



HAL
open science

Musique et discours sur la musique dans le répertoire des marionnettes foraines sous l’Ancien Régime

Françoise Rubellin

► **To cite this version:**

Françoise Rubellin. Musique et discours sur la musique dans le répertoire des marionnettes foraines sous l’Ancien Régime. Michela Landi. La Double Séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire, Firenze University Press, pp.73-84, 2017, e-ISBN: 978-88-6453-665-1. 10.36253/978-88-6453-665-1 . halshs-03498219

HAL Id: halshs-03498219

<https://shs.hal.science/halshs-03498219v1>

Submitted on 21 Jan 2025

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License



HAL
open science

Musique et discours sur la musique dans le répertoire des marionnettes foraines sous l’Ancien Régime

Françoise Rubellin

► **To cite this version:**

Françoise Rubellin. Musique et discours sur la musique dans le répertoire des marionnettes foraines sous l’Ancien Régime. Michela Landi. La Double Séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire, Firenze University Press, pp.73-84, 2017, e-ISBN: 978-88-6453-665-1. 10.36253/978-88-6453-665-1 . halshs-03498219

HAL Id: halshs-03498219

<https://shs.hal.science/halshs-03498219v1>

Submitted on 21 Jan 2025

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

MUSIQUE ET DISCOURS SUR LA MUSIQUE DANS LE RÉPERTOIRE DES MARIONNETTES FORAINES SOUS L'ANCIEN RÉGIME

Françoise Rubellin

Université de Nantes, ANR CIRESEFI (<francoise.rubellin@univ-nantes.fr>)

On a longtemps sous-estimé l'importance des spectacles qui se donnaient à Paris au XVIII^e siècle dans de grands marchés saisonniers, la Foire Saint-Germain en hiver et la Foire Saint-Laurent en été.

À présent que leur histoire est mieux cernée¹, inscrite dans le contexte d'une concurrence acharnée, une autre idée reçue reste à combattre, celle d'un répertoire uniforme. L'appellation souvent méprisante de 'théâtre de foire' écrase dans sa simplification abusive la multiplicité des spectacles qui étaient proposés dans ces deux grandes foires. S'il est désormais connu que l'Opéra-Comique est né dans les foires, il ne faudrait pas oublier la place qu'y tinrent les spectacles de marionnettes.

'Pantins', 'poupées', 'comédiens de bois', les désignations peuvent paraître les dévaloriser. Et pourtant c'est là que s'y joue une étape importante de la guerre des théâtres, c'est là aussi que s'y développent les parodies d'opéra, c'est là qu'une forme particulière d'opéra-comique prend naissance.

Aussi nous semble-t-il important, contre l'idée d'un divertissement populaire pour enfants, d'y voir un lieu de spectacle qui a toute sa place aussi bien dans l'histoire du théâtre que dans l'histoire de la musique. Nous nous pencherons sur le cas de la musique dans les pièces pour marionnettes afin d'éclairer d'un jour nouveau ces spectacles souvent dits 'mineurs' en raison des hiérarchies culturelles académiquement établies.

¹ Signalons entre autres: Maurice Barthélemy, *L'Opéra-Comique de 1715 à sa fermeture en 1744*, in Philippe Vendrix (sous la dir. de), *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, Éditions Mardaga, Liège 1992, pp. 45-78; Renzo Guardenti, *Le Fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento*, con una scelta di commedie rappresentate alle foires Saint-Germain e Saint-Laurent, 1711-1715, Bulzoni, Roma 1995; Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*, Voltaire foundation, Oxford 2002; Nathalie Rizzoni, *Inconnissance de la Foire*, in Agnès Terrier, Alexandre Dratwicky (éds.), *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Actes des Colloques de l'Opéra comique 2008, *L'invention de l'opéra français et La naissance de l'opéra-comique*, préface de Jérôme Deschamps, Symétrie-Palazzetto Bru Zane, Lyon-Venise 2010, pp. 119-151, ainsi que le site du CETHEFI (Centre d'Études sur les Théâtres de la Foire et la Comédie-Italienne), <<http://cethefi.org>> (05/2017).

