HAL
open science

# “Je sommes tous des Lully”. Parodies d’opéras et circulation des airs chantés (XVIIe-XVIIIe siècles)

Judith Le Blanc

**To cite this version:**

Judith Le Blanc. “Je sommes tous des Lully”. Parodies d’opéras et circulation des airs chantés (XVIIe-XVIIIe siècles). Musicologies nouvelles, 2019, Intertextualité et intermusicalité, Le style concertant, pp.58-66. halshs-02967178

**HAL Id: halshs-02967178**

**https://shs.hal.science/halshs-02967178**

Submitted on 14 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.

# « *Je sommes tous des Lully* »
# Parodies d'opéras et circulation des airs chantés (XVII$^{e}$-XVIII$^{e}$ siècles)

Judith le Blanc
*Maîtresse de conférences en littérature et arts à l'Université de Rouen, Cérédi*

En dépit de la politique des privilèges, les scènes parisiennes sont loin d'être étanches les unes aux autres. L'usage du vaudeville, comme celui de la parodie, illustre de façon paradigmatique cette absence de cloisonnement entre les scènes et entre les genres. La parenté entre les vaudevilles et les airs de divertissements de l'opéra invite à relativiser la dichotomie entre une musique jugée *a posteriori* « savante » et une musique dite « populaire », dans une culture musicale circulaire où les échanges apparaissent réciproques.

> « 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* […] »[1]

> « On y trouve [dans l'opéra] jusqu'à des Vaudevilles, et des imitations naïves des airs du Pont-Neuf, si vous voulez »[2].

Dès la naissance de l'opéra français, la parodie devient un divertissement sur la scène des théâtres parisiens. En tant que pratique sociale et musicale, elle investit tous les lieux de représentation et passe même le mur des couvents sous forme de parodies spirituelles. En dépit de la politique des privilèges – la Comédie-Française a le monopole du dialogue, l'Académie royale de musique celui des pièces chantées – les théâtres sont loin d'être étanches les uns aux autres. La parodie, que celle-ci soit occasionnelle – limitée à une scène, un air, voire un vers – ou dramatique – lorsqu'elle prend pour cible un opéra dont elle suit la fable en la dégradant dans un registre burlesque – constitue une stratégie pour attirer les spectateurs. On peut mesurer le succès d'une œuvre ou d'un air à l'aune du nombre de répliques parodiques qu'elle ou il sécrète. En retour, la parodie offre une sorte de publicité à la scène lyrique et constitue un phénomène de consécration paradoxale. L'usage du vaudeville, c'est-à-dire la greffe de paroles inédites sur une musique préexistante, comme celui de la parodie, pratique courante de la fin du XVIIe siècle et tout au long du XVIIIe siècle, illustre de façon paradigmatique l'absence de cloisonnement entre les scènes, les genres et les publics[3].

L'opéra s'exporte sur toutes les scènes parisiennes. Tel qui va à l'Opéra, se rend ensuite chez les Italiens, au Français, aux Marionnettes, chez les Forains ou à l'Opéra-Comique (à partir de 1715), pour goûter les avatars du grand genre lyrique.

---

[1] Louis Fuzelier, *Le Ravisseur de sa femme*, BnF, Ms. fr. 9335, f° 230. Nous soulignons.
[2] Jean-Baptiste Rousseau, *Le Café*, Paris, Aubouyn, Emery et Clouzier, 1694, sc. 14, p. 39-41.
[3] Pour aller plus loin, voir Judith le Blanc, *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)*, Paris, Classiques Garnier, 2014, et *Pratiques du timbre et de la parodie d'opéra en Europe (XVI$^{e}$-XIX$^{e}$ siècles)*, dir. Judith le Blanc et Herbert Schneider, Olms, Musikwissenschaftliche Publikationen, Hildesheim, Zürich, New York, 2014.

Quelques précisions terminologiques

Les airs d'opéras font fi des frontières et des monopoles et migrent d'une scène à l'autre, soit sous la forme d'airs-vaudevilles, soit par le biais de parodies occasionnelles. J'appelle « air-vaudeville » un air d'opéra recyclé sous forme de vaudeville, sans intention satirique, sans effet d'intertextualité. Or ce sont précisément les petits airs autonomes des divertissements ou des prologues, répétés par le chœur, que nous retrouvons le plus souvent sous la forme de timbres à l'Opéra-Comique ou dans les parodies dramatiques[4]. Ces airs d'opéra passés à l'état de timbres présentent les mêmes qualités vocales et musicales que les chansons : dessin mélodique simple gravitant autour de la tonique, ambitus restreint, syllabisme, rythme de danse, dramaturgie de la répétition. C'est *in fine* ce qui explique qu'ils se gravent facilement dans la mémoire.

La pratique du vaudeville[5] a joué un rôle important dans la diffusion des airs d'opéras. Précisons que le terme de timbre n'apparaît vraisemblablement en France que dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle dans *Les À propos de société ou Chansons* de Pierre Laujon, parus en 1776 : « l'on appelle *timbre*, en style de chansonnier, le refrain ou le vers qui sert à rappeler l'air d'une chanson[6] ».

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 le sieur 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[7] ». La 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[8] ». En ce sens, tout vaudeville est *déjà* une parodie. C'est une composante importante de la culture musicale essentiellement urbaine au XVIII^e^ siècle où le recyclage de la musique est une pratique courante. Cette définition purement structurelle n'implique pas forcément de connotation ludique ou satirique. C'est ce sens que lui donne aussi Jean-Jacques Rousseau dans son *Dictionnaire de musique*. « Parodie » : « air de symphonie dont on fait un air chantant en y ajustant des paroles. Dans une musique bien faite le chant est fait sur les paroles, et dans la *parodie* les paroles sont faites sur le chant : tous les couplets d'une chanson, excepté le premier, sont des espèces de *parodies* : et c'est, pour l'ordinaire, ce que l'on ne sent que trop à la manière dont la prosodie y est estropiée[9] ».

