



HAL
open science

La Partition musicale

Guilherme Proença

► **To cite this version:**

Guilherme Proença. La Partition musicale. Laporte (Dominique), Best (Janice), Sandras (Agnès), O'Neill-Karch (Mariel), Rootering (Marie-Pierre), Ramos-Gay (Ignacio). Théâtre complet. Tome I, Tome I, Classiques Garnier, pp.69-78, 2022, Bibliothèque du théâtre français, n° 87, 978-2-406-12243-2. 10.48611/isbn.978-2-406-12245-6 . hal-04358286

HAL Id: hal-04358286

<https://hal.science/hal-04358286>

Submitted on 21 Dec 2023

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.

LA PARTITION MUSICALE

La transcription de la musique des fonds d'archives des théâtres pour des premières de pièces d'Eugène Labiche concerne vingt et une pièces pour le théâtre du Palais-Royal¹, deux pour le théâtre des Variétés² et une pour le théâtre du Vaudeville³. À la Bibliothèque nationale de France (BnF), il y a bien un catalogue des partitions des Variétés réalisé par Alain Saccatti, mais pas de celles du Palais-Royal, qui sont organisées chronologiquement et dont l'accès nous a été facilité par Annick Tillier, conservateur en chef à la retraite. Dans le but d'établir la version originale de la musique en l'absence d'autres moyens de datation, nous avons transcrit seulement les partitions qui se trouvent dans les fonds des théâtres et qui servirent aux premières représentations de pièces, à l'exception des partitions pour *Les Suites d'un premier lit* vraisemblablement réutilisées pour la reprise de 1856 au

¹ Entre 1844, année de création du *Major Cravachon*, et celle du *Prix Martin* (1876), l'orchestre du Palais-Royal se compose d'environ dix-huit musiciens, avec les chefs d'orchestre Luc Guénéé (ca. 1832-1846), compositeur de trois opéras-comiques (*La Chambre à coucher*, *La Comtesse de Troun* et *Une visite à la campagne*), Hervé (1848-1853), Victor Robillard (dès 1865, ou 1864, d'après l'édition Dentu de *La Commode de Victorine*), futur premier chef des Folies-Bergère en 1869, Jules Bariller (dès 1874, ou 1870 d'après sa nécrologie dans *Le Rappel*), le chef des chœurs Masson, le copiste Lautz (1831-1846). Sur les partitions de *29 Degrés à l'ombre* (1873), Félix Bessac est mentionné comme « s/ chef » d'orchestre (nommé entre 1869 et 1870, d'après *Le Gaulois* et *Le Théâtre Illustré*). Source : Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, Lyon, Symétrie, 2013, p. 352-354.

² L'orchestre de vingt-quatre musiciens des Variétés (d'après François-Joseph Grille, *Les Théâtres : lois, règlements, instructions [...]*, 1817) dut conserver son effectif les décennies suivantes : en 1853 (pour *Deux Merles blancs*), en 1875 (pour *Les Trente Millions de Gladiator*) et entre-temps pour les opéras-bouffes d'Offenbach (de *La Belle Hélène* en 1864 aux *Brigands* en 1869). Les chefs d'orchestre étaient Pierre-Julien Nargeot (ca. 1844-1853), violoniste, élève de Rodolphe Kreutzer, rattaché aux orchestres de l'Opéra-Comique, du Théâtre-Italien et de l'Opéra, et Adolphe Lindheim (1864-1877). Ce dernier refit notamment la musique de Nargeot pour la reprise en 1884 de *La Fille du Diable* (Clairville, Lambert Thiboust et Siraudin) à l'Ambigu-Comique, où il devint premier chef d'orchestre (d'après *Le Figaro*).

³ Au Vaudeville, à l'époque des *Suites d'un premier lit* (1852), le sous-chef d'un orchestre d'environ vingt-quatre musiciens était Jules Bariller, et Camiade le chef des chœurs, formés de 15 à 20 choristes (Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens, op. cit.*, p. 421).

Palais-Royal, après la première au Vaudeville en 1852, et comprises dans les archives du Palais-Royal. Près de neuf cents folios sont généralement bien conservés et lisibles, malgré de multiples corrections, altérations et rajouts que notre transcription reproduit le plus fidèlement possible sans révision musicale substantielle de notre part. Après avoir localisé les partitions, nous avons identifié la musique vocale (des airs solistes ou à plusieurs voix, ensembles et chœurs, à l'unisson ou en polyphonie), ainsi que la musique purement instrumentale (Ouvertures, Entractes, danses et effets sonores d'importance variée), et cherché leur correspondance avec les moments musicaux déterminés dans le texte théâtral. Ces partitions se résument parfois au seul violon « conducteur » (appelé surtout « répéteur »), mais la présence fréquente des parties séparées des autres instruments nous a permis de reconstruire les partitions d'orchestre. Celles-ci, une fois reconstituées, nous permettent de visualiser le geste orchestral, tout en gardant les indications des parties instrumentales individuelles à l'origine. Dans les mêmes fonds de la BnF, se trouvent d'autres partitions manuscrites et imprimées exclues selon les critères éditoriaux¹, mais aussi des manuscrits des pièces de Labiche et leurs premières éditions. Chaque édition critique pour laquelle nous avons fourni des transcriptions musicales comprend une notice musicologique décrivant l'état des manuscrits et indiquant la mise en musique des couplets, la distribution (l'attribution d'airs chantés à des personnages), l'orchestration et ses erreurs, et, en particulier, les partitions que nous avons écartées, à savoir 1) celles de *timbres*² et

