”Le vassal du grand Opéra : parodies en marge de l’Académie royale de musique”

Judith Le Blanc

▶ **To cite this version:**

Judith Le Blanc. ”Le vassal du grand Opéra : parodies en marge de l’Académie royale de musique”. Marta Teixeira Anacleto. “ Mineurs, minorités, marginalités au Grand Siècle ”, Classiques Garnier, pp.283-293, 2019, 978-2-406-09206-3. hal-02959499

HAL Id: hal-02959499

https://normandie-univ.hal.science/hal-02959499

Submitted on 19 Jan 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.

Le « vassal du grand Opéra[1] » : parodies en marge de l'Académie royale de musique

Judith le Blanc

Le corpus des parodies d'opéras se joue en marge de la scène académique et relève de la sphère des *minores*, tant pour ce qui est de ses auteurs qu'au regard de ses œuvres. Si ce concept de « mineur » est étranger aux usages du XVII^e^ siècle dans cette acception métaphorique, il s'agit de l'emprunter comme « instrument critique d'aujourd'hui[2] » pour le confronter au corpus parodique. Celui-ci offre un écho burlesque au canon de l'opéra lullyste. La réécriture parodique des opéras les situe dans un lieu aux antipodes du merveilleux propre à la tragédie en musique. L'opéra apparaît comme la voie royale du « majeur », le paradigme du genre légitime, celui dont Louis XIV choisit les sujets, qui dispose d'un théâtre officiel sacralisé en l'institution de l'Académie royale de musique, laquelle bénéficie d'un privilège à valeur de monopole. Rappelons la situation unique de celle-ci, cette espèce d'exception française qui veut que Lully, dès 1672, soit le seul à avoir le droit de composer des opéras en France. Il impose par ailleurs aux autres théâtres de lourdes restrictions musicales.

En dépit de ces privilèges, dans un contexte de concurrence entre les différentes scènes, les frontières entre théâtres, loin d'être étanches les unes aux autres, s'érodent. La parodie est le symptôme de la porosité de ces frontières et de la résistance à la politique absolutiste des privilèges. Dès sa création, la Comédie-Française, autre lieu officiel de canon et de monopole, intègre dans son répertoire le genre de l'opéra. Dans la première comédie créée en 1680 par la nouvelle troupe, *Les Fous divertissants*, Poisson et Charpentier offrent au public des parodies de *Bellérophon* et de *Proserpine* de Lully. Il n'est pas anodin que dans les comédies de Baron et Dancourt pour lesquelles Charpentier compose une musique de scène originale, Lully soit systématiquement parodié[3]. Le répertoire de l'Opéra informe en creux celui du Théâtre-Français. Ce dernier l'instrumentalise et le caricature tout en profitant de sa vogue. Et si ce répertoire comique s'avère mineur en termes génériques, il représente une source de revenus majeure pour un Théâtre en mal de créativité.

Cependant, c'est à la scène de la Comédie-Italienne qu'il revient d'être le véritable berceau de la parodie d'opéra. Les Italiens n'attendent pas la mort de Lully pour le parodier. Les premières parodies d'opéras insérées dans des comédies italiennes en français conservées datent de 1682. L'Hôtel de Bourgogne joue en alternance avec l'Académie royale de musique, ce qui laisse entière liberté aux spectateurs d'alterner entre les deux spectacles et de goûter dans l'un, les avatars comiques de l'autre. C'est en outre chez les Italiens que l'on voit apparaître pour la première fois le sous-titre générique « opéra comique » et la première parodie dramatique d'opéra, *Arlequin Roland Furieux* de l'abbé Bordelon en 1694, et ce, bien avant qu'une troupe foraine ne contracte une alliance commerciale avec l'Opéra et ne soit autorisée à inscrire ses spectacles sous ce titre en 1715[4].

