



HAL
open science

“ La musique ambulante de Paris ” : migrations inter-scéniques des airs chantés

Judith Le Blanc

► **To cite this version:**

Judith Le Blanc. “ La musique ambulante de Paris ” : migrations inter-scéniques des airs chantés. Revue d’Histoire du Théâtre numérique, 2021, Les Théâtres parisiens sous l’Ancien Régime. Parcours transversaux, n° 289, p. 91-106. hal-03374035

HAL Id: hal-03374035

<https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-03374035>

Submitted on 11 Oct 2021

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 musique ambulante de Paris »

Migrations inter-scéniques des airs chantés

Judith le Blanc

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

Dans la scène 11 de *La Rencontre des opéras* de Louis Fuzelier, le dénommé Flonflon tire un livre qui a pour titre « Les Caractères de la Musique du Pont-Neuf composés par Monsieur Flonflon inspecteur général de la Musique ambulante de Paris et pourvoyeur des opéras modernes »². Si la musique circule à Paris, c'est qu'en dépit de la politique des privilèges, les scènes parisiennes sont loin d'être étanches les unes aux autres. À la fin du XVII^e siècle, le paysage théâtral parisien, régi par des privilèges qui ont valeur de monopoles – la Comédie-Française a depuis 1680 le monopole des pièces dialoguées en français, l'Académie royale de musique a depuis 1672 celui des pièces chantées – pourrait donner l'impression d'être cloisonné. Mais dans les faits, les cas d'hybridation de répertoires, d'imitations réciproques, de contaminations dramaturgiques sont à la fois nombreux et divers³. Les répertoires forain, italien, français et opératiques interagissent et se nourrissent mutuellement, d'où la nécessité de les aborder en synchronie. Les matières dramatiques et musicales, les motifs et les personnes circulent d'une scène à l'autre, d'un répertoire à l'autre. L'usage du vaudeville, c'est-à-dire la greffe de paroles inédites sur une musique préexistante, comme celui de la parodie, pratique courante sur les scènes théâtrales à la fin du XVII^e siècle et tout au long du XVIII^e siècle, illustre de façon paradigmatique cette absence de cloisonnement entre les scènes.

La dramaturgie musicale du divertissement, symptôme de l'imitation mutuelle des scènes, est un point de convergence entre les répertoires de la Comédie-Italienne, de la Comédie-Française, de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. Dès la fin du XVII^e siècle, les vaudevilles finaux des comédies représentées par les Comédies Française et Italienne trouvent leur consécration dans leur capacité à devenir des tubes, à circuler avec d'autres paroles et à revivre sur d'autres scènes. Les compositeurs comme les dramaturges anticipent le *devenir-vaudeville* de leurs airs de divertissements en misant sur la participation chantante des publics, sur la qualité mnémotechnique de leurs airs, faisant appel aux vertus de la répétition avec un sens pédagogique que l'on trouve également dans la dramaturgie musicale des divertissements d'opéras, gisements féconds en airs-vaudevilles⁴. Autrement dit, les airs scéniques appelés à circuler, sont de ces airs qui « demeurent dans la tête » comme le dit le Chevalier du prologue du *Double Veuvage* (1702) de Charles Dufresny, « des chants qu'on retient⁵ » comme l'écrira Denis Diderot quelques années plus tard.

¹ L. Fuzelier, *Le Ravisseur de sa femme*, Ms. fr. 9335, f° 230.

² Louis Fuzelier, BnF, Ms. fr. 9332, f° 77.

³ En 1695-1696 par exemple, chaque scène comique voulut avoir sa « Foire » : à *La Foire de Bezons* de Dancourt (Comédie-Française) répondit *Le Retour de la Foire de Bezons* des Italiens ; à *La Foire Saint-Germain* de Regnard et Dufresny à la Comédie-Italienne, la pièce du même titre de Dancourt à la Comédie-Française, puis *La Suite de la Foire Saint-Germain* ou *Les Momies d'Égypte* de Regnard et Dufresny à la Comédie-Italienne.

⁴ Voir Judith le Blanc, *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)*, Paris, Classiques Garnier, 2014, 3^e partie.

⁵ Denis Diderot, « Réponse de l'auteur de la Lettre sur les opéras de *Phaéton* et d'*Hippolyte*, à la lettre qui lui est adressée dans les Observations sur les écrits modernes, en date du 3 mars 1743 », publiée en appendice de la « Réponse à l'auteur de la *Lettre sur les opéras de Phaéton et d'Hippolyte* », *Denis Diderot : Écrits inconnus de jeunesse*, éd. J. Th. de Booy, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, CXIX, 1974, p. 392.