¹ Les critères éditoriaux excluent notamment les partitions trouvées dans les fonds d'archives d'un théâtre différent de celui de la première représentation et celles des reprises des pièces. Partitions trouvées dans le fonds du Variétés : *Les Deux timides* (66 f.), pour le théâtre du Gymnase en 1860 (autres dates et lieux : « Bruxelles, août 1872 », « Rouen », « Londres ») ; *Edgard et sa bonne* (85 f.), pour le Palais-Royal en 1852. Partitions trouvées dans les archives du Palais-Royal : une version ultérieure de la musique d'*Un chapeau de paille d'Italie*, dont la première date de 1851 ; *Le Misanthrope et l'Auvergnat* (15 f.), « musique refaite le 4 décembre 1873./ [Jules] Bariller chef d'orchestre », après la création de cette pièce en 1852.

² L'incipit du couplet original d'un air connu précis. Le mot *timbre* doit ici être compris comme un terme proche de « marque » et de « tampon », et ne pas être confondu,

couplets inexistants, sinon rejetés avant la création de pièces et indiqués dans le relevé des variantes¹, et 2) des accompagnements sans voix principale (dans le cas d'*Un jeune homme pressé*). Pour notre édition de partitions d'airs repris dans différentes pièces avec le même timbre ou non, nous avons privilégié les versions les plus riches, les plus ornementées et les plus longues ou, si deux versions se ressemblaient, la plus ancienne. Le texte théâtral établi se substitue donc à des indications d'authenticité douteuse laissées sur les partitions à la plume, au fusain ou au crayon de couleur, résultat de remaniements ultérieurs à la composition, voire à la première représentation. Dans les partitions manuscrites rayées que nous avons examinées, il s'agit de mentions « passé » ou « à refaire » qui s'appliquent rarement aux timbres et aux paroles à chanter (lesquelles sont parfois corrigées, mais seulement transcrites si la prosodie ne pose pas problème).

LE TIMBRE

Dans le texte du vaudeville, le moment musical typique est identifié par l'incipit du couplet original d'un air connu précis, ou timbre, suivi des nouvelles paroles écrites par Labiche et ses collaborateurs. Au XIX^e siècle, certains écrivains, comme les chansonniers Désaugiers et Pierre-Jean de Béranger, se vouaient exclusivement à cette pratique consistant à écrire de nouveaux poèmes sur des mélodies populaires. Au-delà de sa fonction dramatique, du rythme de la scène ou du talent vocal des comédiens, le choix du timbre au théâtre doit déjà concilier prosodie textuelle et musique en fonction du même nombre de phrases, du même nombre de syllabes et de notes à chanter, avec une certaine flexibilité, quoique limitée. Jusque dans les années 1830, les vaudevillistes puisaient dans les répertoires d'airs comme *La Clé du Caveau* de Pierre Capelle (paru en 1811 et réédité en 1816,

bien entendu, avec la qualité particulière du son (celui d'une voix ou d'un instrument).

¹ Voir la NOTE SUR LA PRÉSENTE ÉDITION *supra*.

en 1847 et en 1872) ou *La Musette du Vaudeville* de Joseph-Denis Doche (1822)¹, mais, au milieu du XIX^e siècle, ils reprenaient également des airs ayant déjà servi à des vaudevilles et à des pièces d'actualité comme les revues de fin d'année². De cette façon, au lieu d'indiquer le premier vers d'une chanson originale, le timbre renvoie à un autre vaudeville (par exemple, « Air final de... »), dans lequel le timbre en question peut lui-même renvoyer à un autre vaudeville, et ainsi de suite, jusqu'à l'œuvre contenant le timbre original. *La Clé du Caveau* atteste parfois de ces références multiples à une même mélodie, mais c'est seulement dans sa dernière édition que l'on remarque le souci d'ajouter une table des compositeurs³.

1 Sans oublier les rares recueils de chansons avec airs notés, comme *Le Chansonnier des Grâces* (publié chez F. Louis entre 1798 et 1848), *Le Caveau moderne ou le Rocher de Cancalle* (1814-1815), les *Musiques des chansons de Béranger* (édition augmentée en 1856) ou les *Chants et chansons populaires de la France* (1858-1859). Dans la préface de 1847 de Pierre Capelle, les réunions du Caveau, terme générique désignant les goguettes parisiennes, ne comptaient, vers les années 1810, pas plus de trente personnes, dont « les artistes musiciens (ce qui était fort rare) » (Pierre Capelle, *La Clé du Caveau, op. cit.*, 4^e éd., 1872, p. VII). Le nombre de personnes rassemblées était d'ailleurs limité pour des raisons légales. Labiche souligne lui-même la décadence du Caveau et, par extension, de toutes les sociétés chantantes, dans *L'Avare en gants jaunes* : « OCTAVE. Le Caveau ? Ça existe donc toujours cette vieille machine-là ? / POTFLEURY. Oui, nous ne sommes plus que six... mais nous tenons bon !... » (II, 3).