C'est à partir de la collaboration de Dufresny que les Italiens tendent à généraliser la pratique de l'insertion de parodies d'opéras. C'est pourquoi nous concentrerons notre propos sur trois petites comédies de 1692 qui se jouent des frontières génériques et forment une trilogie en reprenant le terme « opéra » dans leur titre même : il s'agit de *L'Opéra de*

[1] Dufresny, *L'Union des deux Opéras*, sc. 1, *Théâtre Italien de Gherardi*, Paris, Briasson, 1741, t. IV, p. 81.
[2] Voir J.-.P Sermain, « Penser et écrire petit de Montaigne à Rousseau », *Écrire en mineur au XVIII^e^ siècle*, éd. C. Bahier-Porte et R. Jomand-Baudry, Paris, Desjonquères, 2009, p. 27.
[3] Pour le détail des sources, voir J. le Blanc, « Parodies d'opéras et coexistence des musiques de Lully et Charpentier sur la scène de la Comédie-Française », *Bulletin Charpentier*, UMR 2162, Centre de Musique Baroque de Versailles, 2, 2009, p. 3-14, http://philidor.cmbv.fr/bulletin_charpentier.
[4] Voir J. le Blanc, *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

campagne de Dufresny, de *L'Opéra de village* de 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. Tout comme leurs concurrents Français, les Italiens se font l'écho de la manie chantante d'une partie du public. 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 : « puisque cet opéra m'a causé tant de chagrin, je m'en vais l'envoyer au diable, avec tous les opérateurs. (*Elle jette toutes les décorations à bas, et la comédie finit*) ». Cette ultime réplique, comme le geste de Mme Prenelle, prend ici une dimension symbolique. Le dénouement d'*Armide* est en effet ce que les spectateurs de l'époque admirent le plus :

> Le spectacle finit par le fracas du palais enchanté que les démons viennent détruire en un instant. Dans l'émotion que cause cette machine unique amenée et placée avec art, la toile tombe et le spectateur plein de sa passion qu'on a augmentée jusqu'au dernier moment l'emporte tout entière. Il s'en retourne pénétré malgré qu'il en ait, rêveur et chagrin du mécontentement d'Armide. Il semble que l'esprit humain ne peut rien imaginer de supérieur au cinquième acte d'*Armide*[1].

La comédie sollicite le prétexte de l'opéra pour favoriser un enlèvement, l'exploitation de la passion irraisonnée à la limite de l'hystérie d'une femme mûre pour l'opéra et l'identification de celle-ci avec l'héroïne de Quinault – n'oublions pas qu'*Armide* est « l'opéra des femmes[2] ». Cette folie d'identification était déjà celle mise en scène dans *les Opera* de Saint-Évremond en 1676 ou dans *Renaud et Armide* de Dancourt. Dufresny transfère l'opéra dans un contexte burlesque 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*, parangon du genre. 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[3] ». 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 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,

[1] Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, seconde édition, Bruxelles, Foppens, 1705 ; Genève, Minkoff reprints, 1972, 2de partie, p. 16.
[2] *Ibid*., 1re partie, 3e dialogue, p. 102.
[3] N. Boindin, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Paris, Prault, 1719, p. 90.

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 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 ? *[…]*[1].

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.
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[2].

Dans ce type de parodie situationnelle, la musique de Lully est conservée et le texte de Quinault altéré. L'opéra est recontextualisé dans un nouveau cadre dramatique, le plus souvent bourgeois.

Le succès de *L'Opéra de campagne* incite Dancourt à surenchérir avec *L'Opéra de village*. Les répertoires italien et français se nourrissent ainsi de la concurrence exacerbée. *L'Opéra de Village* raconte aussi un enlèvement. La scène est dans un village proche de Lyon. Les fiançailles de Louison et Pierrot s'apprêtent mais Louison aime Clitandre qui avec l'aide de La Flèche veut l'enlever. En fait d'opéra, dans *L'Opéra de village*, nous trouvons une chanson de Claudine, un air à boire de Thibaut et Pierrot, une chanson de Pierrot et Claudine, sur les vignes et les vignerons, mais aucun air de Lully. L'expression « opéra de