Si les parodies d'opéras ont été largement répertoriées pour la première moitié du XVIII^e siècle⁶, un vaste travail d'identification des sources reste à mener pour les timbres⁷ issus du répertoire dramatique. Aux côtés des timbres anonymes qui circulent dans les rues et sur le Pont-Neuf figurent des airs dont il est possible de retrouver l'origine scénique et d'identifier les compositeurs.

On distingue dès lors les chansons du Pont-Neuf (la plupart anonymes) des airs provenant de recueils, de comédies, d'opéras ou de pièces instrumentales. Le passage au statut de vaudeville va souvent de pair avec le passage à l'anonymat, rançon paradoxale de leur succès. Le présent article propose un aperçu synthétique des différents flux migratoires des airs chantés d'une scène à l'autre et des modalités de ces circulations musicales inter-scéniques.

Les airs d'opéras s'exportent sous forme de parodies sur toutes les scènes parisiennes : la Comédie-Italienne (jusqu'à sa fermeture en 1697, puis à partir de 1716), la Comédie-Française, les Foires, le répertoire par écriteaux, l'Opéra-Comique. La parodie se fait le signe de la porosité des scènes et des publics. 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. Les airs de l'opéra font fi des monopoles et migrent d'une scène à l'autre.

C'est à partir de la collaboration de Charles Dufresny que les Italiens tendent à généraliser la pratique de l'importation d'airs d'opéras. En 1692, trois petites comédies se jouent des frontières et forment une trilogie en reprenant le terme « opéra » dans leur titre même : il s'agit de *L'Opéra de campagne* de Dufresny (Comédie-Italienne), de *L'Opéra de village* de Dancourt (Comédie-Française) et de *L'Union des deux opéras* de Dufresny (Comédie-Italienne), 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 »⁸.

L'intrigue de *L'Opéra de campagne* rappelle celle de *Renaud et Armide* de Dancourt (1686), dont elle imite la trame. Madame Prenelle rêve de mettre sa fille Thérèse au couvent et de passer son temps à l'Opéra. Arlequin, le valet d'Octave, engage une troupe d'opéra pour se jouer de Madame Prenelle, laquelle a une liaison avec son serviteur Pierrot. Au cours de la représentation de la parodie d'*Armide*, Pierrot est enlevé, tandis que Thérèse et Octave s'échappent. Madame Prenelle, furieuse, renonce à l'opéra et brise les décorations du théâtre, à l'imitation d'*Armide* qui détruisait son palais enchanté. Dufresny transfère l'opéra dans un contexte bourgeois et greffe des paroles triviales sur les plus beaux moments de l'œuvre : le sommeil de Renaud et le grand monologue d'*Armide* *Enfin il est en ma puissance*. Les bords de la rivière de l'acte IV sont remplacés par le décor de la cuisine représenté sur le frontispice :

Fig. 1 : Charles Dufresny, *L'Opéra de campagne*, dans *Le Théâtre Italien de Gherardi*, Paris, Cusson et Witte, 1700, t. IV, frontispice gravé, BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra - magasin de la Réserve, ESTAMPES SCENES Opéra de campagne (1)
link : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53117007b>

⁶ Voir Judith le Blanc, *Parodies d'opéras sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745)*, Annexes à l'ouvrage *Avatars d'opéras*, op. cit., documents de l'IREMus en ligne, Inventaire n° 6, <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/f5ad9bd4>.

⁷ « On appelle *timbre*, en style de chansonnier, le refrain ou le vers qui sert à rappeler l'air d'une chanson », Pierre Laujon, *Les À propos de société ou chansons*, préface, [1776], p. vij.

⁸ Sur cette trilogie opératique, voir Judith le Blanc, « Le vassal du grand Opéra : parodies d'opéras sur les scènes parisiennes à la fin du XVII^e siècle », dans *Mineurs, minorités, marginalités au Grand Siècle*, dir. Marta Teixeira Anacleto, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 283-293.

Arlequin contrefait le chanteur Dumesnil, « qui avait passé de la cuisine au théâtre⁹ ». Perturbé 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 vite.

Plus j'observe ce rô, 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 mêle au bruit des eaux.

Les poulets fricassés se cuisent pour m'attendre,

Des charmes de la faim j'ai peine à me défendre.

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 épais¹⁰.

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 ? [...].

L'imitation de La Rochois¹¹ par Mezzetin – Angelo Costantini travesti en Madame 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'imitateur 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

⁹ N. Boindin, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Paris, Prault, 1719, p. 90. Sur Dumesnil, voir *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669- 1791)*, éd. Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque, Paris, Classiques Garnier, 2019, t. II, p. 343.

¹⁰ Voici les paroles originales d'*Armide* (II, 3) : « 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 zéphirs / 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* ».