2 La diffusion et la conséquente *réification* de cette culture musicale, en raison d'un répertoire relativement figé, mais dont les airs servent aussi de modèles « recyclables » à divers usages, dépendent énormément du réseau des théâtres musicaux parisiens. Notre corpus ne saurait le prouver, bien qu'il semble que la musique destinée à des vaudevilles circule à travers différentes pièces au Palais-Royal, au sein des théâtres où le théâtre de Labiche était joué habituellement (Vaudeville, Variétés, Gymnase, Folies-Dramatiques), et finalement dans toutes les salles (surtout à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, aux Bouffes-Parisiens, à la Gaîté, au théâtre de la rue Saint-Antoine, à l'Ambigu, etc.). Le rôle des musiciens et des comédiens dans ce réseau semblerait plutôt faible (seul le « Vaudeville de la Famille de l'apothicaire » est repris par le même acteur, Pierre-Alfred Ravel, dans *Un jeune homme pressé* [sc. 1] et dans *Le Clou aux maris* [sc. 13]), le vrai moteur de ce réseau étant les vaudevillistes.

3 « L'usage de transformer en *timbres* de vaudeville les airs d'opéra-comique qui avaient obtenu le plus de succès ne date pas de Dalayrac : il remonte à la création même du genre, et Philidor et Monsigny en ont fourni plus d'un. Il serait manifestement inutile de rechercher tout ce qui a passé de ce répertoire dans l'autre : bornons-nous à dire qu'une partie des airs de la *Clé du caveau* est emprunté à l'opéra-comique. Constatons seulement que, si ce genre doit beaucoup à la chanson populaire, il le lui a largement

Dès la première édition, pourtant, Capelle fournit des index afin de créer une œuvre de référence pour tous les intervenants du spectacle musical, les écrivains, les musiciens, les comédiens et le public amateur désireux de choisir un timbre d'après des couplets déjà écrits ou le substituer à autre mélodie avec la même structure¹, trouver l'air correspondant à un timbre, choisir la mélodie qui conviendra le mieux au comédien qui la chantera et identifier ensuite la structure poétique qui accueillera les paroles à chanter, etc. L'apparition de ces catalogues d'airs témoigne, d'un côté, de l'essor inédit d'une forme musicale et poétique ancienne, la chanson, dans une variété de fonctions, de contextes et de nouveaux supports² au sein de toutes les corporations et toutes les classes sociales, autant dans ses versions originales qu'en tant que genre musical ouvert à l'invention de poètes et musiciens. D'un autre côté, ces catalogues révèlent le besoin de fixer et de vulgariser un répertoire devenu trop vaste pour reposer seulement sur une transmission traditionnellement orale³. L'air correspondant au timbre est d'habitude très court, c'est-à-dire une douzaine de mesures que l'on chante avec un seul couplet. Dans le cas fréquent de plusieurs couplets pourvus de la même métrique et attribués à différents personnages de pièce, tous les interprètes chantent

rendu » (Julien Tiersot, *Histoire de la chanson populaire*, Paris, Librairie Plon, 1889, p. 527).

- ¹ « Ce tableau sera principalement utile aux personnes qui ne savent point la musique, et qui ne connaissent qu'un petit nombre d'airs : elles pourront par ce moyen substituer aux airs qu'elles ne savent point, ceux qui se sont gravés dans leur mémoire. J'ai placé pour cet effet, en tête de chaque genre de *compe*, un couplet qui peut être chanté sur tous les airs qui en dépendent » (Pierre Capelle, *La Clé du Caveau*, *op. cit.*, 1^{re} éd., 1811, p. 69).
- ² Des berceuses aux chants révolutionnaires, la chanson s'adapte à toutes les intentions poétiques et à toutes les fonctions sociales, circulant à travers l'opéra, l'opéra-comique, le vaudeville, la goguette, les bals musette, l'orgue de Barbarie, la boîte à musique et, plus tard, les variétés, le café-concert et, enfin, le disque et la radio.
- ³ Les processus de fixation (impression, notation, enregistrement sonore) permettent un usage et un recyclage généralisés de la chanson, mais entraînent la perte de la culture orale qui la véhiculait jadis et dont nous évaluons difficilement aujourd'hui l'ampleur et la variété.

chacun le sien en répétant à tour de rôle la même mélodie¹. D'autres couplets peuvent avoir des métriques irrégulières ou même une structure dialoguée, où chaque syllabe est accompagnée par la musique. À cet univers musical basé sur l'idée d'une reconnaissance musicale et, en conséquence, d'une complicité entre acteurs et public, il faut ajouter tous les airs connus absents des partitions mais conçus pour être simplement fredonnés par les personnages, selon le vœu de Labiche².