La parodie musicale, par-delà sa dimension ludique, ouvre la voie à des questions esthétiques fondamentales, comme celle de la relativité du lien entre le texte et la musique, voire celle de son absence de nécessité. Greffer d'autres paroles sur la musique de l'opéra équivaut en effet, d'une certaine manière, à remettre en question la théorie de la prétendue subordination de la musique au livret et à mettre en exergue le défaut d'expression de la musique. En ce sens, la pratique de la parodie a pu influencer les critiques adressées par les Encyclopédistes à l'égard de l'écriture mélodique des premières tragédies en musique. En témoigne l'article « expression » rédigé par le librettiste et théoricien Louis de Cahusac. La musique vocale de Lully est selon lui si peu caractérisée que « sur le même chant qu'on a si longtemps cru de la plus forte expression, on n'a qu'à mettre des paroles qui forment un sens tout à fait contraire, et ce chant pourra être appliqué à ces nouvelles paroles, aussi bien pour le moins qu'aux anciennes. Sans parler ici du premier chœur du prologue d'*Amadis*, où Lully a exprimé *éveillons-nous* comme il aurait fallu exprimer *endormons-nous*[10] ».

---

[4] Voir *Parodies d'opéras sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745)*, Annexes à l'ouvrage *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)*, Paris, Classiques Garnier, 2014, Documents de l'IReMus en ligne, Inventaire n° 6, coordination éditoriale et mise en page : Nathalie Berton-Blivet, notamment « Annexes de la troisième partie : les vaudevilles issus d'opéras », p. 122, https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/988ddd3f ; et Judith le Blanc, « Les vaudevilles issus de l'opéra ou la porosité des frontières entre l'opéra et l'opéra-comique », *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e^ siècle*, dir. Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki, Lyon, Symétrie, 2010, p. 197-209.

[5] Herbert Schneider soulignait dans les années 1980 que « dans la recherche musicologique, on [avait] trop négligé le vaudeville », « La parodie spirituelle de chansons et d'airs profanes chez Lully et chez ses contemporains », éd. Manfred Tietz et Volker Kapp, *La Pensée religieuse dans la littérature et la civilisation du XVII^e^ siècle en France*, colloque de Bamberg 1983, Biblio 17, Paris, Seatlle, Tübingen, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 1984, p. 82.

[6] Pierre Laujon, *Les À propos de société ou chansons*, Paris, s. n., 1776, préface, p. vij.

[7] Jean-Léonor Le Gallois, sieur de Grimarest, *Traité du récitatif*, 1707, Rotterdam, Veuve Johnson, 1740, p. 123-124.

[8] Paul.-Marie. Masson, *L'Opéra de Rameau*, Paris, Laurens, 1930, n. 1 p. 103.

[9] Jean-Jacques Rousseau, art. « Parodie », *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768 ; Genève, Minkoff, 1998, p. 367-368.

[10] Louis de Cahusac, art. « Expression », voir la partition sous laquelle les deux textes antagonistes, l'orignal et sa parodie coexistent : http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/page/v6-p337/.

L'exemple que l'auteur donne à l'appui de cette critique est la fameuse tirade de Méduse dans *Persée* (III, 1) qu'il s'amuse à parodier pour montrer que la ligne de chant pourrait tout aussi bien être associée à un texte joyeux. Cahusac en propose la parodie suivante, notée sous une reproduction de la partition :

Je porte l'allégresse et la vie en tous lieux,
Tout s'anime et s'enflamme à mon aspect aimable ;
Les feux que le soleil lance du haut des cieux,
N'ont rien de comparable
Aux regards de mes yeux[11].

C'est donc toute la question de la codification du rapport musique / texte, de ses conventions d'adéquation et celle de la capacité de la musique à signifier par elle-même que soulève et interroge en plein (mais indirectement) la parodie musicale[12].

Un second niveau de sens de la parodie désigne la décontextualisation d'un fragment de texte inséré dans un contexte nouveau, dont la distance avec le contexte d'insertion originel crée un effet de sens : comique, critique ou satirique. C'est la définition principale de la parodie littéraire à l'âge classique. Nous appelons parodies occasionnelles les *micro-parodies* ou fragments d'opéras qui émaillent ponctuellement une comédie ou un opéra-comique. Ces parodies occasionnelles sont autant de phénomènes d'hypertextualité ponctuelle. Elles relèvent à la fois de l'intertextualité et de l'intermusicalité, chaque air parodié illustrant un cas particulier d'intertextualité et/ou d'intermusicalité.

Appliquée à une œuvre entière, la parodie, par le biais de l'imitation et du travestissement, donne naissance au genre de la parodie dramatique. 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 – qui réinvente un savant dosage entre le connu et l'inédit.

La parodie désigne aussi « une œuvre originale imitant à des fins comiques le style d'un genre ou d'un auteur. En ce sens, *Platée* est une "parodie" de l'opéra français tout entier : on y retrouve tous les poncifs de la scène lyrique, sous forme de "charge" ; le récitatif de Platée "Jupiter ! Jupiter ! mes cris sont superflus ! hélas !" n'est pas loin de parodier le finale d'*Armide*[13] ». La parodie est dans ce cas *générique*[14].