¹¹ Voir *Dictionnaire de l'Opéra de Paris*, op. cit., t. III, p. 541-543.

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.

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 [...].

Elle se couche sur le petit lit, à côté d'Arlequin. Aussitôt deux démons descendent d'en haut et les enlèvent dans la couverture.

Le Café (2 août 1694), première pièce de Jean-Baptiste Rousseau, est une petite comédie en un acte qui trace un portrait satirique des habitués du café de la veuve Laurent, fréquenté par un cercle de lettrés. Elle offre un cas de parodie occasionnelle d'opéra sur la scène du Théâtre Français. Elle eut un succès modéré (treize représentations) et fut reprise une fois en 1695¹². Dans la scène 14, le Chevalier demande au Gascon Coronis de lui donner son sentiment sur le dernier opéra. Celui-ci, enthousiaste, se lance alors dans une apologie de la variété des genres tous représentatifs de l'« opéra ». Sa réplique comporte cinq citations chantées qui caractérisent chacune un style distinct :

CORONIS

[...] dans un opéra vous trouvez de tout : vers, musique, ballet, machines, symphonies, c'est une variété surprenante, il y a de quoi contenter tout le monde. Voulez-vous du grand, du tragique, du pathétique ?

Le perfide Renaud me fuit,

*Tout perfide qu'il est mon lâche cœur le suit...*¹³

Aimez-vous le tendre, le doux, le passionné,

Non je ne pourrais pas encor

*Quitter mon Berger pour Médor*¹⁴.

Voulez-vous du burlesque ?

Mes pauvres compagnons hélas !

*Le dragon n'en a fait qu'un fort léger repas*¹⁵.

Voulez-vous de la morale ?

Les Dieux punissent la fierté,

Il n'est point de grandeur que le Ciel irrité

*N'abaisse quand il veut, et ne réduise en poudre*¹⁶

Et le reste. On y trouve jusqu'à des vaudevilles, et des imitations naïves des airs du Pont-Neuf, si vous voulez.

Les Rossignols dès que le jour commence

*Chantent l'amour qui les anime tous*¹⁷.

¹² H. Grubbs, *Jean-Baptiste Rousseau, his life and works*, Princeton, University press, 1941, p. 25.

¹³ Lully et Quinault, *Armide*, V, scène dernière.

¹⁴ Lully et Quinault, *Roland*, IV, 4.

¹⁵ Lully et Quinault, *Cadmus et Hermione*, III, 3.

¹⁶ Lully et Quinault, *Persée*, I, 1.

¹⁷ Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre et François Duché de Vancy, *Céphale et Procris*, II, 5, 1^{re} entrée.

En un mot c'est un enchantement, et ce serait une chose accomplie, si l'on pouvait faire en sorte que le chant fut fait pour les vers, et les vers pour le chant¹⁸.

Ce morceau de bravoure de Coronis est de première importance puisqu'il contient une preuve des échanges réciproques, de la circularité, entre la musique de l'opéra et la musique de vaudeville. La dernière citation chantée provient du divertissement de l'acte II du dernier opéra créé à l'Académie royale de musique en 1694, *Céphale et Procris* de Mlle de La Guerre et Duché de Vancy où un pâtre et une bergère entonnent :

Les Rossignols dès que le jour commence
Chantent l'amour qui les anime tous
Si les oiseaux cèdent à sa puissance
 Quel mal faisons-nous
 D'aimer à sentir ses coups !
Si leur instinct est rempli d'innocence,
 Quel mal faisons-nous
 De suivre un penchant si doux ?

Les Pâtres et les Bergères recommencent leurs danses ; après quoi le même Berger et la même Bergère qui ont chanté le dernier air, chantent le second couplet¹⁹.

Visiblement cet air de danse, répété plusieurs fois était resté dans la mémoire des spectateurs de l'opéra. Enfin, l'on sait que M^{lle} de La Guerre prête son talent aux Forains en 1715 en composant un duo pour *La Ceinture de Vénus*²⁰, opéra-comique en deux actes en vaudevilles avec un divertissement de Lesage et une musique originale de Gillier, compositeur qui prête également ses talents pour les divertissements originaux de l'Opéra-Comique, joué pour l'ouverture de la Foire Saint-Germain le 3 février 1715 au Jeu de Gaultier de Saint-Edme.

Un second type d'air migrateur regroupe les *airs-vaudevilles* : l'air d'opéra y est recyclé sous forme de vaudeville, sans intention satirique, sans effet d'hypertextualité parodique. 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. 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 mémoire²¹.