LA MUSIQUE DANS LE SPECTACLE

Le compositeur, vraisemblablement le chef d'orchestre, voire le premier violoniste au Palais-Royal, font usage, eux aussi, de ces catalogues d'airs et de chansons quand ils ne reconnaissent pas le timbre dans un vaudeville. La partition la plus complète dans les archives de ce théâtre est celle du premier violon, que l'on nomme sur les manuscrits indifféremment « violon conducteur » (parce qu'on dirige l'orchestre de ce premier pupitre) ou « violon répéteur » (parce qu'il est présent pendant les répétitions), et sur

¹ Une exception se trouve dans *Un jeune homme pressé* (1848), où l'air *Quadrille de Paris la nuit* est chanté une fois par Dardard, une fois par Pontbichet, une troisième fois par les deux (deux vers chacun) et une quatrième fois ensemble, chacun reprenant son premier couplet.

² Par exemple, « Quand les canes vont aux champs » (probablement « Quand trois poules vont aux champs », c'est-à-dire « Ah ! vous dirai-je, maman ») dans *Le Club champenois* (sc. 5) et dans *Maman Saboulex* (sc. 4), où l'on chante aussi l'air à boire « Chevaliers de la table ronde » (sc. 1) ; un air tel que « Arrosons-nous la dalle, la dalle », fredonné par Piquoiseau dans *Les Suites d'un premier lit* (sc. 15). À titre d'exemples de personnages chantant, Antony entre « en fredonnant un pont-neuf », un air connu, dans *Un garçon de chez Véry* (sc. 12) ; le personnage éponyme du *Major Cravachon* cite la chanson « Malbrough s'en va-t-en guerre » (sc. 12) ; l'Alexandra de *Si jamais je te pince... !* chante « Avait pris femme / Le Sire de Framboisy » (II, 2), ce qui semble une référence directe à *Avait pris femme le Sire de Framboisy : revue de l'année 1855*. Un air chanté par Léopardin dans *Si jamais je te pince... !* (II, 6) peut être n'importe lequel, puisque Saint-Gluten ne le reconnaît pas, alors que la chanson « La Farira dondaïne » est chantée soit sous sa forme mélodique traditionnelle (II, 11), soit sur un air nouveau du compositeur Mangeant (I, 7). En général, ces airs jouent le même rôle que les couplets d'opéra-comique se référant aux classes populaires (Olivier Bara, *Le Théâtre de l'opéra-comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 2001, p. 443).

laquelle on peut parfois lire des paroles, des timbres et quelques indications scéniques. Pour les musiciens, le timbre n'a plus de fonction après l'identification de la mélodie correspondante, car ils jouent des notes de musique, non des timbres ou des chansons. La répétition d'une pièce met à l'épreuve chaque moment musical, sa pertinence, son influence sur le rythme de la scène, sa conformité prosodique une fois de plus, sa tonalité et son ambitus, eu égard à l'habileté vocale des comédiens¹, mais le « directeur musical » doit surtout identifier à quel moment la musique commence et se termine, quelles en sont la durée et la forme. Puisque la numérotation des morceaux s'avère, sauf exceptions, peu pratique (et erronée quand on enlève, déplace et remplace des timbres ou des airs), nous les désignons, dans nos notices musicologiques, par les intitulés qui apparaissent au-dessus des partitions et qui constituent des répliques de pièces. Vu leur importance dans l'articulation texte-musique, nous avons décidé de signaler ces répliques en les faisant suivre du signe ♩ (une clef de sol) dans les textes établis par les auteurs des éditions critiques auxquelles nous avons collaboré. En écoutant ladite réplique donnée par le comédien pendant le spectacle, le chef d'orchestre fait signe aux musiciens et attend, pour l'accompagner, qu'il commence sa chanson. Cette attente, qui montre clairement que le spectacle de vaudeville est dirigé depuis la scène et non, comme dans d'autres formes de théâtre musical, depuis la fosse d'orchestre, se traduit dans la partition par un point d'orgue, sur une note ou un accord en suspension, ou par une courte introduction instrumentale. Dans ce dernier cas, la réplique indiquée ne précède pas immédiatement le timbre, mais plutôt la musique qui s'intercale entre ce signal donné à l'orchestre et les couplets chantés. Cette musique entendue en même temps que les répliques des acteurs est à

¹ Certaines partitions de « répétiteur » semblent même avoir appartenu à un comédien, son nom ou celui de son personnage étant inscrit sur la première page : « Faribol » et « Gaillardin », c'est-à-dire Ravel, sur les partitions de *Si jamais je te pince... !* et d'*Un gros mot* ; « Pot-fleury », ou Delannoy (*L'Avare en gants jaunes*) ; « Blanche », ou Mme Astruc (*Les Suites d'un premier lit*) ; « César », ou Germain (*Deux Papas très bien*).

l'arrière-plan, mais peut faire écho au texte théâtral jusqu'aux couplets chantés.