Dès le milieu du XVII^e siècle des théâtres de marionnettes existent à Paris, pour lesquels la présence de musiciens est attestée. Catherine Massip a mis en lumière les contrats liant marionnettistes et instrumentistes:

Le «joueur de figures artificielles», Guy Labille [...] engage en 1644 et en 1646 pour un an, un joueur d'instruments qui se rendra tous les jours à midi, en sa maison, afin de participer au spectacle et jouer [...]; il doit le suivre aussi partout où on l'appelle pour montrer ses marionnettes; en contrepartie, le joueur d'instruments reçoit 16 livres par mois (20 livres en 1646) et 15 sols par visite.²

On sait aussi que peu après les représentations de l'opéra *Orfeo* de Luigi Rossi à Paris en mars 1647, ce même Guy Labille donne une représentation en miniature de cet opéra. «Fixés sur la paroisse Saint-André-des Arts, rue Dauphine ou près du Pont-Neuf, Italiens ou Français, ces montreurs de marionnettes, parfois joueurs d'instruments eux-mêmes comme Pierre Dattelin, ont toujours besoin de musiciens»³. À la Foire Saint-Germain 1656, Féry Moisy, «ingénieur du Roi ès machines artificielles» et Claude Desvignes «maître joueur d'instrument» signent un contrat. Ce dernier devra avec deux autres musiciens «jouer de la basse et du dessus de violon en la compagnie dudit Moisy tant de jour que de nuit»⁴ à partir du 3 février, date d'ouverture de la Foire.

Qui croirait que les marionnettes aient pu inquiéter l'Opéra? Le cas le plus frappant d'utilisation de la musique est sans conteste celui du théâtre des Pygmées: le sieur de la Grille, chantre de la chambre du roi, obtient en mars 1675 un privilège pour représenter des opéras avec de grandes marionnettes. Il fait jouer à l'Hôtel Royal du Marais en 1676 *Les Pygmées, tragi-comédie ornée de musique, d'entrées de ballet, de machines et de changements de théâtre*; puis, en novembre de la même année, *Les Amours de Microton ou Les charmes d'Orcan, tragédie enjouée mêlée d'ornements*.

Ces grandes marionnettes remportent un franc succès:

L'Opéra des Bamboches, de l'invention de la Grille, & qui fut établi à Paris vers l'année 1674, attira tout le monde durant deux hivers, & ce spectacle était un Opéra ordinaire, avec la différence que la partie de l'action s'exécutait par une grande Marionnette, qui faisoit sur le théâtre les gestes convenables aux récits que chantait un Musicien, dont la voix sortait par une ouverture ménagée dans le plancher de la scène.⁵

² Catherine Massip, *La Vie des musiciens à Paris au temps de Mazarin. 1643-1661. Essai d'étude sociale*, A. et J. Picard, Paris 1976, p. 80.

³ *Ibidem*, p. 81.

⁴ *Ibidem*, p. 79.

⁵ Abbé Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), tome III, 4^e éd. revue, corrigée et augmentée par l'Auteur, Pierre-Jean Mariette, Paris 1740, pp. 249-250.

Le livret donne une idée de la mise en scène:

Ce qu'on n'a point vu jusqu'ici, des figures humaines de quatre pieds de haut, richement habillées, en très grand nombre, sur un vaste et superbe théâtre, représenter des pièces en cinq actes, ornées de musique, de ballets, de machines volantes d'une invention toute nouvelle et de changements de décorations, réciter, marcher, actionner comme des personnes vivantes, et très agréablement, sans qu'on les tienne suspendues: c'est ce qu'on verra désormais à l'Hôtel royal des Pygmées, au Marais du Temple, à Paris.⁶



Fig. 1 – Jean Dolivar, *Habit de Microton berger extravagant des Bamboches*⁷

La gravure de Dolivar, *Habit de Microton berger extravagant des Bamboches* dont Jean Bérain aurait dessiné le costume, montre un personnage en effet 'richement habillé'.

Le privilège accordé par Louis XIV spécifie que ces marionnettes «imiteront parfaitement la danse, le chant et la voix humaine»⁸. Mais la présence de musique et de chant suscite la colère et la jalousie de Lully, alors directeur de l'Académie royale de musique, qui fait interdire le spectacle. En effet, quelques années auparavant, lorsque le roi décide en

⁶ *Les Pygmées* (1673), tragi-comédie ornée de musique, d'entrées de ballet, de machines, & de changemens de theatre. Représentée en leur hostel royal, au Marais du temple à Paris, Christophe Ballard, Paris 1676, pp. 5-6.

⁷ Reproduction avec l'aimable autorisation du Los Angeles County Museum of Art.

⁸ Voir Jérôme de la Gorce, *Un théâtre parisien en concurrence avec l'Académie royale de musique dirigée par Lully. L'Opéra des Bamboches*, in Jérôme de la Gorce, Herbert Schneider (réunis par), *Jean-Baptiste Lully, Actes du colloque* (Saint-Germain-en Laye – Heidelberg 1987), Laaber-Verlag, Laaber 1990, p. 224.