À titre d'exemple d'un air d'opéra qui se trouve sur la scène de la Comédie-Italienne puis 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 la Comédie-Italienne qu'il fait son apparition comme timbre pour la première fois²². 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

¹⁸ J.-B. Rousseau, *Le Café*, Paris, Aubouyn, Emery et Clouzier, 1694, sc. 14, p. 39-41.

¹⁹ *Céphale et Procris*, II, 5, *Recueil général des opéras représentés par l'Académie Royale de Musique depuis son établissement*, Paris, Ballard, 1703-1746, t. 4, p. 448. Cette chanson survit à l'opéra puisqu'on la trouve dans le *Nouveau Recueil de Chansons choisies*, La Haye, Gosse et Neaulme, 1729, vol. IV, p. 363-364. Cette topique rappelle la célèbre passacaille du V^e acte d'*Armide* de Quinault et Lully : « Si l'amour ne causait que des peines, / Les oiseaux amoureux ne chanteraient pas tant ».

²⁰ Lesage, *La Ceinture de Vénus, Le Théâtre de la Foire*, op. cit., vol. I, I, 7, p. 311-313.

²¹ Sur ces airs-vaudevilles d'opéras, voir la 3^e partie d'*Avatars d'opéras*, op. cit.

²² Dans *L'Union des deux opéras*, espèce de parodie d'*Isis*, Dufresny le fait jouer sur une vielle.

contexte original d'*Isis* et portent la « morale » de la comédie²³. 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. Dans *Les Enragés* de Lesage, Fuzelier et d'Orneval notamment, 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*²⁴).

L'air des *Trembleurs* suscite dans la plupart de ses réemplois des affects liés au tremblement : colère, rage, fureur ou menace, crainte, transe ou enthousiasme, vieillesse²⁵.

L'air des *Vieillards de Thésée* est un cas où le rapport à l'intertexte est particulièrement évident. 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 parole²⁶. Ce n'est pas un hasard si l'allégorie de l'Antiquité, dans sa querelle avec la Nouveauté, s'exprime sur l'air des *Vieillards de Thésée*²⁷ dans *La Critique à l'Opéra-Comique* de Pannard jouée pour l'ouverture de la Foire Saint-Germain en 1742. Autres occurrences caractéristiques des *Vieillards de Thésée*, sous la plume de 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

Que ce mépris :

On peut bien à mes charmes

Rendre encor les armes :

Je sais conduire un souîris,

²³ « 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*, scène dernière. Guy du Faur de Pibrac est un moraliste du XVI^e siècle.

²⁴ Lesage, Fuzelier et d'Orneval, *Les Enragés*, 21 juillet 1725, Foire Saint-Laurent.

²⁵ Voir *Avatars d'opéras*, op. cit., p. 603-610.

²⁶ Cf. BnF Ms. fr. 9333, f^o 225.

²⁷ Pannard, *La Critique à l'Opéra-Comique*, Duchesne, 1763, t. III, sc. 6, p. 291.

J'ai de la souplesse,
De la gentillesse,
Et de mes attraits,
La verte jeunesse
Ressent les traits²⁸.

Outre l'Opéra, la Comédie-Italienne, jusqu'à sa fermeture en 1697, est un foyer important d'airs migrants. Dans le corpus du *Théâtre* de Gherardi, on trouve de nombreux airs qui seront appelés à être des timbres sur la scène de l'Opéra-Comique et dont Lesage donnera une source musicale dans son anthologie du *Théâtre de la Foire* publiée en dix volumes. Par exemple, *Jean-Gille, Gille joli Jean* et *Robin ture lure lure* dans *Pasquin et Marforio, médecins des mœurs* (1697), *Ma mère mariez-moi* dans *La Descente de Mezzetin aux Enfers* (1689), *Morguenne de vous* dans *Arlequin homme à bonne fortune* (1690), *Pierre Bagnolet* dans *La Foire St. Germain* (1695). Parmi les airs issus du finale des comédies on trouve *La Verte jeunesse* dans *La Baguette de Vulcain* (1693), *Vous qui vous moquez par vos ris* composé par Gillier²⁹ pour *La Foire St. Germain* (1695), *Comme un coucou que l'amour presse* du même Gillier dans *Arlequin misanthrope* (1696), ou *Attendez-moi sous l'Orme* dans la pièce du même titre (1695). Le vaudeville final des comédies comporte en général plusieurs couplets et le public sortait du théâtre en fredonnant l'air, contaminant son entourage et contribuant à la diffusion de l'air en tant que vaudeville. La publication séparée des airs chantés dans les comédies composées par Gillier pour la Comédie-Italienne contribue également à leur publicité³⁰.