Le pastiche, cousin germain de la parodie, offre un cas particulier d'intermusicalité. Prenons l'exemple de *Belphégor*, comédie-ballet de Marc-Antoine Legrand en 3 actes avec 3 divertissements de Jean-Joseph Mouret, représentée au Théâtre Italien du Faubourg Saint-Laurent en août 1721. Mouret cultive de nombreux rapports analogiques avec l'opéra. Le premier divertissement met en scène une noce villageoise pendant laquelle s'élève une tempête en *ré* majeur. Il s'agit d'un pastiche musical d'un *topos* de la tragédie en musique. Un chœur très animé avec symphonie s'enchaîne à la symphonie descriptive du « tremblement de terre » et les paysans appellent Bacchus à leur secours :

*Le* CHŒUR *chante pendant la Tempête*.
Ah ! quels terribles coups !
La grêle et le tonnerre
Vont ravager la terre,
La vigne est sans dessus dessous,
Bacchus, Bacchus, secourez-nous.
Un LUTIN *paraît en l'air et chante*.
Contre un injuste hymen, le destin se déclare,
La vigne va périr dans cet orage affreux
Si dans ce séjour Trivelin n'est heureux ;
Qu'à lui donner la main Colette se prépare.
*Le Lutin disparaît.*
LE CHŒUR

[11] Voici le texte original de Philippe Quinault, *Persée*, III, 1 : « Je porte l'épouvante et la mort en tous lieux ; / Tout se change en rocher à mon aspect horrible ; / Les traits que Jupiter lance du haut des cieux / N'ont rien de si terrible / Qu'un regard de mes yeux ».

[12] Ces questions seront notamment théorisées par François-Jean de Chastellux, *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, Paris, La Haye, Merlin, 1765 ; Genève, Slatkine reprints, 1970.

[13] *Rameau de A à Z*, éd. Philippe Beaussant, Paris, Fayard, 1983, art. « Parodie », p. 254.

[14] Sur *Platée*, voir *Avatars d'opéras*, *op. cit*., p. 660-673.

Obéissons au destin dans ce jour
Craignons qu'il ne se venge,
Aux dépens de l'amour,
Conservons la vendange[15].

Le deuxième divertissement est une fête infernale. La scène des Enfers – comme celle du Sommeil ou de la Tempête – relève des *topoï* de l'opéra depuis *Alceste* (1674) et *Thésée* (1675) de Lully et Quinault. Ces épisodes hautement dramatiques, où l'esthétique spectaculaire s'épanouit pleinement, se situent le plus souvent dans les actes centraux de l'opéra (acte IV d'*Alceste* ; acte III de *Thésée*). Dans la scène 5 de l'acte II, l'intertexte d'*Alceste* de Lully et Quinault joue à la fois le rôle de modèle, de matrice et de cible :

PROSERPINE

Je vois bien que le récit qu'on t'a fait des Enfers t'a prévenu contre la beauté de notre empire ; mais nous t'allons faire voir les plaisirs qu'on y goûte. Il faut que tu saches que nous avons ici les plus excellents maîtres de tous les arts. Nous avons surtout un opéra des plus complets […] Va prendre place pour voir le divertissement. Impitoyables Furies, cessez de tourmenter les criminels, et vous Ombres fortunées, faites de votre mieux pour régaler le Seigneur Arlequin, qui a eu le bonheur de gagner les bonnes grâces de Proserpine. […]

*Divertissement. Troupe d'Ombres. Entrée de Lutins.*

*Un* LUTIN *chante.*

Que les Ombres se réjouissent
Chantez, dansez, peuple démon ;
Que de Sisyphe et d'Ixion,
Aujourd'hui les tourments finissent :
Que les Danaïdes remplissent
Leurs brocs et leurs cruches de vin ;
Et que Tantale puisse enfin,
Sans que les Enfers l'en punissent,
Boire à la santé d'Arlequin[16].

Une didascalie qui précède l'air du lutin dans la partition précise que l'« *on danse cet air avant que de le chanter*[17] ». C'est donc la parodie en tant que méthode de composition musicale, de mise en paroles d'une musique préexistante, qui prévaut dans ces divertissements de Mouret – comme dans ceux de l'Académie royale de musique.

Musique savante / musique populaire, une antinomie anachronique ?

L'étude du phénomène parodique offre l'occasion de revenir sur quelques idées reçues et de relativiser l'antinomie entre musique dite « savante » et musique dite « populaire », ou plus exactement de montrer que cette distinction n'est pas tout à fait opératoire, comme le montre le phénomène de recyclage des airs d'opéras sous la forme de vaudevilles[18]. Certes ces petits airs sont aux antipodes du récitatif, mais ils se confondent parfois avec les divertissements d'opéra, même s'il est évident que l'exécution musicale diffère en fonction du lieu de représentation : l'orchestre de l'Opéra[19] est plus fourni que celui des Foires ou des Italiens, et surtout, les airs de divertissements entonnés par les chœurs de l'Académie royale de musique sont

[15] Marc-Antoine Legrand, *Belphégor*, *Nouveau Théâtre Italien*, Paris, Briasson, 1733, vol.II, p. 27-28.
[16] *Ibid*., p. 48-50.
[17] *Cinquième Recueil des divertissements du Nouveau Théâtre Italien*, Boivin, Paris, s. d, p. 71.
[18] *Mutatis mutandis*, on peut comparer cette relative indifférenciation entre vaudevilles et airs de divertissement, à celle qui existe entre vaudevilles et ariettes pour la période qui suit la nôtre. Ainsi Michel Noiray insiste sur la « mise en garde contre un cloisonnement trop rigide des deux types d'airs [*i.e.* vaudevilles et ariettes] » et sur le fait que l'on peut « considérer certains vaudevilles, lorsqu'ils dérivent d'un opéra composé pour l'Académie royale de musique comme étant d'un poids musical supérieur à bien des morceaux originaux », « Ariettes et vaudevilles dans les années de formation de l'opéra-comique français », *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, éd. Christoph-Hellmut Mahling, S. Wiesmann, Kassel, Bärenreiter, 1984, p. 119. Nombreuses sont les ariettes à succès qui deviennent vaudevilles à leur tour.
[19] Sur la composition de l'orchestre de l'Opéra, voir Jérôme de La Gorce, « L'orchestre de l'Opéra et son évolution de Campra à Rameau », *Revue de Musicologie*, vol. 76, n° 1, 1990.

harmonisés à plusieurs voix, tandis que les airs de vaudevilles se chantent à une seule voix. Celle-ci correspond le plus souvent au *cantus* (la partie de dessus) qui est celle que le public chante et retient le plus facilement.