1669 la création de l'Académie de musique (dite Académie royale de musique en 1672), il lui confère par privilège l'exclusivité des représentations avec musique, chant et danse. La lettre du lieutenant de police la Reynie adressée au sieur de La Grille est explicite:

Le Roi ayant appris que les joueurs de marionnettes mêlent de la musique à leurs représentations, Sa Majesté m'a ordonné de vous dire que cela étant contraire au privilège qu'elle a accordé au sieur Lully, elle souhaite que vous la fassiez retrancher et que vous teniez exactement la main à l'exécution de ce qui est porté dans ledit privilège.⁹

Ainsi la politique de monopole va-t-elle jusqu'à toucher ces opéras miniatures. La Grille doit fermer son théâtre; la troupe des Pygmées reparaitra cependant à la Foire Saint-Laurent 1678. Lors de cette même Foire, les Grandes Marionnettes du Dauphin, sous la direction de Du Vaudier, participent au spectacle *Les Divertissements de la Foire*:

Après le montreur d'un animal exotique vient un Sauteur, qui dit : «C'est ici le grand Opéra, les Marionnettes de Monseigneur le Dauphin, la prise de Chaillot, le Père aux autres. L'on va commencer». Les violons jouent, et l'on voit des marionnettes danser.¹⁰

Il reste moins de dix pièces de marionnettes antérieures à 1715. Parmi celles-ci, *Polichinelle Colin-Maillard*, très courte pièce à la datation incertaine¹¹, témoigne de la présence de musiciens («l'orchestre») et comporte un vaudeville.

POLICHINELLE

Parle, compère, je commence à m'impatienter et [il] me prend envie de chanter deux petits voix de ville¹² de Colin-Maillard.

⁹ *Ibidem*, p. 226. Voir aussi François Moureau, *Les Comédiens de bois contre le Florentin trop francisé, et la suite*, in Id., *Le Goût italien dans la France rocaille. Théâtre, musique, peinture (v. 1680-1750)*, PUPS, Paris 2011, p. 169.

¹⁰ Cité par Anastassia Sakhnovskaia, *La Naissance des théâtres de la Foire. Influence des Italiens et constitution d'un répertoire*, tome I, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Nantes sous la dir. de Françoise Rubellin, 2013, p. 146.

¹¹ «Un joueur de marionnettes nommé Gillot était également installé à la Foire Saint-Germain 1708. Le *Dictionnaire des théâtres de Paris* rapporte en entier une "parade d'un auteur anonyme" représentée chez Gillot à cette foire, *Le Marchand ridicule*. Le *Dictionnaire des théâtres de Paris* résume encore une pièce jouée chez Gillot, *Polichinelle Colin-maillard*. Cependant, aucune date de représentation n'accompagne ce résumé. En l'absence d'autres informations sur ce Gillot, on situe la deuxième pièce, d'office, à la même foire», *ibidem*, p. 216.

¹² Telle est l'orthographe du manuscrit BnF, ms.fr. 9312, pour *vaudevilles*.

*En cet endroit l'orchestre*¹³ *joue l'air du Prévôt des marchands. Polichinelle chante l'air suivant.*

Le Colin Maillard est un jeu
 Qui me rendra riche dans peu ;
 Si le sort veut que d'une belle
 Je devienne maître absolu
 Qu'importe¹⁴ qu'elle soit pucelle,
 Pourvu qu'elle ait bien des écus [...]¹⁵

Dans une autre pièce du même recueil et du même scripteur, *Polichinelle grand Turc*, figure en dernière page: «*En cet endroit l'orchestre joue l'air de 'Lampons', une troupe de bergers et bergères danse*»¹⁶.

Dans ces premières pièces du répertoire pour marionnettes, le chant n'apparaît qu'occasionnellement, surtout à la fin. Mais, comme on l'a vu pour le théâtre des Pygmées, c'est la politique de monopole mise en place par Louis XIV qui va influencer indirectement l'essor de la musique aux marionnettes. En 1680, la création de la Comédie-Française fait de celle-ci le seul théâtre public de Paris autorisé à jouer des comédies et tragédies en français. Lors de la Foire Saint-Germain et de la Foire Saint-Laurent, des troupes donnent des représentations non-officielles, qui suscitent très rapidement des ripostes judiciaires: les procès intentés par la Comédie-Française, jalouse de ces concurrents, conduisent à l'interdiction du dialogue, et même de la parole. Aux pièces en monologues (avec nombre d'astuces comme les cris depuis la coulisse, les acteurs déguisés en fantômes, perroquets ou statues etc.) succèdent les pièces en pantomime ou en jargon.