De la même façon, la Comédie-Française fournit son lot de vaudevilles à l'Opéra-Comique, comme *Adieu paniers vendanges sont faites*, cité dans *La Clef des Chansonniers*³¹, qui est issu des *Vendanges de Suresnes* de Dancourt et Gillier, représentée le 15 octobre 1695 à la Comédie-Française. Ce refrain est cité tel quel dans les avatars de l'air que l'on entend à l'Opéra-Comique, comme dans *Les Funérailles de la Foire* de Lesage, Fuzelier et d'Orneval (1718). La Foire, alias l'Opéra-Comique, apparaît inquiète d'un songe dans lequel elle a vu les deux Comédies qui s'apprêtaient à la dévorer. M. Craquet, médecin appelé à son chevet, l'ausculte avant d'avouer son impuissance :

LA FOIRE
Air : *Bouchez, Naïades, vos fontaines*
Avec toute votre science,
Vous me laissez sans espérance.
Du trépas si vous me sauvez,
Vous allez vous couvrir de gloire.
M. CRAQUET
Je ne le puis.
LA FOIRE
Quoi, vous n'avez

²⁸ *Pierrot Cadmus*, Paris, Veuve Valleyre et Gandouin, 1737, sc. 10, p. 23.

²⁹ Voir *Airs de Monsieur Gillier, pour la comédie de la Foire Saint-Germain*, représentée sur le théâtre des Comédiens Italiens. Ce recueil se trouve à la BnF, département de la musique, Vm⁷ 523 (Bob 11583).

³⁰ Voir *Airs de la comédie de la Foire de Besons, avec l'augmentation* ([Paris]: [Ballard], n. d.) ; *Airs de la comédie de la Foire St Germain* ([Paris] : [Ballard], [1696]) ; *Airs de la comédie italienne de Pasquin et Marforio médecins des mœurs [suivi de :] Airs de la comédie des Fées* ([Paris] : [Ballard], [ca 1697]). Voir Laurent Guillo, « La musique de scène, un produit invendable ? Aperçu des éditions de Christophe Ballard (1693-1713) », *Musiques en liberté entre la cour et les provinces au temps des Bourbons : hommage à Jean Duron*, éd. B. Dompnier, C. Massip et S. Serre, Paris, École des Chartes, 2018, p. 487-500.

³¹ *La Clef des Chansonniers*, Paris, Ballard, 1717, vol. II, p. 295, rééd. Herbert Schneider, Olms, Musikwissenschaftliche Publikationen 25, 2005, p. 9.

Point de remèdes pour la Foire !
M. CRAQUET
Air : *Adieu, paniers, vendanges*
J'offrirais en vain mes recettes,
Tous mes soins seraient superflus ?
Dans vos jeux on ne rira plus :
Adieu paniers, vendanges sont faites.

Le public se souvenait-il que cet air était de Gillier, lequel travaillait aussi pour la Foire ? Est-ce un hasard si la mort annoncée de la Foire se chante sur un timbre composé initialement pour la Comédie-Française, principale cause de la fermeture de l'Opéra-Comique en 1718 ?

La concurrence entre les théâtres est *de facto* indissociable de leur contamination réciproque³². L'intertextualité et l'intermusicalité sont des modalités symptomatiques de l'esthétique du pillage allégorisée dans la pièce des *Comédiens corsaires* de Lesage, Fuzelier et d'Orneval en 1726. L'intense circulation des matières dramatiques et musicales y est métaphorisée à travers le motif du voyage maritime. Dans *Les Funérailles de la Foire*, comme dans *La Foire Renaissance* de Luigi Riccoboni et Pierre-François Biancolelli qui en constitue le pendant des Italiens en 1719, ou *Le Rappel de la Foire à la vie* de Fuzelier, Lesage et d'Orneval, la parodie est en effet l'instrument de prédilection de ces pièces métathéâtrales³³.

Une quatrième scène à avoir fourni des timbres de vaudevilles dans la première moitié du siècle est la Comédie-Italienne, avec sa nouvelle troupe qui réouvre les portes de l'Hôtel de Bourgogne en 1716³⁴. Mouret, en tant que compositeur attitré de la Comédie-Italienne mais qui travaille aussi pour l'Académie royale de musique, fournit des vaudevilles au répertoire de l'Opéra-Comique. Les timbres *Je suis un bon Soldat*, imitatif du roulement du tambour militaire, est issu du *Tour de Carnaval* de d'Allainval créé en 1726, tout comme le *Cahin Caha*. Laporte et Clément dans leurs *Anecdotes dramatiques* précisent que « L'air du *Cahin, Caha*, eut une si grande vogue, qu'on a souvent depuis donné à cette pièce le titre de *Cahin, Caha* »³⁵. On trouve par exemple l'air de *Cahin Caha* dans une parodie d'*Alceste* en décembre 1728. Dans la scène des Enfers, Caron passe plusieurs âmes, dont Tarsis et Zélie, incarnations de l'opéra mort-né³⁶, qui viennent se présenter à la barque fatale. Caron leur demande de décliner leur identité, occasion pour lui de débiter un couplet sur la décadence de l'Opéra sur le timbre *Dans ma jeunesse* – autre nom de *Cahin caha* :

TARSIS
Air : *Ah, Robin tais-toi*
Je suis Tarsis.
ZELIE
Moi Zélie !