En écho révélateur de ce préjugé, citons 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[20] ». « Trouve-t-on vraiment des airs de Lully devenus des *ponts-neufs*[21] ? » s'interrogeait Pierre Fortassier dans une communication à Aix-en-Provence en octobre 1969. Il est nécessaire de revenir sur cette idée reçue qu'Henri Lagrave, par exemple, transmet 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[22] ». La récurrence du terme même de « chanson » dans les didascalies des opéras de Lully[23] va à l'encontre de ces conceptions. On retrouve par ailleurs comme des séquelles de ce préjugé sous la plume des plus éminents spécialistes de Lully. Ainsi Jérôme de La Gorce établit une différence entre les tragédies en musique conçues pour le public de la ville et celles, conçues pour celui de la Cour. Les spectateurs de la Cour ne se seraient pas permis, selon lui, « de mêler leur voix à celles des interprètes. Cela eût été probablement inconvenant. Lully jugea donc inutile de poursuivre dans *Atys* et *Isis* l'expérience qu'il avait menée dans ses opéras antérieurs[24] » : « Après *Thésée*, Lully renonce aux chœurs susceptibles d'être repris au théâtre du Palais-Royal par le public parisien et se garde de recourir à des mélodies d'inspiration *populaire*[25] ». Mais si l'on regarde de près les airs d'opéras ayant acquis le statut de vaudevilles, on se rend compte qu'un très grand nombre – et parmi les plus usités – provient précisément des opéras créés « après *Thésée* ». L'air du *Péril* d'*Atys* ou celui des *Trembleurs* d'*Isis* – qui certes ne sont pas des chœurs – sont en effet les airs d'opéras les plus souvent cités sous forme de vaudevilles. Dans le même temps, Jérôme de La Gorce établit une dichotomie entre le « public le plus populaire, celui de la ville[26] » et l'autre public, le public de la Cour. Selon lui, les mélodies d'inspiration populaire, faciles à retenir et favorisant la répétition sont faites pour flatter le goût du public de la ville. En réalité la parodie est un phénomène typiquement mais non exclusivement urbain, et la dichotomie entre le public de la Cour et celui de la ville mérite d'être relativisée au regard de ces airs qui circulent à double sens. La musique de Lully[27], à la fois référence et emblème de cette culture circulaire, traverse le théâtre musical de cette époque de part en part. Or si l'on considère que Lully intègre à l'intérieur de ses tragédies en musique des airs qui circulaient dans Paris bien avant l'invention de l'opéra français, et qu'en retour des airs de ballets ou d'opéras servent de timbres dans les comédies de la Foire aux côtés des vaudevilles, il semble que la ligne de démarcation entre ce que l'on a pris l'habitude d'appeler musique « populaire » et musique « savante » soit bien ténue, voire fictive, en tout cas artificielle. On observe plutôt dans le répertoire musical de l'époque un phénomène de contamination réciproque. Le recyclage comme technique de composition n'est d'ailleurs pas le strict apanage de la parodie. L'opéra français n'hésite pas à user de collages, non seulement textuels mais aussi musicaux. Ces échanges circulaires 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 de l'Opéra.

Le terme même de « populaire » appliqué à la musique ne s'emploie pas fréquemment sous l'Ancien Régime[28], en revanche on le trouve sous la plume des critiques d'aujourd'hui, de Julien Tiersot, de Jérôme de La Gorce ou encore de Maurice Barthélemy, ici à propos des vaudevilles d'*Arlequin roi de Sérendib* (1713) : « exceptés le menuet de Grandval et celui d'*Hésione* de Campra, tout le reste provient de la veine *populaire*[29] ». C'est d'abord à travers leur mode de composition, c'est-à-dire la parodie, que l'air de

---

[20] Julien Tiersot, *Histoire de la Chanson populaire en France*, Paris, Plon, 1889, p. 503.

[21] Pierre Fortassier, « Musique et Peuple au XVIII^e^ siècle », *Images du peuple au XVIII^e^ siècle*, Paris, A. Colin, 1973, p. 330.

[22] Henri Lagrave, « Un Marquis à la Foire », *Europe*, *Le Vaudeville*, octobre 1994, p. 20.

[23] On le trouve par exemple dans *Cadmus et Hermione* (I, 4) *Thésée* (IV, 7), *Atys*, *Isis* (II, 7), *Bellérophon* (prologue), *Proserpine* (IV, 5) *Roland* (prologue), *Achille et Polyxène* (III, 8).

[24] Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002, p. 625.

[25] *Ibid*., p. 629. Nous soulignons.

[26] *Ibid.*, p. 685.

[27] Aucun compositeur du XVIII^e^ siècle – y compris Rameau, d'accès plus difficile, mais à l'exception de Gluck – n'a connu une telle popularité et une telle diffusion. *Cf.* Herbert Schneider, *Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien Régime*, Tutzing, Hans Schneider, 1982, p. 11.

[28] On ne trouve l'adjectif populaire ni dans l'article « air » rédigé par Rousseau dans l'*Encyclopédie*, ni dans celui consacré à la « chanson ». Dans les quatre entrées de l'article « populaire » du *Dictionnaire de l'Académie française*, on ne trouve aucune référence à la musique dans les 4^e^, 5^e^ et 6^e^ éditions (respectivement en 1762, 1798 et 1832-35). L'expression « chansons populaires » fait son apparition dans la 8^e^ édition de 1932-35, vol. 2, p. 375.