En 1708 puis en 1713, les forains négocient avec l'Académie de musique pour avoir le droit, moyennant finance, d'utiliser musique, danse et décorations. En 1714, un nouvel accord permet à deux troupes de faire chanter les couplets de leurs pièces. Les troupes s'annoncent alors sous le nom d'Opéra-Comique¹⁷. Cependant les entrepreneurs forains qui ne peuvent payer la redevance inventent les pièces par écriteaux, dans lesquelles le public chante lui-même ce qu'il lit sur des panneaux au-dessus des acteurs.

Cette guerre des théâtres s'intensifie à tel point qu'en 1722 on interdit à la Foire Saint-Germain l'opéra-comique et la comédie. Tandis que l'entrepreneur Francisque donne malgré cela une pièce en monologue de

¹³ Ms: «leurqueste».

¹⁴ Ms: «Que m'importe»; nous corrigeons pour respecter la métrique de l'air.

¹⁵ BnF, ms.fr. 9312, f^{os} 8-11.

¹⁶ BnF, ms.fr. 9312, f^o 12v.

¹⁷ Plus tard, quand il leur sera à nouveau permis de parler, les théâtres feront alterner passages chantés et passages parlés, tant le public aime reprendre en chœur les couplets. L'expression 'opéra-comique' désigne donc tantôt un théâtre, tantôt un genre qui persistera au XIX^e siècle, après la disparition des théâtres de la Foire.

Piron, *Arlequin Deucalion*, les trois auteurs les plus célèbres de la Foire, Fuzelier, Le Sage et d'Orneval, préparent un spectacle pour marionnettes d'un nouveau genre, dont Fuzelier se déclare l'inventeur: «J'imaginai, pour la Foire Saint-Germain 1722, le projet des Marionnettes Etrangères. Et avec ces acteurs de bois, on fit tomber Francisque qui jouait à la muette dans le même préau»¹⁸.

L'*Avertissement* de l'édition rappelle le contexte:

Les auteurs de l'Opéra-Comique, voyant encore une fois leur spectacle fermé, plus animés par la vengeance que par un esprit d'intérêt, s'avisèrent d'acheter une douzaine de marionnettes et de louer une loge, où, comme des assiégés dans leurs derniers retranchements, ils rendirent encore leurs armes redoutables. Leurs ennemis, poussés d'une nouvelle fureur, firent de nouveaux efforts contre Polichinelle chantant ; mais ils n'en sortirent pas à leur honneur.¹⁹

Les frères Parfaict mentionnent le succès de l'entreprise et la présence d'un spectateur inattendu, le Régent:

En effet ces trois Auteurs se cantonnèrent dans une petite loge du Préau de la Foire Saint-Germain, qu'ils louèrent; & là, sous le nom de *La Place* ils firent représenter par des Marionnettes, des pièces de leur composition, qui attiraient tout Paris. Celle qui eut le plus de succès fut PIERROT ROMULUS, ou le *Ravisseur poli qui*, Parodie de la Tragédie que M. de la Motte venoit de donner au Théâtre-Français; cette Pièce en un Acte était précédée d'un Prologue, intitulé : L'OMBRE DU COCHER POÈTE. On ajouta un autre Acte, qui avait pour titre LE REMOULEUR D'AMOUR. Le succès de ces Pièces, & sur-tout de la parodie fut tel, que M. le Duc d'Orleans, Régent, voulut voir ce Spectacle, et le fit représenter à deux heures après minuit.²⁰

Le prologue de cette soirée, *L'Ombre du cocher poète*, est du plus grand intérêt pour l'histoire de la musique: il marque le début de l'opéra-comique pour marionnettes. Il s'agit en effet d'une fiction pour expliquer qu'on y entendra désormais des vaudevilles alternant avec la prose. Tandis que le compère chante seul sur le Pont-Neuf, arrive Polichinelle qui

¹⁸ Louis Fuzelier, Bibliothèque de l'Opéra, ms. Opéra-comique, Fonds Favart, Carton I, C1, 6.

¹⁹ Alain-René Le Sage et d'Orneval (recueillies, revûes & corrigées par), *Le Théâtre de la Foire, ou L'opera comique*, tome V, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain & de S. Laurent, enrichies d'estampes en taille-douce, avec une table de tous les vaudevilles & autres airs gravez-notez à la fin de chaque volume, Etienne Ganeau, Paris 1724, p. 47.