Or nous ne disposons pas de partition d'orchestre proprement dite pour les premières représentations de chaque pièce pourvue de couplets chantés. Si les parties instrumentales, dont le premier violon, semblent naturellement recopiées d'une partition d'orchestre, on peut supposer que ce genre de partition n'a jamais existé et que la musique était composée, répétée et dirigée en fonction de la partition du premier violon¹. Qu'une partition d'orchestre ait été utilisée ou non, la musique est calquée sur la mélodie du timbre, orchestrée et machinalement harmonisée à trois ou rarement à quatre voix² : l'air chanté sur la scène est aussi joué par le violon et encore doublé par la flûte (voire la petite flûte), la clarinette et parfois par le « piston »³ ; la basse est donnée aux instruments graves (bassons et « Basses » rassemblant d'habitude les violoncelles et les contrebasses) ; les voix intermédiaires sont portées par le hautbois et les altos, parfois les seconds violons, les cors ou les trombones, le tout ponctué, le cas échéant, par la percussion (les timbales seules, la plupart du temps, mais aussi le triangle et le tambour). La formation orchestrale est ce qu'on appelle de nos jours « par deux », c'est-à-dire que les vents comptent deux instruments qui jouent toujours ensemble à l'unisson, sauf dans le cas d'une indication *solo*. Les indications *solo* ou *tacet* (« silence ») sont utilisées dans *Un chapeau de paille d'Italie*, *Deux Merles blancs* et *La Sensitive* pour faire taire les vents et les faire jouer seulement lors de la reprise de l'air, pour étoffer et

1 Exception faite, encore une fois, de la partition pour *Un jeune homme pressé* dont le premier violon ne dispose pas toujours de mélodie à jouer, mais de simples accompagnements.

2 Bien entendu, dans le sens musical de *voix*, c'est-à-dire indifféremment vocales ou instrumentale. Les harmonies à quatre voix, notamment dans *Deux Merles blancs*, sonnent alors inévitablement comme classicisantes : le premier air semble associer cette sonorité (la Marquise, aristocrate) et l'air populaire, dans les deux sens du terme, de son fils Alidor.

3 Le « cornet » ou « cornet à pistons » est toujours appelé « piston » sur les partitions du Palais-Royal : il s'agit d'une trompette aiguë, agile et brillante, typique de la musique française du XIX^e siècle.

augmenter l'amplitude (le volume) du son. La musique instrumentale est formellement très libre, avec des morceaux longs ou très courts, des répétitions *ad libitum*, des annonces ou la reprise d'airs au cours d'une pièce et, enfin, des effets sonores laconiques, anecdotiques ou évocateurs. Dans les partitions trouvées dans les fonds d'archives, les pièces de Labiche possèdent presque toujours une Overture, mais toujours des Entractes instrumentaux pour les pièces avec plus d'un acte (deux sortes de morceaux qui ne sont pas indiquées dans le texte théâtral). De ce point de vue fonctionnel¹, la musique instrumentale marque le début d'une pièce et d'actes ; elle peut aussi créer une ambiance de bal ou de fête, voire le son d'un instrument qu'un personnage feint de jouer². Les entractes, qui sont parfois rallongés pour permettre, par exemple, les changements de décors et de costumes³, se terminent d'habitude par des airs et plutôt des airs d'ensemble. Quant au « chœur final », il est chanté par tous les personnages et choristes sur la scène et est censé entraîner la participation du public (qui, suivant une pratique du XVIII^e siècle, pouvait même trouver les paroles moralisatrices ou simplement jubilatoires à chanter affichées sur des écriteaux) dans un esprit de communion et de fête, de célébration du *lieto fine*. Les chansons elles-mêmes présentent un nombre limité de configurations possibles. Le couplet peut être chanté par un seul personnage, par un groupe restreint ou par tous les acteurs sur la scène, et la ligne vocale écrite pour une ou plusieurs voix⁴. La forme vocale la plus complexe est

¹ La musique de la comédie en un acte *29 Degrés à l'ombre* assume strictement les deux seules fonctions d'ouverture et de finale.

² La flûte et le violon dans *Si jamais je te pince... !* (III, 6) ou le piano à l'étage dans *La Station Champbandet* : « GARAMBOIS. [...] ma femme ne joue qu'un air... toujours le même, c'est Marie trempe ton pain ! pour l'apprendre à son perroquet » (I, 6). Ce piano, avec celui des *Trente Millions de Gladiator*, sont les deux seules apparitions de cet instrument dans notre corpus.

³ Par exemple, sur la partition de la fin du premier acte d'*Un chapeau de paille d'Italie*, on trouve plusieurs morceaux imprimés rajoutés et non transcrits pour notre édition.