[29] Maurice Barthélemy, « Les Origines de l'Opéra-Comique », *L'Opéra-Comique en France au XVIII^e^ siècle*, éd. Ph. Vendrix, Liège, Mardaga, 1992, p. 38.

divertissement d'opéra et le vaudeville ont en partage, qu'ils sont à la fois cousins et populaires au sens de connus, célèbres, chantés par le plus grand nombre.

Monique Rollin[30] a débusqué un air du prologue de *Roland*, « C'est l'amour qui nous menace » (LWV 65/13) 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[31] ». En effet, en 1652, on chante sur ce timbre une chanson qui raille les amours de la Reine et de Mazarin :

Dedans Poitiers 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.

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[32]. Dès 1685, cet air sert de support à de nouveaux couplets parodiés sur les amours de Lully et du jeune page Brunet[33]. On le retrouve ensuite à la Foire sous le timbre *C'est l'amour qui nous menace* en 1714, 1721, 1726, 1733 ou chez les Italiens dans une parodie d'*Amadis* en 1740[34].
Monique Rollin donne donc raison au Flonflon de Fuzelier, « inspecteur général de la Musique ambulante de Paris et pourvoyeur des opéras modernes » : « […] et s'il y a des airs qui ont été chantés à l'Opéra avant que de l'être à la Samaritaine, il y a aussi bien des chansons qui ont paru au Pont-Neuf avant que de se montrer à l'Opéra »[35]. Ce n'est pas un hasard si c'est sous la plume de Fuzelier que l'on trouve le témoignage le plus saisissant de cette circulation des airs chantés. Rappelons que Fuzelier a travaillé pour toutes les scènes parisiennes : les Foires, la Comédie-Française, la Comédie-Italienne et l'Académie royale de musique. Il résume dans une formule emblématique de notre réflexion, cette relation de continuité entre les cultures :

TRIVELIN

Ovide nous apprend dans ses *Métamorphoses* que le tendre Atys brodait des flonflons sur la vielle qui charmaient Galatée, ce qui fit qu'elle le préféra à ce grand vilain chaudronnier de Polyphème qui pour tout instrument n'avait qu'un sifflet.

LE VIELLEUX

C'est bien parlé, car ventrebille, nous autres vielleux, *je sommes tous des Lully*.

TRIVELIN

[30] Monique Rollin, « Les œuvres de Lully transcrites pour le luth », *Jean-Baptiste Lully*, Actes du colloque de Saint-Germain-en-Laye, (1987), éd. H. Schneider et J. de La Gorce, Laaber, 1990, p. 483-494.
[31] *Ibid.*, p. 487.
[32] *Mutatis mutandis*, Gustav Mahler offre un cas comparable et illustre de façon frappante, à travers ses symphonies, « la manière dont la musique savante s'empare de la chanson populaire, qu'elle absorbe en la détournant de son contexte et en lui assignant de nouvelles fins », voir A. Bouillaguet, *L'Écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, 1996, p. 77 et suivantes. L'auteure cite également le cas des variations de Mozart sur *Ah ! Vous dirai-je Maman* ou l'utilisation de *Elle avait une jambe de bois* par Stravinsky dans *Petrouchka*. Ces exemples témoignent de l'intégration de chansons populaires dans des œuvres savantes. Si l'on remonte dans le temps, Josquin des Prés, Roland de Lassus ou encore Pierre Certon n'hésitaient pas à composer des messes à trois ou quatre parties sur des chansons connues. La porosité entre musique populaire et musique savante – comme celle entre musique sacrée et musique profane – est une constante dans l'histoire de la musique.
[33] Ms. fr. 12620, *Recueil de Chansons, vaudevilles, sonnets… depuis 1680 jusqu'en 1685*, vol. V, p. 429 ; et Ms. fr. 12689, *Recueil de chansons ou vaudevilles satiriques et historiques avec remarques curieuses, du 1er de l'an 1685 jusqu'à la fin de l'an 1689*, vol. 7, p. 51. On trouve de nombreuses chansons sur la sodomie de Lully sur des airs de ses opéras (voir par exemple sur l'air du *Péril* d'*Atys* : « Baptiste est fils d'une meunière, / Il ne saurait nous le nier. / Il ne chevauche qu'en meunier, / Toujours sur le derrière », Ms. fr. 12669, *Recueil de chansons anecdotiques, satiriques et historiques, depuis 1682 jusques en 1691, avec des notes curieuses et instructives*, t. IV, p. 62). Voir Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, *op. cit*., p. 306-315 et « Les réactions des chansonniers », p. 310-312.
[34] Voir *Parodies d'opéras…*, *op. cit*., p. 125.
[35] Fuzelier, *La Rencontre des opéras*.

> Bon des Lully. Vous êtes trop modeste. Les ouvrages de Lully faisaient un grand tour avant que d'arriver au Pont-Neuf qui est la pierre de touche de la bonne musique et vos chansons y arrivent de plein saut[36].

Les théâtres, s'ils ne sont pas étanches les uns aux autres, ne sont pas non plus des îlots coupés de la rue et de la société de l'époque, d'où l'intérêt de se placer à l'échelle de toute une ville.
Si le fait que Lully recycle des airs populaires (c'est-à-dire connus) a été prouvé pour *Roland*, son avant-dernière tragédie en musique créée en 1685, c'est-à-dire à l'apogée de sa carrière, tout porte à croire que ce cas n'est pas un *hapax*. Le répertoire de l'Académie royale de musique apparaît lui-même comme une sphère poreuse, qui doit être envisagée dans une dynamique d'échanges, de circulation, qui transcende les genres musicaux et la dichotomie musique savante / musique populaire.