³² Voir notamment Judith le Blanc, « *La Querelle des Théâtres* mise en abyme sur les scènes foraines entre 1715 et 1745 », dans *Les Querelles dramatiques en France à l'Âge classique*, E. Hénin (éd.), Louvain, Peeters, 2009, p. 169-204.

³³ Voir le teaser du spectacle des *Funérailles de la Foire* : <https://www.youtube.com/watch?v=-KPU6MuTsUQ> et son compte-rendu sur Classiquenews : <http://www.classiquenews.com/compte-rendu-opera-nanterre-theatre-bernard-marie-koltes-le-18-fevrier-2015-les-funerailles-de-la-foire-dapres-fuzelier-lesage-judith-leblanc-mise-en-scene-compagnie-les-pecheurs-de-perle/>

³⁴ Voir Emanuele De Luca, *Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, Paris, IRPMF, « Les savoirs des acteurs italiens », coll. numérique dirigée par Andrea Fabiano, 2011, <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/d28df67b>.

³⁵ Jean-Marie-Bernard Clément et Joseph de Laporte, Paris, Duchesne, 1775, t. II, p. 235.

³⁶ *Tarsis et Zélie* de La Serre, Rebel et Francœur, créé le 19 août 1728, soit deux ans après le succès de *Pyrame et Thisbé* des mêmes auteurs, ne connaît pas le même sort que son prédécesseur.

CARON
Quels pitoyables accents !
Vous avez, mes pauvres enfants,
Été si peu de temps en vie,
TARSIS à Zélie.
Ah ! Ce sont les airs,
Et les vers,
De travers,
Qui nous ont, ma Mie,
Conduits aux Enfers.

CARON
Air : *Dans ma jeunesse*
Dans ma jeunesse
Musiciens brillaient,
Poètes travaillaient,
Danseuses enlevaient,
Et Chanteurs excellaient,
Tout sentait le Permesse³⁷ ;
Aujourd'hui ce n'est plus cela,
Chanteur s'égosille,
Danseuse sautille,
Poète roupille,
Musicien pille,
Et le tout va,
Cahin, caha,
Et le tout va,
Cahin caha³⁸.

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*)³⁹.

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

³⁷ « PERMESSE. s. m. Il ne se met pas ici comme un terme de géographie, mais comme le nom d'un fleuve, employé figurément pour caractériser la demeure des Muses. *Les bords du Permesse. Les Nymphes du Permesse* », *Dictionnaire de L'Académie française*, 5^e éd., 1798, p. 269.

³⁸ Romagnesi et Biancolelli, *Alceste*, Paris, P. Delormel, 1729, sc. 22, p. 48.

³⁹ *Pierrot Cadmus*, *op. cit.*, sc. 3, p. 10.

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 comme si Carolet déplorait la perte du comique dans *Cadmus*. La parodie a 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.

Dans *Les Ombres modernes*, espèce d'imitation de la scène des enfers d'*Alceste*, où Caron passe en revue plusieurs ombres dont celles de *Castor et Pollux* et d'*Atys*, à propos d'une reprise d'*Atys* en janvier 1738, Carolet ne prend parti ni pour le clan des Lullystes ni pour celui des Ramistes, mais tire profit de la querelle en mettant en abyme la critique des uns et des autres, c'est-à-dire en se faisant l'écho *des publics*⁴⁰ :

CARON
 Vous paraissez de mauvaise humeur, qu'avez-vous ?
 ATYS
 [...]

 Les temps sont bien changés mon pauvre Caron.
 Air : *Dans ma jeunesse*
 Dans ma jeunesse
 J'étais l'amour des rois⁴¹
 L'étranger, le François,
 Me donnèrent leurs voix,
 J'inspirais à la fois
 La gloire et la tendresse.
 Aujourd'hui ce n'est plus cela :
 Le bon se néglige,
 Chacun le corrige,
 Un nouveau vertige
 Me nuit et m'afflige
 Le vrai beau va
 Cahin caha, etc.
 Je n'ai point paru de soir à l'Opéra que je n'aie éprouvé quelques catastrophes,
*Atys n'est plus heureux*⁴² !⁴³.