²⁰ Claude Parfaict, François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, tome II, Briasson, Paris 1743, pp. 4-5.

se présente comme «le Polichinelle de Rome, oncle et légataire universel de Madame Perrette la Foire»²¹ et vient donc recueillir sa succession.

Comme le compère lui demande: «Mais puisque vous êtes héritier de la Foire, vous jouerez donc des pièces en vaudevilles?»²², Polichinelle fait quelques essais peu concluants (pets et voix rauque), puis propose de donner des spectacles en parlant, ce à quoi le compère rétorque: «Vous ne gagnerez pas de l'eau à boire. Les Parisiens, rassasiés d'opéra et de comédies, vont à la Foire prendre des vaudevilles, comme une petite goutte de *cette affaire*»²³. Survient l'enchanteur Gribouri, qui apporte à Polichinelle des pièces en vaudevilles. Comme celui-ci lui explique que ni lui ni ses compagnons ne savent chanter, l'enchanteur fait surgir des enfers l'ombre du Cocher qui leur communique, à l'aide de coups de fouets, la science des vaudevilles, et leur offre les deux pièces qui vont être données à la suite du Prologue, *Le Rémouleur d'amour* et *Pierrot Romulus*. Il s'agit donc bien d'opéras-comiques, pour lesquels, fait rarissime, des archives ont été conservées: elles révèlent que pour cette soirée théâtrale étaient employés huit marionnettistes, cinq chanteurs et six musiciens, ce qui est considérable; d'ailleurs le plan du théâtre, de la main de Fuzelier, laisse deviner une salle vaste («petit parquet, grand parquet, amphithéâtre double et triple»)²⁴.

À partir de là vont se développer aux marionnettes des opéras-comiques: certains ont des intrigues de comédies, d'autres sont des parodies, de tragédie ou d'opéra. Pauline Beaucé a établi que les parodies d'opéras pour marionnettes commencent en 1726; parmi celles-ci, elle a recensé 14 parodies de tragédies en musique et 7 parodies d'opéra-ballet²⁵. Carolet, le plus grand fournisseur de pièces pour marionnettes, donne entre autres pièces:

- *Le Cocher maladroit ou Polichinelle Phaéton* (1731), parodie de *Phaéton* de Lully et Quinault,
- *Polichinelle Amadis* (1732), parodie d'*Amadis* de Lully et Quinault,
- *Polichinelle Alcide* (1733), parodie d'*Omphale* de Destouches et La Motte,
- *La Grenouillère galante* (1735), parodie des *Indes galantes* de Rameau et Fuzelier,
- *Atys travesti* (1736), parodie d'*Atys* de Lully et Quinault,
- *Polichinelle Persée* (1737), parodie de *Persée* de Lully et Quinault.

²¹ A.-R. Le Sage et d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire*, vol. V, cit., p. 51.

²² *Ibidem*, p. 52.

²³ *Ibidem*, p. 54

²⁴ Cf. Bertrand Porot a étudié minutieusement ce dossier: *L'organisation d'un spectacle de marionnettes en 1722. À propos d'archives méconnues de Fuzelier*, in Pauline Beaucé, Françoise Rubellin (sous la dir. de), *Parodier l'opéra. Pratiques, formes et enjeux*, préface de Paul Aron, Éditions Espaces 34, Montpellier 2015, pp. 127-153.

²⁵ Pauline Beaucé, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières. Évolution d'un genre comique*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2013, p. 154.

Quelle est la musique des pièces pour marionnettes? On ne connaît presque pas de musique d'orchestre²⁶ originale. Les passages d'orchestre sont sans doute la reprise de morceaux connus; pour tout ce qui est chanté, il s'agit de vaudevilles. Une base de données élaborée par le Centre d'études des théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne²⁷, «Theaville», donne accès au texte de toutes les parodies d'opéra pour marionnettes, et contient la plupart des airs employés, sous forme de fichier son, invitant à une lecture interactive²⁸.

La musique des opéras n'est presque jamais parodiée mais il peut y être fait allusion, soit par une désignation critique (ainsi les «tintamarres» de Rameau²⁹) soit par l'utilisation des paroles (avec modification minimale) et de la musique de l'opéra. Le très bel air de Théone dans *Phaéton* de Lully «Ah, Phaéton ! est-il possible / Que vous soyez sensible / Pour une autre que moi» (acte III, scène 1) doit assurément perdre de son tragique lorsqu'il est chanté aux marionnettes:

BABET

Air de l'opéra.