Le fait que Rameau compose d'abord pour la Foire[37] et intègre certains airs initialement conçus pour celle-ci dans ses opéras, atteste cette absence de ligne de démarcation entre musique dite « savante » et musique dite « populaire ». L'air des Sauvages composé pour la Foire en 1725 pour accompagner des Indiens de la Louisiane, est publié peu après dans le troisième livre des pièces pour clavecin, puis orchestré pour l'Opéra en 1736, inséré dans les *Indes galantes* sous le titre de « Danse du grand calumet de la paix », développé en un vaste duo et chœur en rondeau « Forêts paisibles[38] », puis recyclé sous forme de vaudeville. Graham Sadler recense 74 emprunts de Rameau à sa propre œuvre[39]. Un air né à la Foire, peut donc y revenir après certains détours, y compris par la scène de l'Académie royale de musique : le trajet est circulaire. Selon Jean-Luc Tamby et Claude Duneton, *La Complainte de Mandrin*[40] (1755) proviendrait « d'un air de l'opéra-comique de Favart, *Acajou*, qui est lui-même une parodie en mode majeur d'un intermède instrumental de l'opéra de Rameau *Hippolyte et Aricie* ». Ainsi « Favart, à l'image de Mandrin, ce Robin des bois français qui volait aux riches pour donner aux pauvres, a sans doute emprunté au savant Rameau, ce que ce dernier avait tiré de la musique traditionnelle[41] ». Les flux migratoires sont donc divers et ne fonctionnent pas à sens unique.

Quelques glanes de parodies d'opéras

L'Ancien Théâtre Italien, avant sa fermeture en 1697, est un important foyer d'airs migrateurs et de parodies d'opéras. C'est à partir de la collaboration de Charles Dufresny que les Italiens tendent à généraliser la pratique de l'importation de parodies d'opéras. En 1692, trois petites comédies se jouent des frontières et des monopoles et forment une trilogie en reprenant le terme « opéra » dans leur titre même : il s'agit de *L'Opéra de campagne* de Dufresny, de *L'Opéra de village* de Florent Carton Dancourt, représenté à la Comédie-Française, enfin de *L'Union des deux opéras* de Dufresny, petite comédie de circonstance destinée à répondre à *L'Opéra de village* tout en réaffirmant la supériorité de *L'Opéra de campagne* sur celui « de village ».L'intrigue de *L'Opéra de campagne* rappelle celle de *Renaud et Armide* de Dancourt (1686), dont elle imite la trame. Mme Prenelle rêve de mettre sa fille Thérèse au couvent et de passer tout son temps à l'Opéra. Arlequin, le valet d'Octave, engage une troupe d'opéra pour se jouer de Mme Prenelle, 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. Mme Prenelle, furieuse, renonce à l'opéra et détruit toutes les décorations du théâtre, imitant Armide qui mettait à bas son palais enchanté. Dufresny transfère l'opéra dans un contexte bourgeois et greffe des paroles triviales sur le sommeil de Renaud et le grand monologue d'Armide « Enfin il est en ma puissance ». Les bords de la rivière de l'acte II sont remplacés par le décor de la cuisine représenté sur le frontispice. Arlequin contrefait le chanteur Dumesnil, « qui avait passé de la cuisine au théâtre[42] ». Perturbé

---

[36] Fuzelier, *La Mode*, 1719, BnF, département de la musique, ThB 2247, p. 17. Nos italiques.

[37] Pièces pour lesquelles Rameau a composé la musique : *L'Endriague*, 1723 ; *L'Enrôlement d'Arlequin*, 1726 ; *La Rose*, 1726 ; *La Robe de dissension ou le faux prodige*, 1726.

[38] Raphaëlle Legrand, « Rameau des villes et Rameau des champs : itinéraires de quelques mélodies ramistes, de la bergerie au vaudeville », *Musurgia*, IX, 1, 2002, p. 8.

[39] Graham Sadler, « A re-examination of Rameau's self-borrowings », *Jean-Baptiste Lully and the music of the French Baroque : Essays in honor of James R. Anthony*, Cambridge, 1989, p. 260.

[40] Louis Mandrin, né en 1724, meurt pendu en 1755. M. David et A.-M. Delrieu, *Aux sources des chansons populaires*, Paris, Belin, 1984, p. 217.

[41] Jean-Luc Tamby, notice qui accompagne le disque « Aux Marches du Palais, Romances et complaintes de la France d'autrefois », le Poème Harmonique (direction V. Dumestre), Alpha 500, 2001. Voir aussi Claude Duneton, *Histoire de la chanson française*, t. I, des origines à 1780, Seuil, p. 814.

[42] Nicolas Boindin, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Paris, Prault, 1719, p. 90.

par le fumet des chapons, il est victime d'un trou de mémoire :

ARLEQUIN *en Renaud*. *Les Violons jouent le Sommeil d'Armide, et Arlequin voyant la broche pleine de viande, dit.*

Je pense que voilà le souper de l'Opéra qui cuit. Il me prend plutôt envie de manger que de chanter. Mais chantons vitement.

Plus j'observe ce rôt, et plus je le désire,
La broche tourne lentement.
Je m'éloigne à regret d'un morceau si friand.

*Les Violons reprennent le Sommeil, et Arlequin continue*.

Le fumet embaumé des chapons qu'on fait cuire
Parfume l'air que je respire.

*La Symphonie continue et Arlequin dit* : Oh ma foi, les chapons m'ont fait oublier mon rôle… Attendez, attendez, il y a un endroit, comme qui dirait… Qui a des vieux Chapeaux à vendre, qui a des vieux Chapeaux ? ah ah m'y voilà. *Il chante*.

Un son harmonieux se mêlent au bruit des eaux.
Les poulets fricassés se cuisent pour m'attendre,
Des charmes de la faim j'ai peine à me défendre[43].