Le *Cahin Caha* de Mouret est un vaudeville très populaire⁴⁴, 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 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.

⁴⁰ Sur les querelles de l'opéra et leurs échos sur les scènes parisiennes, voir Judith le Blanc, « Les querelles de l'opéra dans la comédie au siècle des Lumières », dans « Scènes de dispute : Dispute et dramaturgie en France et en Grande-Bretagne (XVI^e-XVIII^e siècles) », dir. Jeanne-Marie Hostiou et Sophie Vasset, Arrêt sur scène / Scene Focus - n° 3 (2014), IRCL / CNRS, 2015, p. 177-192.

http://www.ircl.cnrs.fr/productions%20electroniques/arret_scene/3_2014/asf3_2014_leblanc.pdf.

⁴¹ « L'amour des Rois » peut être une allusion au fait qu'*Atys* était surnommé « l'opéra du Roi », Lérès, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, Paris, Jombert, 1763, p. 64.

⁴² Parodie du célèbre « *Atys est trop heureux* », *Atys*, I, 4.

⁴³ *Les Ombres modernes*, 1738, BnF, Ms. fr. 9315, f° 501-502.

⁴⁴ Le même air est aussi désigné sous le timbre de l'incipit *Dans ma jeunesse*. La chanson originale de Pannard est notamment publiée dans le *Nouveau Recueil de Chansons choisies*, La Haye, Gosse et Neaulme, 1732, t. V, p. 146-150.

Le genre dramatique difficilement assignable à un lieu unique de l'opéra-comique mêlé d'ariettes à partir de 1752, sera le dernier cas de musique scénique originale appelée à devenir vaudeville évoqué. L'origine dramatique des airs se diversifie au cours du siècle avec la multiplication des théâtres et les flux migratoires se ramifient autant qu'ils se complexifient. La pratique parodique se prolonge au-delà de 1791, après la fin du régime des privilèges. Certaines ariettes sont appelées à devenir des airs migrants : c'est le cas par exemple de l'air des *Visitandines*, tiré de la comédie mêlée d'ariettes du même nom de Louis-Benoit Picard et François Devienne créée au Théâtre Feydeau le 7 août 1792, sur lequel Bébée, dans *La Sorcière*, parodie de la *Médée* de Cherubini et Hoffmann (créée le 13 mars 1797 au Théâtre Feydeau), de Charles Augustin Bassompierre dit Sewrin, créée le 27 mars 1797 au Théâtre de la Cité, philosophe sur l'inconstance des hommes dans un discours emprunt de féminisme :

Air : des Visitandines

Ah ! pauvres dupes que nous sommes
 Fions-nous encore aux serments
 Aux belles promesses des hommes
 À leur langages séduisants (*bis*).
 L'exemple tous les jours l'annonce,
 Vingt serments ne coûtent plus rien,
 Le cœur s'en dégage fort bien,
 Ce n'est plus lui qui les prononce⁴⁵.

Cette même parodie s'achève sur un vaudeville en forme d'art poético-politique dont l'air *Femmes, voulez-vous éprouver ?* est emprunté au *Secret*, opéra-comique en un acte en prose mêlée de musique de François-Benoît Hoffmann représentée par l'Opéra-Comique le 1^{er} Floréal l'an IV (20 avril 1796), avec une musique de Jean-Pierre Solié.

Air : Femmes, voulez-vous éprouver ?

En France depuis quelques temps
 L'on a bien changé de méthode,
 La mise des honnêtes gens
 Aux fripons a paru commode.
 Un sot contrefait le savant
 Momus partout singe Thalie,
 Un valet fait l'homme important
 Aujourd'hui tout est parodie (*bis*).

Fiston

Nous avons vu le savetier
 Se parer du nom de Seovole,
 Nous avons vu le perruquier
 Singer Brutus au capitole :
 Sous un costume grec, romain,
 Lisette singe Cornélie,
 Et moi je veux singer Lekain⁴⁶
 À présent tout est parodie (*bis*)⁴⁷.

⁴⁵ B. Sewrin, *La Sorcière, parodie en un acte et en vaudevilles de Médée*, Paris, se trouve au Théâtre et chez tous les marchands de nouveautés, Paris, 1797, p. 17.

⁴⁶ Référence au célèbre tragédien de la Comédie-Française mort en 1778.

⁴⁷ B. Sewrin, *La Sorcière, ibid.*, scène XVIII et dernière, p. 22-23.