Polichinelle, est-il possible

Que vous soyez sensible

Pour une autre que moi ? *etc.*³⁰

C'est aussi par leurs remarques sur les opéras et sur la musique que ces pièces pour marionnettes méritent l'attention. Elles peuvent laisser apercevoir une critique de la distribution, comme dans la parodie anonyme *Pyrame et Thisbé*:

ZORAÏDE

Mais pouviez-vous l'entendre par un si petit trou ? Sa voix est bien grosse pour passer par là !

THISBE

Oh, ce n'est que depuis peu qu'on s'est avisé de lui faire chanter la basse-taille, car Pyrame est un jeune homme qui ordinairement a la voix fort délicate.³¹

²⁶ L'orchestre peut être réduit à deux musiciens, comme le montre une boîte peinte par Van Blarenbergh (c. 1763) reproduite par Nuria Aragonès Riu, *L'Iconographie des petits théâtres en France au dix-huitième siècle*, thèse de doctorat sous la dir. de Martine de Rougemont, Université Paris 3, 2008. On a vu qu'il y a six musiciens pour *L'Ombre du cocher poète*.

²⁷ Le CETHÉFI est basé à Nantes. Voir le site <<http://cethefi.org>> (05/2017).

²⁸ Site <www.theaville.org> (05/2017).

²⁹ Voir *infra*, note 31.

³⁰ Denis Carolet, *Le Cocher maladroit ou Polichinelle Phaéton*, 1731, BnF, ms. fr. 9315, f° 94. Sur le réemploi des airs d'opéra, et particulièrement de ceux de Lully, voir Judith Le Blanc, *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)*, Classiques Garnier, Paris 2014.

³¹ Françoise Rubellin (éd.), *Pyrame et Thisbé. Un opéra au miroir de ses parodies: 1726-1770*, sous la dir. de Françoise Rubellin, Éditions Espaces 34, Montpellier 2007, p. 157.

Thévenard, qui interprétait Pyrame sur la scène de l'Opéra, était en effet basse-taille (voix grave de basse), tandis que le rôle du roi Ninus était confié à un haute-contre. La remarque peut impliquer une critique sur cette distribution singulière des chanteurs.

On peut rencontrer des allusions aux débats de l'époque. Ainsi dans *Polichinelle dieu du goût*, un musicien italien et un danseur se présentent devant Polichinelle:

LE MUSICIEN

Seigneur, je suis musicien italien.

Il chante italien, l'autre fait un entrechat

POLICHINELLE

Hé bien, messieurs, que puis-je pour vous ?

LE MUSICIEN

Établir la réputation qu'un mauvais goût a glissé dans les esprits. Les Italiens sont des rivaux fanatiques de la musique française. Ils défigurent l'art par leur ton glapissant et moi, je soutiens à tous le contraire et je dis qu'il est plus de beaux morceaux italiens qu'en français et les auteurs italiens sont en bien plus grand nombre qu'ici. Donc, ce ne peut être qu'un mauvais goût qui ait pu inspirer de tels sentiments et je viens vous prier de le réformer.³²

Le dialogue des marionnettes se fait ici l'écho de la querelle opposant musique française et italienne qui ira en s'amplifiant.

Fuzelier, auteur de quelques pièces remarquables pour marionnettes, n'hésite pas à s'autocritiquer. Dans *L'Union des opéras* (Foire Saint-Laurent 1744), on lit:

POLICHINELLE

N'allez pas nous donner des tintamarres de *Dardanus* ni des sourdines de *L'École des Amants* !

Dardanus et le Ballet

Font tous deux ennui complet,

Voilà la ressemblance.

L'un par ses airs étourdit,

Par les siens l'autre affadit,

Voilà la différence.³³

³² *Polichinelle dieu du goût*, sc. VII, BnF, ms.fr. 9312, f° 327. La pièce ne fut pas autorisée.

³³ Bibliothèque de l'Opéra, Fonds Favart, Carton II, III. Voir Judith Le Blanc, *L'opéra en mineur. Le cas de Fuzelier et de l'autoparodie*, in Christelle Bahier-Porte, Régine Jomand-Baudry (textes réunis par), *Écrire en mineur au XVIII^e*, dir. Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry, Desjonquères, Paris 2009, p. 423.