Défendre ? Je ne saurais pourtant manger que je n'aie reposé ; car le repos est aussi dans mon rôle. Courons donc vite au lit. *Il chante*.

Tout m'invite au repos…
Ce gazon, cet ombrage frais,
Et ce feuillage épais.

*Il chante ces dernières paroles sur l'air : De mon pot je vous en réponds, mais de Margot non non. Il se déshabille et répète* :

Tout m'invite au repos sous ce feuillage épais.

*Il jette à terre son habit à la romaine, et son casque, et paraît en chemise ; et dans cet équipage il traîne au milieu du théâtre un petit lit de repos qui était au fond, et se couche dessus. Un moment après il se lève, et regarde partout sous son lit, en disant :* Où est donc le pot de chambre ? *[…].*[44]

L'imitation de La Rochois par Mezzetin c'est-à-dire Angelo Constantini, le chanteur principal de la troupe travesti en Mme Prenelle, est le clou du spectacle. Le public qui va admirer La Rochois à l'Opéra, loin de s'offusquer de ce qu'on ose toucher à son idole, prend au contraire un plaisir certain à venir admirer les talents d'imitateurs de l'acteur italien qui parvient à saisir par le biais du travestissement quelque chose de la quintessence du talent de la chanteuse. Le monologue devient une charge satirique teintée de misogynie :

MAD. PRENELLE, *en Armide, contrefaisant mademoiselle Rochois, très excellente actrice de l'opéra, et qu'on regrettera éternellement*.

Enfin il est en ma puissance
Ce mépriseur d'appas, ce glacé jouvenceau
Il me vit sans m'aimer ; j'enrage quand j'y pense
Cruel, j'aurais moins pitié de ta peau
Que notre chat à jeun n'en aurait d'un fromage.
Qu'il éprouve toute ma rage.
(*Elle va pour le percer*).
Sans faiblesse, mon cœur, qui te fait palpiter ?
Ma pitié sent un peu ce que je n'ose dire.
Frappons. Ciel ! Qui peut m'arrêter ?
Achevons. Je frémis. Vengeons-nous. Je soupire.
La vengeance pour moi n'a plus rien de charmant.

---

[43] Voici les paroles originales de cette scène 3 de l'acte II d'*Armide* : « Plus j'observe ces lieux et plus je les admire, / Ce fleuve coule lentement / Et s'éloigne à regret d'un séjour si charmant. / Les plus aimables fleurs et les plus doux zéphyrs / Parfument l'air qu'on y respire. / Non, je ne puis quitter des rivages si beaux. / Un son harmonieux se mêle au bruit des eaux / Les oiseaux enchantés se taisent pour l'entendre / Des charmes du sommeil j'ai peine à me défendre / Ce gazon, cet ombrage frais, / Tout m'invite au repos sous ce feuillage épais. *Renaud s'endort sur un gazon, au bord de la rivière* ».

[44] *Théâtre Italien de Gherardi*, Paris, P. Vitte, 1717, t. IV, p. 55-56.

Suis-je donc femme, ô ciel ! Oui, je la suis vraiment.
Je passe en un moment de l'excès de la haine
À celui de l'amour.
Toute ma rage est vaine :
Je ne puis me résoudre à lui ravir le jour […][45].

Comme exemple d'air d'opéra qui se trouve sur la scène de l'ancienne Comédie-Italienne puis qui migre sur celle de l'Opéra-Comique et dans le répertoire des parodies dramatiques, on peut citer les *Trembleurs* d'*Isis* de Lully et Quinault. C'est sur la scène de l'ancien Théâtre Italien qu'il fait son apparition comme timbre pour la première fois[46]. Dans *Les Aventures des Champs-Élysées* de L.C.D.V. représentée le 28 novembre 1693, Orphée chante six couplets « *sur l'air des Trembleurs* » dont les paroles sont totalement déconnectées du contexte original d'*Isis* et de l'isotopie du froid et portent la « morale » de la comédie[47]. Pour ces *Trembleurs*, il existe au siècle suivant une sémantique propre au vaudeville, une palette de tremblements possibles dont le contexte dramatique et l'interprétation du chanteur viennent actualiser l'une ou l'autre couleur. Par exemple, dans *Les Enragés* de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, 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*[48]).

L'air des *Trembleurs* suscite dans la plupart de ses réemplois des affects liés au tremblement : colère, rage, fureur, menace, crainte, transe, enthousiasme ou vieillesse.
L'air des *Vieillards* de *Thésée* est un cas où le rapport à l'intertexte est particulièrement fort. Il est sollicité pour les tremblements liés à la vieillesse et d'ailleurs mis en parallèle avec l'air des *Trembleurs* dans une scène de *La Jalousie avec sujet* de Fuzelier : la fièvre lente s'y exprime sur l'air des *Trembleurs*, la fièvre chaude, sautillant toujours, sur l'air des *Vieillards de Thésée*, et les deux fièvres se coupent sans cesse la parole[49]. Autre occurrence caractéristique des *Vieillards de Thésée*, sous la plume de Denis Carolet, qui apprécie particulièrement cet air, pour accroître le ridicule de la Nourrice dans *Pierrot Cadmus*, parodie de *Cadmus et Hermione* :

LA NOURRICE
Air : *des Vieillards de Thésée*.
Pour le peu de beauté qui me reste,
Rien n'est si funeste

[45] *Ibid*., p. 56-57.
[46] Dans *L'Union des deux opéras*, espèce de parodie d'*Isis* de Lully, Charles Dufresny le fait jouer sur une vielle.
[47] « Qu'un homme entre en mariage, / Qu'il prenne une fille sage. / Qui passe en son voisinage / Pour exemple de vertu : / Fut-il rusé comme un braque, / Et sage comme un pibraque, / Un jeune fou survient : craque, / Voilà le sage cocu », *Les Aventures des Champs-Élysées*, sc. dernière.
[48] *Les Enragés*, 21 juillet 1725, Foire Saint-Laurent, t. VI du *Théâtre de la Foire*.
[49] Ms. fr. 9333, f° 225.