⁴ Dans certains cas où il y a plusieurs couplets, chaque ligne peut être chantée séparément (chaque personnage ayant une mélodie légèrement différente), mais on trouve des polyphonies à quatre voix dans le chœur final des *Noces de Boucbenceur*

le dialogue chanté : dans les cas où il ne s'agit pas d'une composition originale¹, l'air de base (demandé par le timbre) apparaît prolongé, simplifié, enrichi, repris avec des modifications et, parfois, truffé de répliques parlées, d'interruptions comiques². Le plus souvent épisodique, la chanson peut aussi « déborder » sur la scène³ ou inclure des répliques parlées⁴, voire des apartés⁵, ce qui entraîne de longs moments musicaux. Dans les pièces en un acte de Labiche, la musique garde un caractère épisodique, et les partitions se résument à cinq ou six chansons qui remplissent les exigences formelles du vaudeville. Dans les pièces à trois, quatre ou cinq actes, la musique joue un rôle plus important en signalant les changements de décors et d'ambiance, un tournant dramatique ou un bouleversement de situation ; elle nous permet ainsi d'appréhender le rythme scénique⁶, en plus d'imposer son propre

(1857), par exemple. En ce qui concerne les ensembles, on trouve jusqu'à six personnages dans ce même vaudeville (« Quittons le moulin » [I, 5]) ou cinq personnages et le chœur des dames pour l'air « Neveu de Mercier » d'*Un chapeau de paille d'Italie* (IV, 10).

- 1 Dialogues chantés avec musique originale dans *Un pied dans le crime* (II, 5), un « Air de Nargeot » dialogué et chanté par le chœur dans *Un chapeau de paille d'Italie* (III, 6) et l'« Air nouveau de Mangeant » chanté par Elisa dans *J'invite le Colonel* (sc. 6) et repris à la fin de la pièce en tant que dialogue musical.
- 2 Comme sur l'air de « la Fée aux roses » dans *Un chapeau de paille d'Italie* (II, 5), sur l'air de « Monsieur et madame Rigolo » de Sylvain Mangeant dans *Deux Merles blancs* (II, 11) ou sur l'air « Tu t'en vas (le Maçon) » de *Si jamais je te pince... !* (I, 6).
- 3 Le premier air des *Noces de Bouchencœur* apparaît très vite après l'Ouverture, et la musique de la fin de l'Acte II s'enchaîne avec l'Entracte et avec le chœur « C'est l'heure du berger » de Doche et sa reprise. Le finale de *Deux Merles blancs* est particulièrement prolongé.
- 4 Non seulement quand la réplique indiquée sur la partition se situe bien avant le timbre, mais aussi quand Labiche l'indique lui-même : dans *Un gros mot* la musique doit être reprise *ad libitum* vers la réplique « modèle !/encore » (sc. 8) et s'arrêter vers la réplique de Gaillardin « La valse vient de finir » (sc. 10).
- 5 Comme à la fin de la scène 4 d'*Un monsieur qui a brûlé une dame* : couplets de Bourgillon [A] et de Loiseau [B], intervention parlée de Bourgillon (« Qu'ils sont bêtes avec leur légumes !... ») et reprise de l'air [A], apartés de Mistral [B] et de Loiseau [A] [coda]. D'un point de vue musical, la partition doit en outre être chantée deux fois et, à la troisième fois que l'on chante le premier thème [A], on termine par la *coda* (deux accords).
- 6 « Si l'imprimé [des *Mille et une nuits*, 1843] se contente, en une vingtaine de lignes, de donner une description sommaire de la représentation, la partition d'orchestre

rythme. Le théâtre de Labiche ne réunit pas toutes les caractéristiques musicales du vaudeville mais, en tenant en compte le nombre de morceaux, le ratio texte-musique, l'extension et la force dramatique des moments musicaux, on peut établir une hiérarchie à l'intérieur de notre corpus : en tête, *Un chapeau de paille d'Italie*, suivi de *Deux Merles blancs*, *La Station Champbaudet* et *Si jamais je te pince... !* ; puis *Le Club champenois*, *Un garçon de chez Véry* et *Maman Saboulex*, en raison de la présence continue de la musique ; *Les Trente Millions de Gladiator* grâce à ses deux ensembles instrumentaux et leur usage, et ce, malgré l'absence d'indications sur le texte imprimé¹ ; enfin, *La Grammaire*, *Un pied dans le crime*, *29 Degrés à l'ombre* et *Le Prix Martin*. Labiche donne lui-même très peu d'indications quant à la qualité spécifique de la musique et, quand il le fait, on peut se douter que l'intention soit ironique, voire parodique ou satirique.

LA MUSIQUE VOCALE

Notre corpus est constitué d'airs simples, traditionnels, populaires, sinon d'airs originaux rappelant le folklore (réurrence limitée de quelques intervalles simples, métrique constante et répétitive), dont l'ambitus est proche de l'octave² et va jusqu'à une

permet de mesurer sa durée réelle » (Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes 1791-1864*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2007, p. 325).

¹ Charles Monselet se réfère même aux *Trente Millions de Gladiator* en tant que « pièce sans musique » puisqu'elle n'a pas de chansons (« Théâtres », *Le Monde illustré*, n° 929, 30 janv. 1875, p. 83). Et pourtant la musique des *Trente Millions de Gladiator*, qui n'est pas mélodramatique (c'est-à-dire qui n'amplifie pas la dimension psychologique des personnages), crée une ambiance sonore en suggérant le mouvement, l'agitation d'une foule devant le Châtelet, qui sert de cadre au premier acte (Ouverture et reprise à la fin) ; la musique de l'entracte qui sort du théâtre dans une sorte d'effet de *zoom* (d'abord *piano* puis *forte*, ouverture des portes, sortie du public) ; l'absence de musique dans le salon du dentiste (acte III) ; même effet de *zoom* à l'acte IV, dont l'Entracte reprend d'ailleurs l'Ouverture, mais qui ouvre par une scène quelque peu différente : pendant cet acte, le piano et le violon sont entendus du second plan de la scène (« trois portes au fond donnant sur le salon où l'on danse »).