Le Secret, qui connaît un immense succès, est repris un nombre considérable de fois, y compris le 27 mars 1797 salle Favart, simultanément à la création de *La Sorcière*. On pouvait alors entendre simultanément les deux airs avec deux textes différents et sur deux scènes distinctes : la parodie est une formidable machine à faire circuler les airs, les motifs et les façons de jouer à travers l'imitation des grands comédiens du Français ou des chanteurs de l'Opéra.

La parodie dans son acception la plus large et par-delà la diversité des pratiques, est un phénomène socioculturel emblématique d'une culture musicale circulaire dans laquelle les échanges entre les théâtres sont nombreux et réciproques. La même mélodie se décline sur 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 certain dans la diffusion et la conservation de ces airs migrants.

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. Pour l'air chanté, le devenir-vaudeville apparaît comme une consécration, et celle-ci se manifeste spatialement sur le Pont-Neuf, symbole de la circulation : « le Pont-Neuf est dans la ville ce que le cœur est dans le corps humain, le centre du mouvement et de la circulation⁴⁸ ». À ce titre, citons le vieilleux de Fuzelier, qui incarne cette relation de continuité entre la musique de l'opéra et celle de la rue et taquine les hiérarchies entre les genres :

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 vieilleux, *je sommes tous des Lully*.

TRIVELIN

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 saut⁴⁹.

Ce n'est pas un hasard si c'est sous la plume de Fuzelier, lequel a travaillé pour tous les théâtres parisiens (les Foires, la Comédie-Française, la Comédie-Italienne et l'Académie royale de musique), que l'on trouve le témoignage le plus saisissant de cette circulation des airs chantés. 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. Ces « vaudevilles dramatiques » ne représentent qu'une infime proportion de l'océan bruissant des airs en circulation.

⁴⁸ L.-S. Mercier, *Tableau de Paris*, éd. J.-Cl. Bonnet, « Mercure de France », 1994, t. I, p. 135. Pour se rendre de la Foire Saint-Germain ou de la Comédie-Française à l'Opéra et inversement, il fallait nécessairement passer par le Pont-Neuf.

⁴⁹ Fuzelier, *La Mode*, 1719, BnF, département de la musique, ThB 2247, p. 17. Nos italiques.

Annexe. De quelques migrations musicales inter-scéniques

Théâtre d'origine de l'air	Lieux de circulation, répertoires	Types d'airs migrants	Exemples Occurrences sur une autre scène
Académie royale de musique	Comédie-Italienne jusqu'en 1697 Comédie-Française Foire Opéra-Comique Comédie-Italienne à partir de 1716	Parodies sporadiques situationnelles, <i>best of</i> des airs d'opéras, phénomène intertextuel Airs-vaudevilles, parodie musicale	Voir : http://www.iremus.cnrs.fr/fr/publications/parodies-doperas-sur-la-scene-des-theatres-parisiens-1672-1745-annexes <i>Les Trembleurs, Isis</i> , IV, 1, Lully-Quinault
Comédie-Italienne jusqu'en 1697	Opéra-Comique Parodies dramatiques	Divertissements, finales des comédies	<i>Comme un coucou que l'amour presse, Arlequin misanthrope</i> , 1696, Gillier-Brugière de Barante - Dans <i>La Foire de Guibray</i> , prologue en vaudevilles, Lesage, Foire-Saint-Laurent, 1714
Comédie-Française	Opéras-Comiques Parodies dramatiques	Divertissements, finales des comédies	<i>Adieu, paniers, vendanges sont faites</i> , Gillier-Dancourt, <i>Les Vendanges de Suresnes</i> , 1695 - Dans <i>Les Funérailles de la Foire</i> , Lesage, Fuzelier et d'Orneval, 1718, Académie royale de musique et Foire Saint-Laurent 1721
Comédie-Italienne (à partir de 1716)	Opéras-Comiques Parodies dramatiques	Divertissements, finales des comédies	<i>Cahin-caha</i> , Mouret-Pannard, d'Allainval, <i>Le Tour de Carnaval</i> , 1726 - Dans <i>Les Ombres modernes</i> , Carolet, Foire Saint-Germain, 1738
Opéra-Comique, Comédie-Italienne (après 1752)	Opéras-Comiques Parodies dramatiques	Ariettes	<i>Le moyen de faire autrement, Le Peintre amoureux de son modèle</i> , 1757, Duni-Anseume - Dans <i>Cendrillon</i> , Anseume et La Ruelle, Foire Saint-Germain, 1759
Théâtre Feydeau (à partir de 1791)	Opéras-comiques Parodies dramatiques	Ariettes	<i>Les Visitandines</i> , Louis-Benoit Picard et François Devienne, <i>Les Visitandines</i> , 1792 - Dans <i>La Sorcière</i> , Sewrin, parodie de la <i>Médée</i> de Cherubini, Théâtre de la Cité, 1797