs* connote d'une part la folie feinte de l'enragée et la terreur d'Arlequin d'être mordu. Dans *Les Petits Comédiens*, opéra-comique de Pannard représenté à la Foire Saint-Laurent en 1731, c'est l'affect de la *furor* qui est véhiculé par les *Trembleurs* :

CRISPIN. – Air : *Les Trembleurs* :
Dans la fureur qui m'anime,
Il faut que mon bras l'opprime,
Et laisse en lavant son crime,
Un exemple à l'Univers.
C'est en vain, que par sa fuite,
Il veut tromper ma poursuite,
La colère qui m'agite,
Le suivra jusqu'aux Enfers.

Parmi les vaudevilles issus d'opéras, certains comme les *Trembleurs* d'*Isis* ou les *Vieillards de Thésée* sont utilisés pour leur effet imitatif : ce n'est pas un hasard si l'allégorie de l'Antiquité, dans sa querelle avec la Nouveauté, s'exprime sur l'air des *Vieillards de Thésée*²² dans *La Critique à l'Opéra-Comique* de Pannard jouée pour l'ouverture de la Foire Saint-Germain en 1742. Autre occurrence caractéristique des *Vieillards de Thésée*, pour accroître le ridicule de la Nourrice et se moquer de ses prétentions amoureuses à l'égard d'Arbas dans *Pierrot Cadmus*, Carolet lui fait chanter ce couplet sur l'air des *Vieillards de Thésée* :

Deux VIEILLARDS ATHENIENS. – Pour le peu de bon temps qui nous reste Rien n'est si funeste	La NOURRICE. – Pour le peu de beauté qui me reste, Rien n'est si funeste
--	--

²¹ *Les Enragés*, opéra-comique en un acte en prose et vaudevilles, Lesage, d'Orneval et Fuzelier, musique de Gilliers, 21 juillet 1725, Foire Saint-Laurent. (t. VI du *Théâtre de la Foire*).

²² Pannard, *La Critique à l'Opéra-Comique*, Duchesne, 1763, t. III, scène VI, p. 291.

Les vaudevilles issus de l'Opéra, ou la porosité des frontières entre l'Opéra et l'Opéra-Comique, Judith le Blanc

Qu'un noir chagrin. Le plaisir se présente, Chantons quand on chante, Vivons au gré du destin. L'affreuse vieillesse Qui doit voir sans cesse La mort s'approcher, Trouve assez la tristesse Sans la chercher.	Que ce mépris : On peut bien à mes charmes Rendre encor les armes : Je sais conduire un soupir, J'ai de la souplesse, De la gentillesse, Et de mes attraits, La verte jeunesse Ressent les traits.
--	--

On distinguera donc les vaudevilles polysémiques – plutôt que neutres – de ceux dont le fort degré de référentialité par rapport à l'opéra-source fait qu'ils sont davantage spécialisés, voire à la limite de la monosémie²³, comme les Vieillards de *Thésée*. Par exemple le réemploi de l'air *C'est le dieu des eaux qui va paraître*, issu du prologue d'*Isis* se fait la plupart du temps dans un contexte solennel ou justement pour se moquer d'une certaine solennité. Ici pour introduire le Gros Thomas, célèbre arracheur de dents qui officiait à Paris sur le Pont-Neuf, dans la parodie de *Cadmus et Hermione* de Carolet :

C'est le grand Thomas qui va paraître
 Rangeons-nous près de notre Maître²⁴.

Ainsi, indépendamment de la théorie de l'énergie des modes²⁵, selon laquelle chaque ton serait apte à peindre la joie, la colère ou la tristesse, les vaudevilles véhiculent eux aussi des affects. La tonalité n'entre pas en compte dans le caractère de tel ou tel vaudeville puisque les musiciens sont habitués à transposer pour s'adapter à la tessiture de tel ou tel chanteur. Il n'en demeure pas moins que certains vaudevilles sont polysémiques ou polyvalents, c'est-à-dire qu'ils peuvent

²³ Cet air n'est cependant pas totalement monosémique, il sert également – tout comme celui des *Trembleurs* – de véhicule affectif à la fureur :

Le PHILOSOPHE, *en fureur*. –
 Air : *Les Vieillards de Thésée*.
 Quoi ? vous traitez de visionnaire
 Des vertus le père !
 Le grand Zénon !
 Ah ! quelle irrévérence !
 Une telle offense
 Est indigne de pardon.
 Quel sanglant outrage !
 Peut-on contre un sage
 Blasphémer ainsi ?
 Je crève ! J'enrage !

Sortons d'ici. *L'Indifférence, Théâtre de la Foire, op. cit.*, vol. VIII, p. 258.