² Une octave précisément pour les rôles féminins interprétés par les actrices Scriwaneck, Juliette Pelletier, Héroïse Daroux, Cico et Massin.

octave plus une tierce¹, mais jamais comme le chant lyrique qui se situe toujours aux alentours de deux octaves. Il n'existe donc pas de corrélation entre l'écriture vocale et les moyens spécifiques de l'acteur auquel elle est attribuée, même si plusieurs d'entre eux faisaient partie de distributions d'opéras-comiques ou d'opéras bouffes² : en effet, une mélodie écrite sur la clef de Sol peut normalement être chantée par toutes les voix — sur les manuscrits, l'exemple singulier de la transposition de l'air « du Comte Ory » pour Hyacinthe dans *La Sensitive* (II, 12) montre que l'adaptation de la musique à la voix de baryton du comédien fut faite a posteriori. L'étude comparative des airs et des rôles chantés confirme l'importante présence de Ravel (« Large rictus, ton nasillard³ ») et d'Amant, suivis d'Hyacinthe⁴, Grassot (« voix enrouée⁵ ») et Lhéritier⁶, et enfin de Pellerin⁷, René Luguet⁸, Levassor (le personnage de Cassagnol dans *Le Club champenois*

¹ Une octave plus une tierce pour les voix masculines d'Amant, de Ravel, de Pellerin, de Brasseur, de Leménil et de Sainville.

² Dans *La Vie parisienne* d'Offenbach (1866), Jules Brasseur est ténor, Hyacinthe et Lassouche sont barytons.

³ Vers d'une chanson à propos de Ravel par Albert Vacher, dans *Les Acteurs français. Chansons par les membres du Caveau*, Paris, E. Dentu éditeur, 1886, p. 137.

⁴ « [I] appartient aux corps des musiciens, où son talent brillant sur le triangle a pu être utilisé. L'élégant est devenu sur le retour un traître du mélodrame : grand chapeau et manteau ample », écrit-on à propos d'Hyacinthe, dit « l'Homme à la Trompe », au Palais-Royal (Yveling Rambaud et E. Coulon, *Les Théâtres en robe de chambre. Les Comédiens*, Paris, Achille Faure, Libraire-Éditeur, 1866, p. 158). Plus tard, sa voix est qualifiée d'« enrouée » (Henry Buguet, *Foyers et coulisses. 4, Palais-Royal*, Paris, Tresse, 1874, p. 52).

⁵ *Les Acteurs français, op. cit.*, p. 61. Cf. « [...] une voix qui tient de l'ours réveillé en sursaut et du soufflet d'orgue qui perd du vent [...] », d'après Jouvin (Eugène Hugot, *Histoire littéraire, critique et anecdotique du théâtre du Palais-Royal, 1784-1884*, Paris, P. Ollendorff éditeur, 1886, p. 199).

⁶ « Lhéritier avait joué dans trois cent soixante-deux pièces » (Eugène Hugot, *Histoire littéraire, critique et anecdotique, op. cit.*, p. 153).

⁷ Sur la partition de l'opérette en un acte *Tu ne l'auras pas Nicolas* de Jacques Lambert, avec musique de Sylvain Mangeant (Palais-Royal, 1859), le personnage joué par Pellerin (« Isidore ») est présenté comme baryton.

⁸ « [...] il fait des chansons pour l'Eldorado, comme il en fait pour les dîners de la Gousse et la Société des Vingt, dite de la Pagode. Grand ami de George Sand » (Henry Buguet, *Foyers et coulisses, 4, Palais-Royal, op. cit.*, p. 60).

semble lui aller à ravir¹) et Delannoy (qui « [s]oigne beaucoup sa diction et ses effets² »). Chez les actrices, ressortent les noms de Félicia Thierret³, d'Aline Duval⁴ et d'Élisa Deschamps (sur qui nous ne savons pas grand-chose). La voix chantée typique de ces acteurs, naturellement abîmée et qualifiée de nasillarde, de cassée, convenait au genre vaudevillesque ou à des moments tardifs de leur carrière dans certains cas⁵. Ces interprètes côtoyaient les compositeurs qui, en plus de diriger les orchestres des théâtres,

¹ « Il implanta et fit fleurir au Palais-Royal la chansonnette comique, la chansonnette avec *parlé*. [...] Les piailllements des enfants, les aboiements des chiens, les piétinements des chevaux, les cris des marchands des rues, les querelles des voisines, tout y passait, tout était reproduit [par Levassor] avec une rare perfection » (Eugène Hugot, *Histoire littéraire, critique et anecdotique*, *op. cit.*, p. 167-168).

² Yveling Rambaud et E. Coulon, *Les Théâtres en robe de chambre*, *op. cit.*, p. 113.