Que ce mépris :
On peut bien à mes charmes
Rendre encor les armes :
Je sais conduire un soûris,
J'ai de la souplesse,
De la gentillesse,
Et de mes attraits,
La verte jeunesse
Ressent les traits[50].

La Comédie-Italienne, qui ré-ouvre ses portes en 1716, fournit elle aussi des timbres de vaudevilles dans la première moitié du siècle. Le timbre *Cahin Caha* est issu du *Tour de Carnaval* d'Allainval et Mouret créé en 1726. Dans *Pierrot Cadmus* de Carolet, parodie de *Cadmus et Hermione* de Lully et Quinault en 1737, Arbas chante un couplet nostalgique sur cet air de Mouret. Ici, c'est toute l'esthétique spectaculaire de l'opéra qui est remise en question :

Dans sa jeunesse
Cadmus était bouffon,
Amusant, polisson,
Un peu même histrion,
Il était sans façon,
Quoique plein de noblesse :
Aujourd'hui ce n'est plus cela,
Ce héros étique,
Froid, mélancolique,
N'a plus l'air comique,
Suivant la critique,
Cadmus ira,
Cahin caha (*bis*)[51].

L'opéra, au gré de ses reprises, avait subi de nombreuses modifications. Carolet, en prenant pour cible et modèle de sa parodie la version originale de Quinault, marque son désaccord avec la nouvelle version présentée à l'Académie royale de musique et dans le même temps, ranime chez le public le souvenir de la version originelle. Tout se passe finalement comme si Carolet déplorait la perte du comique dans *Cadmus*. La parodie a donc ici une fonction nostalgique et critique, à une époque où la musique de Lully tend à devenir la pierre de touche du goût conservateur. Les parodies de Lully visent alors à protéger l'idéal du modèle contre les dérives ramistes. *Cahin Caha* de Mouret devient ainsi un vaudeville très populaire, particulièrement apprécié par Carolet et régulièrement utilisé dans sa fonction critique nostalgique d'opposition entre deux époques, l'une, passée et heureuse, et l'autre, actuelle et décadente. Les ramifications des flux migratoires sont donc complexes : le détour par l'air de Mouret croise le fer avec la critique et réactualise le souvenir du spectateur, selon l'esthétique du mille-feuille ou de la poupée russe. Ce sont finalement ici trois scènes qui se télescopent dans l'interprétation d'un seul air chanté : la Comédie-Italienne, l'Opéra et l'Opéra-Comique.

La parodie dans son acception la plus large, par-delà la diversité des pratiques, est un phénomène socioculturel emblématique d'une culture circulaire dans laquelle les échanges entre les théâtres, entre la scène et la salle, entre la musique dite « savante » et la musique dite « populaire », sont nombreux et réciproques. La même mélodie se décline et s'incarne dans d'autres textes, avec d'autres arrangements musicaux, d'autres accompagnements, d'autres harmonisations, en fonction de son cadre d'exécution. Les théâtres parisiens, en tant que lieux de transition, de transmission – mais aussi de transformation – jouent un rôle dans la diffusion, la vulgarisation mais aussi la conservation de ces airs migrateurs.

Par sa capacité à passer de bouche en bouche et de scène en scène, l'air chanté est *in fine* un agent de perméabilité entre les frontières spatiales, génériques et sociales, qui, sous la forme de parodies spirituelles, va

[50] *Pierrot Cadmus*, Foire Saint-Laurent 1737, sc. 10.
[51] *Ibid.*, sc. 3.

jusqu'à pulvériser la ligne de démarcation entre le sacré et le profane. Pour l'air chanté, le devenir-vaudeville apparaît comme une consécration.

Il est difficile de suivre la piste du devenir d'un air, depuis son émanation jusqu'à sa perte. Le passage par la scène permet au mieux d'en saisir un aspect, un *apparaître*, un composé éphémère et instable, promis à d'autres états. Le fredon, volatil et fugitif, malléable et plastique, se transforme au gré de ses migrations. L'air chanté est un passe-muraille entre les sphères, entre les mondes, et c'est ce qui fait aussi de lui un instrument politique privilégié, comme le rappelle cet avatar des *Trembleurs* d'*Isis*, air qui a changé de couleur politique au gré des bouleversements de l'Histoire et de ses voyages migratoires, inter- et extra-scéniques. On le retrouve notamment dans le *Chansonnier Français Républicain ou recueil de Chansons, d'odes, de cantates et de romances relatives à la Révolution française, et propres à entretenir dans l'âme des bons citoyens la gaieté républicaine.* Le contenu de ce couplet redouble le pouvoir qu'ont ces airs migrateurs à transcender toujours plus les frontières et à voyager toujours plus loin : « Aux Anglais, faisons la nique, / Et que le peuple italique / Entonne notre cantique, / L'effroi de tous les tyrans : / Nous irons du pôle arctique, / Jusqu'au bout de l'Antarctique, / Proclamer la République / À tous les peuples souffrants »[52].

Le simple syntagme *Sur l'air de…* convoque bien plus qu'une mélodie : puissant sésame, il fait surgir et réactive un hors-texte qui appartient à la mémoire collective et individuelle, charrie paroles, images, expériences vécues, réminiscences et promesses d'autres avatars.

[52] *Chansonnier Français Républicain ou recueil de Chansons, d'odes, de cantates et de romances relatives à la Révolution française, et propres à entretenir dans l'âme des bons citoyens la gaieté républicaine*, III^e^ année de la République Française, Quai des Augustins, chez Debarle, Paris, p. 20-21.