²⁴ *Pierrot Cadmus*, Carolet, Foire Saint-Germain, 1737. Voici l'air original de Lully et Quinault, chanté par les deux tritons pour introduire Neptune : « C'est le Dieu des eaux qui va paraître / Rangeons-nous près de notre Maître ».

²⁵ Bertrand Porot, « Les Tonalités dans les divertissements des opéras de Lully et Quinault : approche dramaturgique », *Colloque Formes et Formations au XVII^e siècle*, North American Society for Seventeenth-Century French Literature, Université de Caroline du Sud, Columbia, USA, actes édités par Buford Norman, Biblio 17, vol. 168, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2006, p. 138. Voir Marc-Antoine Charpentier, *Règles de composition*, éd. Catherine Cessac, Marc-Antoine Charpentier, Paris, Fayard, 2004, p. 490-491.

Les vaudevilles issus de l'Opéra, ou la porosité des frontières entre l'Opéra et l'Opéra-Comique, Judith le Blanc

véhiculer des climats affectifs très divers, quand d'autres sont davantage monosémiques ou monovalents. On pourrait ainsi envisager une typologie des vaudevilles issus de l'opéra, en prenant pour critère leur degré de référentialité à l'œuvre originale. En réalité, au moins deux facteurs principaux entrent en jeu dans cette combinaison chimique de mots et de notes qu'est le vaudeville et dans sa capacité à signifier ou à connoter : la dimension purement musicale – par exemple dans le cas de la musique imitative –, et la mémoire des paroles originales ou du contexte dramatique d'origine – dans le cas des *Vieillards de Thésée*. Une première catégorie regrouperait les airs comme *Quand le péril* ou le *Menuet d'Hésione*, très largement polysémiques et sans aucun rapport avec l'œuvre-source. Une seconde, les airs comme *C'est le dieu des eaux* d'*Isis*, *Poursuivons jusqu'au trépas* d'*Armide*, *Les Trembleurs* d'*Isis*, ou *Les Vieillards de Thésée*, plus spécialisés et dont les occurrences renvoient à un emploi plus spécifique. C'est à la première catégorie qu'appartiennent la grande majorité des vaudevilles issus d'opéras. Ceci s'explique entre autres par le fait que ces airs proviennent quasiment tous de divertissements – le divertissement pouvant être défini comme une sorte de « petit opéra dans l'opéra »²⁶ – c'est-à-dire d'instantanés où la linéarité de la fable est suspendue au profit du spectacle de la danse et des chœurs dont les énoncés gnomiques, s'ils ne font pas avancer l'action, permettent des moments de détente et de participation chantante. Ces airs ne renvoient donc souvent pas à des situations dramatiques fortes dont le souvenir primerait sur la musique. En outre ils cultivent un certain nombre de traits communs avec les vaudevilles et autres Ponts-Neufs.

La parenté entre le vaudeville et l'air de divertissement.

La parenté entre le vaudeville et l'air du divertissement d'opéra réside dans leur méthode de composition et la primauté de la musique sur le texte. Dans le cas des opéras de Lully, le canevas musical de l'air est parodié par Quinault qui moule ses vers sur les carrures musicales des danses composées par Lully. À ce sujet Lecerf de La Viéville rapporte :

C'est ainsi que se composait par Quinault et par Lully le corps de l'Opéra, dont les paroles étaient faites les premières. Au contraire, pour les divertissements, Lully faisait les airs d'abord, à sa commodité et en son particulier. Il y fallait des paroles. Afin qu'elles fussent justes, Lully faisait un canevas de vers, et il en faisait aussi pour quelques airs de mouvement. Il appliquait lui-même à ces airs de mouvements et à ces divertissements, des vers, dont le mérite principal était de cadrer en perfection à la musique, et il envoyait cette brochure à Quinault, qui ajustait les siens dessus. De là est venu que ces petites paroles des opéras, et qui y sont si fréquentes, comme je l'observais tantôt, conviennent toutes si parfaitement à son chant, dans leur brièveté, et dans leur douceur. Le musicien avait le soin et le talent de mener le poète par la

²⁶ Jean Duron, « L'Instinct de M. de Lully », dans *La Tragédie lyrique*, Cicero, Théâtre des Champs-Élysées, Paris, 1991, p. 95.

Les vaudevilles issus de l'Opéra, ou la porosité des frontières entre l'Opéra et l'Opéra-Comique, Judith le Blanc

main... Lully a été de son côté de quelque utilité à Quinault, pour les paroles. Il a contribué à la gloire que Quinault s'est acquise par elles²⁷.