³ Son rôle de Madame Quimper-Karadec disparaît de *La Vie parisienne* d'Offenbach (avec tout l'Acte IV), mais était destiné à une « Desclauzas », à savoir une voix de soprano abîmée d'après la chanteuse homonyme. « Les choses les plus... vertes, qui pourraient blesser les difficiles dites par une vieille femme, sont douces comme ambrosie en passant par sa bouche » (*ibid.*, p. 164). Cf. « Elle avait une façon d'articuler qui n'appartenait qu'à elle et elle soulignait les mots avec tant de drôlerie qu'elle en centuplait la valeur. » (Eugène Hugot, *Histoire littéraire, critique et anecdotique*, *op. cit.*, p. 233).

⁴ « Par son art de dire et de détailler le couplet elle a souvent égalé Arnal » (Henry Buguet, *Foyers et coulisses. 3, Variétés*, Paris, Tresse, 1873, p. 98). Cf. « Deux artistes ont dit le couplet comme on ne le dit plus : Aline Duval et Arnal » (Yveling Rambaud et E. Coulon, *Les Théâtres en robe de chambre*, *op. cit.*, p. 150). Arnal avait d'abord été choriste aux Variétés (*Les Acteurs français*, *op. cit.*, p. 10).

⁵ Les caractéristiques vocales des comédiens sont importantes même s'ils ne chantent pas ; par exemple, la « voix sonore et stridente » (*ibid.*, p. 44) de Félix, l'« accent guttural » et la « voix éraillée » d'Alcide Tousez (*ibid.*, p. 159) ; le « débit facile » d'« improvisateur » de Geoffroy (*ibid.*, p. 55) ; la « voix charmante » d'Adèle Désirée, qui « détaille le couplet merveilleusement » (Yveling Rambaud et E. Coulon, *Les Théâtres en robe de chambre*, *op. cit.*, p. 250) ; la voix de Cico, « [u]n organe charmant, d'un timbre sympathique et agréable avec un nez qui pourrait lui servir de porte-voix » (*ibid.*, p. 57). Dans le cas de Félix, « [i]l eut un jour un rôle dans une pièce où il s'appelait Desgenais ; depuis ce temps on lui a toujours fait des pièces pour jouer ce rôle-là. [...] Il parle distinctement, malgré la pâtée dont sa bouche est toujours remplie » (*ibid.*, p. 111). Quant à Céline Montaland, « [e]lle a tout fait, dansé, chanté l'opéra-comique et l'opérette, joué la comédie, le vaudeville, le drame et la féerie, elle a joué avant que de savoir marcher [...] » (*ibid.*, p. 134-135). En ce qui concerne Arnal, « [s]a voix a un timbre aigu qu'il fait entendre comme un cri bizarre » (Eugène de Mirecourt, *Arnal*, édition chez l'auteur, 1857, p. 20).

étaient susceptibles d'orchestrer les airs et de composer des musiques originales ; par exemple, l'éminent compositeur des Folies-Nouvelles, Florimond Ronger, dit Hervé, auteur du finale d'*Un chapeau de paille d'Italie* et de musiques instrumentales originales pour *Un jeune homme pressé*, *Le Club champenois*, *Un garçon de chez Véry* et *Maman Sabouleux* au Palais-Royal ; Victor Robillard pour *La Grammaire* (un air), mais aussi pour *Un pied dans le crime* et *29 Degrés à l'ombre* au Palais-Royal ; Julien Nargeot, à qui appartiennent six airs dans notre corpus, a pu composer aussi la musique de *Deux merles blancs* (1858), même s'il abandonne l'orchestre des Variétés en 1853¹ ; Jules Bariller, auparavant chef d'orchestre au Théâtre du Luxembourg et au Beaumarchais, probablement pour *Les Suites d'un premier lit* (Vaudeville) et pour *Le Prix Martin* (Palais-Royal). Parmi les compositeurs dont plusieurs airs sont repris dans notre corpus, se trouvent Sylvain Mangeant (dans treize pièces), Joseph Denis Doche (huit), Daniel-François-Esprit Auber (entre trois et cinq). Les autres y figurent plus rarement².

Guilherme Proença
(Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis)

¹ Nargeot et Robillard deviendront d'éminents compositeurs du café-concert parisien vers la fin du siècle. Voir Olivier Goetz, « La chanson, "spectacle" de la Belle Époque », dans Isabelle Moindrot et al., *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 147-156.

² Doche fils, Jacques-Fromental Halévy et Auguste Pilati (trois airs chacun) ; Giacomo Meyerbeer et Achille-Félix (?) Montaubry (deux airs chacun) ; Adolphe Adam et Ferdinand Hérold (deux ou trois airs chacun) ; J. Pain, Nicolas-Alexandre Dezède, Antonio Salieri, Étienne-Nicolas Méhul, Jean-Joseph (?) Mouret, Victor Massé, Kriesel, E. Arnaud, Vincenzo Bellini, Giuseppe Verdi, Thorigny, Meissonnier, Gabriel-Charles de Lattaignant et Rinaldo di Capua (un seul air chacun).