C'est bien de l'actualité qu'il s'agit: la seconde version de *Dardanus*, de Rameau et La Bruère, a été créée le 21 avril 1744; *L'École des amants*, opéra-ballet de Niel et Fuzelier lui-même, date du 11 juin 1744. Cette dimension autoparodique, chère à Fuzelier, vient renforcer le comique de la scène. Citons enfin un effet très rare de métalepse qui consiste à mentionner le vaudeville sur lequel la marionnette est censée chanter, et que nous avons rencontré chez Valois d'Orville:

PYRAME, *triste*

AIR des *Pendus*

Hélas ! mes sens sont trop émus.

THISBÉ

Vous chantez sur l'air des *Pendus*,

Seigneur, quand je parle de danse,

Quelle lugubre contenance ! [...].³⁴

S'il est fréquent dans les parodies qu'un personnage commente la situation dramaturgique, il est beaucoup plus rare qu'il commente l'air employé; il s'agit non seulement de faire un jeu de mot sur la polysémie du verbe danser, des sauts de Thisbé à la danse de pendaïson, mais aussi de faire remarquer l'utilisation concordante de l'air.

Après les ouvrages de Charles Magnin³⁵ au XIX^e siècle, de Franck Lindsay en 1946³⁶, de Jean-Luc Impe en 1994³⁷ sur le répertoire des marionnettes, on aurait pu croire le sujet clos; mais l'ère numérique nous offre de nouvelles possibilités pour accroître le répertoire en retrouvant des pièces, et des moyens technologiques d'accès à sa dimension musicale jusque-là sous-estimée. Cependant ce n'est qu'à la scène que le spectaculaire s'éprouve: le succès d'une récente recréation de parodie d'opéra pour marionnettes³⁸ atteste du pouvoir de séduction de ce théâtre musical.

³⁴ Adrien-Joseph Valois d'Orville, *Le Quiproquo, ou Polichinelle Pirame* (1740), notice par Pauline Beaucé, in F. Rubellin (dir.), *Pyrame et Thisbé. Un opéra au miroir de ses parodies: 1726-1770*, cit., p. 225. Pour d'autres exemples chez Valois, *ibidem* p. 205. Pour d'autres exemples chez Valois, cf. *ibidem*.

³⁵ Charles Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe. Depuis l'antiquité jusqu'à nos jours* (1852), Michel Lévy frères, Paris 1862.

³⁶ Frank Whiteman Lindsay, *Dramatic Parody by Marionettes in Eighteenth-Century Paris*, King's Crown Press, New York 1946.

³⁷ Jean-Luc Impe, *Opéra baroque et marionnettes. Dix lustres de répertoire musical au siècle des lumières*, Éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières 1994.

³⁸ *Hippolyte et Aricie ou La Belle-mère amoureuse*, mise en scène Jean-Philippe Desrousseaux avec l'ensemble Philidor, production du Centre de Musique Baroque de Versailles, création Malte 2014 et tournée en France, Allemagne, États-Unis, Chine, etc.

Références bibliographiques

- Barthélémy Maurice, *L'Opéra-comique de 1715 à sa fermeture en 1744*, in Philippe Vendrix (sous la dir. de), *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, Éditions Mardaga, Liège 1992, pp. 45-78.
- Beaucé Pauline, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières. Évolution d'un genre comique*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2013.
- Dubos Abbé, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), tome III, 4^e éd. revue, corrigée et augmentée par l'Auteur, Pierre-Jean Mariette, Paris 1740.
- Guardenti Renzo, *Le Fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento*, con una scelta di commedie rappresentate alle foires Saint-Germain e Saint-Laurent, 1711-1715, Bulzoni, Roma 1995.
- Impe Jean-Luc, *Opéra baroque et marionnettes. Dix lustres de répertoire musical au siècle des lumières*, Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières 1994.
- La Gorce Jérôme de, *Un théâtre parisien en concurrence avec l'Académie royale de musique dirigée par Lully. L'Opéra des Bamboches*, in Jérôme de la Gorce, Herbert Schneider (textes réunis par), *Jean-Baptiste Lully*, Actes du colloque (Saint-Germain-en Laye – Heidelberg 1987), Laaber-Verlag, Laaber 1990, pp. 223-233.
- Le Blanc Judith, *L'opéra en mineur. Le cas de Fuzelier et de l'autoparodie*, in Christelle Bahier-Porte, Régine Jomand-Baudry (textes réunis par), *Écrire en mineur au XVIII^e siècle*, Desjonquères, Paris 2009, pp. 415-436.
- , *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes*, Classiques Garnier, Paris 2014.
- Le Sage Alain-René et d'Orneval (recueillies, revuës & corrigées par), *Le Théâtre de la Foire, ou L'opéra comique*, vol. V, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain & de S. Laurent, enrichies d'estampes en taille-douce, avec une table de tous les vaudevilles & autres airs gravez-notez à la fin de chaque volume, Etienne Ganeau, Paris 1724.
- Lindsay Frank Whiteman, *Dramatic Parody by Marionettes in Eighteenth-Century Paris*, King's Crown Press, New York 1946.
- Magnin Charles, *Histoire des marionnettes en Europe. Depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Michel Lévy Frères, Paris 1862.
- Martin Isabelle, *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*, Voltaire Foundation, Oxford 2002.
- Massip Catherine, *La Vie des musiciens à Paris au temps de Mazarin. 1643-1661: essai d'étude sociale*, Picard, Paris 1976.
- Moureau François *Les comédiens de bois contre le Florentin trop francisé, et la suite*, in Id., *Le Goût italien dans la France rocaille. Théâtre, musique, peinture (v. 1680-1750)*, PUPS, Paris 2011, pp. 169-181.
- Parfait Claude, Parfait François, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, vol. II, Briasson, Paris 1743.
- Porot Bertrand, *L'organisation d'un spectacle de marionnettes en 1722. À propos d'archives méconnues de Fuzelier*, in Pauline Beaucé, Françoise Rubellin (sous la dir. de), *Parodier l'opéra. Pratiques, formes et enjeux*, préface de Paul Aron, Éditions Espaces 34, Montpellier 2015, pp. 127-153.
- Rizzoni Nathalie, *Inconnaissance de la Foire*, in *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, in Agnès Terrier, Alexandre Dratwicky