Lesage termine sa préface au *Théâtre de la Foire* en mettant en exergue cette parenté :

Nous vous avertissons qu'il faut chanter et ne pas lire simplement nos couplets. Regardez-les comme les vers des divertissements d'opéra : les uns et les autres sont faits sur canevas. Le chant vous inspirera une gaieté indulgente. Enfin, en les chantant, vous y mettez du vôtre, et nous aurons meilleur marché de vous : Au lieu que, si vous ne faites que les lire, vous prendrez garde à tout²⁸.

Lesage met certes en avant le lien parodique intrinsèque qui unit le vaudeville à son cousin du divertissement d'opéra, mais surtout, il met l'accent sur leur grande proximité et leur analogie de composition, voire de fonctionnement. En effet, le lecteur-spectateur est invité à reprendre en chœur les vaudevilles comme il est manifeste qu'il le faisait à l'Académie Royale de Musique. En guise de *captatio benevolentiae*, Lesage enjoint donc le lecteur à chanter ses couplets. Ce texte est capital pour mesurer d'une part l'importance du cousinage revendiqué par l'Opéra-Comique avec l'Opéra, d'autre part la porosité entre les deux genres. Pour Lesage, placer son anthologie sous la tutelle des divertissements d'opéras, est aussi un garant.

Contamination réciproque entre musique savante et musique populaire.

Ces analogies entre vaudevilles et airs de divertissements, « montrent l'étonnante aptitude de Lully à assimiler toutes les musiques qu'il entendait »²⁹. Jérôme de La Gorce évoque cette proximité entre le célébrissime vaudeville *Réveillez-vous belle endormie* et certains airs de divertissements de *Phaéton* : « tout en étant toujours désireux de flatter le goût des Parisiens, il ne réutilisa pas ici un timbre déjà répandu à travers la ville. Il fit mieux : il s'inspira d'un des plus populaires [*Réveillez-vous belle endormie*] pour en inventer d'autres [*Dans ce palais, bravez l'envie ; Cherchons la paix dans cet asile*] et l'on peut se demander si les deux airs qu'il créa ne sont pas à l'origine du qualificatif donné par Lecerf de La Viéville à *Phaéton* : « l'opéra du peuple »³⁰. En commençant notre recherche nous avions l'intuition que les airs chantés, ne circulaient pas à sens

²⁷ Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, seconde édition, Bruxelles, Foppens, 1705, Minkoff Reprints, Genève, 1972, seconde partie, p. 218-219.

²⁸ Préface des Auteurs, *Le 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 gravez-notez à la fin de chaque Volume. Recueillies, revûes, et corrigées.* Par Mrs. Lesage et d'Orneval. A Paris, Chez Pierre Gandouin, Quai des Augustins, la deuxième boutique à la descente du Pont-Neuf, à la Belle-Image, Tome I.

²⁹ Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, La Flèche, Fayard, 2002, p. 643.

³⁰ Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, *op. cit.*, p. 643.

Les vaudevilles issus de l'Opéra, ou la porosité des frontières entre l'Opéra et l'Opéra-Comique, Judith le Blanc

unique. Monique Rollin³¹ a retrouvé un air du prologue de *Roland*, *C'est l'amour qui nous menace* dont Lully n'est pas l'auteur mais pour lequel il a utilisé un timbre « qui faisait partie du domaine public depuis plus d'un quart de siècle »³². En effet, en 1652, on chantait sur ce timbre une chanson qui raille les amours de la Reine et de Mazarin :

Mazarinade, 1652.	<i>Roland</i> , Quinault et Lully, prologue, 1685.
Dedans Potier la grand' ville Galerie on fait bâtir Fort commode et fort utile Pour entrer et pour sortir Le Cardinal s'y promène Il y peut aller sans bruit En pantoufle et sans mitaine Voir la Reine dans son lit.	C'est l'amour qui nous menace ; Que de cœurs sont en danger ! Quelques maux que l'amour fasse On ne peut s'en dégager. Il revient quand on le chasse. Il se plaît se venger. C'est l'amour qui nous menace ; Que de cœurs sont en danger !

L'usage que Lully fait de ce timbre lui assure une nouvelle et immense popularité et libère ou réactualise dans l'esprit de l'auditeur des souvenirs enfouis. Si le fait que Lully recycle lui-même des airs populaires a été prouvé pour *Roland*, créé en 1685, c'est-à-dire à l'apogée de sa carrière, tout porte à croire que ce cas n'est pas un hapax. Jean-Luc Impe, de son côté, aurait déjà débusqué dix-sept réemplois par Lully : « Je n'ai jamais trouvé ailleurs que dans les prologues, des citations aussi nombreuses de vaudevilles, de mazarinades, qu'il employait également dans ses comédies-ballets. (...) les seules citations de vaudevilles, donc d'airs populaires, ou populaires dans la mémoire des gens, se trouvent dans les prologues des opéras de Lully ; et il ne s'agit pas simplement d'une ou deux occurrences, mais d'un nombre significatif : on en compte déjà à peu près 17 »³³. Une telle découverte, permet de jeter un regard nouveau – ou de prêter une oreille nouvelle – sur l'œuvre de Lully et la manière dont il composait. Jérôme de La Gorce, plus prudent, évoque à nouveau *Réveillez-vous belle endormie*, à propos du prologue de *Cadmus* : « Arcas, dieu de forêts, chante sur des propos encore galants une mélodie facile à retenir, celle d'un menuet, aussitôt reprise par les voix de l'assemblée champêtre : *Peut-on mieux faire, quand on sait*

³¹ Monique Rollin, « Les œuvres de Lully transcrites pour le luth », *Jean-Baptiste Lully*, Actes du colloque du tricentenaire, publiés par Herbert Schneider et Jérôme de La Gorce, Laaber-Verlag, 1990, p. 483-494.

³² Monique Rollin, « Les œuvres de Lully transcrites pour le luth », *ibid.*, p. 487.

³³ Jean-Luc Impe, « Parodies baroques et marionnettes », dans *Le Théâtre en musique et son double (1600-1762)*, Actes du Colloque « L'Académie de musique, Lully, l'opéra et la parodie de l'opéra », Rome, 4-5 février 2000, réunis par Delia Gambelli et Letizia Norci Cagiano, Champion, Paris, 2005, p. 195.

Les vaudevilles issus de l'Opéra, ou la porosité des frontières entre l'Opéra et l'Opéra-Comique, Judith le Blanc

*plaire*³⁴. Par sa simplicité, cet air n'est pas sans analogie avec l'un des timbres les plus populaires de l'époque, *Réveillez-vous belle endormie* »³⁵.

Si Lully a réellement intégré des éléments mélodiques circulant de son temps, « véritables clichés, collages avant la lettre »³⁶, cela jette un éclairage passionnant sur le mode de composition du musicien et nous incite à réfléchir sur la fonction de ces insertions dans la réception des tragédies en musique. Cela signifie que Lully utilise sciemment la mémoire collective de ses auditeurs, et leur propose une sorte de jeu d'identification et de reconnaissance de ces airs, entendus sur le Pont-Neuf et introduit à l'Académie Royale de Musique. Autrement dit, ces fameux petits airs de Lully jouent un rôle déterminant dans la *captatio* du public et ce n'est évidemment pas un hasard s'ils apparaissent de manière récurrente dans les prologues, vaste anti-chambre de l'opéra à venir, lieu de « préparation de l'oreille », et de « mise en condition de l'auditeur », pour reprendre les termes de Jean Duron à propos d'*Alys*³⁷.

Pour l'air d'opéra, le vaudeville apparaît comme une consécration. L'Opéra-Comique s'approprie à une vitesse prodigieuse les airs à succès. Par sa capacité à passer de bouche en bouche et de scène en scène, l'air chanté est un agent de perméabilité entre les frontières spatiales, génériques et sociales. Sous la forme des parodies spirituelles, il va jusqu'à volatiliser la ligne de démarcation entre le sacré et le profane. L'opéra joue le rôle d'intermédiaire « liant la cour et la ville, les élites et la peuple, la culture lettrée et la culture semi-orale des petites gens »³⁸. Le recyclage de l'air d'opéra sous forme de vaudeville prouve enfin que la rupture entre une culture soi-disant savante et une culture dite « populaire » n'existe pas. Peut-être peut-on au mieux parler d'une culture circulaire.

Judith le Blanc

³⁴ Cet air a été parodié de nombreuses fois. Voir par exemple, *Parodies bachiques, sur les airs et symphonies des Opéra*. Recueillies et mises en ordre par Monsieur Ribon, seconde édition revue et augmentée, Paris, Christophe Ballard, 1696, p. 15.

³⁵ Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully, op. cit.*, p. 592-593.

³⁶ Jean Duron, « L'instinct de M. de Lully », dans *La Tragédie lyrique*, Les Carnets du théâtre des Champs-Élysées, Cicero éditeurs, Paris, 1991, p. 98.

³⁷ Jean Duron, *L'Avant-Scène Opéra*, n° 94, janvier 1987, p. 36.

³⁸ Herbert Schneider et Rolf Reichardt, « Chanson et musique populaires devant l'Histoire à la fin de l'Ancien régime », *XVIII^e Siècle*, n° 18, 1986, p. 123.