- (ouvrage coordonné par), *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Actes des Colloques de l'Opéra comique 2008, *L'invention de l'opéra français et la naissance de l'opéra-comique*, préface de Jérôme Deschamps, Symétrie-Palazzetto Bru Zane, Lyon-Venise 2010, pp. 119-151.
- Rubellin Françoise (éd.), *Pyrame et Thisbé. Un opéra au miroir de ses parodies: 1726-1770*, sous la dir. de Françoise Rubellin, Éditions Espaces 34, Montpellier 2007.
- , *Du petit Polichinelle au grand opéra. Scénographie imaginaire des hiérarchies théâtrales sur les scènes foraines*, in Christelle Bahier-Porte, Régine Jomand-Baudry (textes réunis par), *Écrire en mineur au XVIII^e siècle*, Desjonquères, Paris 2009, pp. 321-335.
- , *Airs populaires et parodies d'opéra. Jeux de sens dans les vaudevilles aux théâtres de la Foire et à la Comédie-Italienne*, in Agnès Terrier, Alexandre Dratwicky (ouvrage coordonné par), *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, préface de Jérôme Deschamps, Symétrie-Palazzetto Bru Zane, Lyon-Venise 2010, pp. 163-176.
- , "Atys" burlesque. *Parodies de l'opéra de Quinault et Lully à la Foire et à la Comédie-Italienne, 1726-1738*, Éditions Espaces 34, Saint-Gély-du-Fesc 2011.
- , *Écrire pour tous les théâtres. Le cas singulier de Louis Fuzelier*, in Sabine Chaouche, Denis Herlin, Solveig Serre (études réunies par), *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées, 1669-2010*, colloque international et interdisciplinaire organisé par l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France, avec la collaboration de l'École nationale des chartes et CESAR, Oxford Brookes University (Paris, Opéra-Comique, 2-4 décembre 2010), Études et rencontres de l'École des Chartes, Paris 2012, pp. 267-279.
- , *Une ressource comique sous-estimée. Le vaudeville dans les comédies du XVIII^e siècle*, in Barbara Wojciechowska (sous la dir. de), *De la musique avant toute chose. Notes linguistiques et littéraires*, textes réunis par Giulia D'Andrea, Alessandra Rollo, Maria I. Spagna, Maria A. Masiello, L'Harmattan, Paris 2014, pp. 23-36.
- Sakhnovskaia Anastassia, *La Naissance des théâtres de la Foire. Influence des Italiens et constitution d'un répertoire*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Nantes sous la dir. de Françoise Rubellin, Nantes 2013.
- Valois d'Orville Adrien-Joseph, *Le Quiproquo, ou Polichinelle Pirame (1740)*, notice de Pauline Beaucé, in Françoise Rubellin (éd.), *Pyrame et Thisbé. Un opéra au miroir de ses parodies: 1726-1770*, Éditions Espaces 34, Montpellier 2007, pp. 203-247.