[1] *Théâtre Italien de Gherardi*, *op. cit*., t. IV, p. 70-71 .
[2] *Ibid.*, p. 71-72.

village » peut être prise au sens littéral du terme. Voici de quelle manière il est annoncé par Thibaut :

> Oh Dame nos opéras ne sont pas daignes des vôtres, à gens de villages trompettes de bois, Monsieur Galoche vous vous gobargerez de nous peut-être ; mais qu'importe, aux champs comme aux champs, je sommes à la campagne, je chanterons, je danserons avec votte parmission da Monsieur Galoche, je ferons tout ce que nous pourrons enfin[1].

Dans *L'Union des deux opéras* enfin, Octave représente *L'Opéra de campagne*, soit la Comédie-Italienne, et Mezzetin *L'Opéra de village*, soit la Comédie-Française. La première scène a une fonction de prologue et met en scène la querelle entre les deux *opéras* personnifiés, qui est aussi une querelle entre les deux théâtres, arbitrée par Arlequin. Celui-ci propose finalement aux deux rivaux de « s'unir » pour créer la pièce en train de se jouer :

> L'OPERA DE VILLAGE
> Tout franc, votre opéra serait bien mieux sans Jeannot, Madame Prenelle, Thérèse, Pierrot, et vos chansons d'*Armide*.
> […]
> L'OPERA DE CAMPAGNE
> C'est bien à toi à faire comparaison avec un vassal du grand Opéra.
> L'OPERA DE VILLAGE
> Toi, tu n'es qu'un opéra de bale [*sic*].
> […]
> ARLEQUIN
> Ah, le petit mutin d'opéra ! on me l'avait bien dit qu'il était tout plein de Renaud. Ça, je veux vous faire boire ensemble, et si vous voulez travailler de concert à notre divertissement, nous ferons un pot-pourri de votre délabrement héroïque, et de votre comique de village.
> L'OPERA DE CAMPAGNE
> Moi, marier mon cothurne avec des sabots !
> L'OPERA DE VILLAGE
> Et je nous passerons bian de votre musique de louage. Une fois, j'en avons de notre cru. J'ons le pu biau brin d'homme qui fait le bourdon. Si j'avions un aussi grand brin de femme, pour faire la symétrie, ce seroit le pu biau duo : mais il faut se sarvir de ce qu'on a. En tout cas, je bouttrons au bout de notre opéra un petit compliment d'excuse en musique, et ça quiendra lieu de biauté.
> ARLEQUIN
> Hé, on sait bien que vous feriez de plus belles choses, si vous aviez la liberté de vous servir de l'opéra de Paris.
> L'OPERA DE VILLAGE
> Oh je nous gaussons de cette libarté-là.
> ARLEQUIN
> On sait bien que pour caprioler de la langue et fredonner des pieds, pour carillonner des bras, et faire le saut de crapaud, il ne faut demander congé à personne. Ça, une vingtaine de pistoles que l'on vous donnera feront finir vos petits différends, et nous ferons l'union des deux opéras[2].

Cette scène programmatique éclaire les rapports entretenus par les deux Comédies avec l'Académie royale de musique et met au jour une relation dissymétrique vis-à-vis de l'Opéra : le Théâtre Italien est désigné comme « vassal du grand Opéra » : le terme « vassal » désigne « celui qui relève d'un Seigneur supérieur à cause d'un fief[3] ». Le fief serait donc l'Opéra, fief auquel le vassal fait allégeance et rend hommage. Le vassal est dans un rapport de subordination par rapport à son suzerain Opéra mais en même temps, l'importance d'un seigneur dépend du nombre de ses vassaux et il existe une sorte de réciprocité du Suzerain

[1] *L'Opéra de village*, sc. 2, Paris, Guillain, 1693, p. 5.
[2] *Théâtre Italien de Gherardi*, *op. cit*., t. IV, p. 79-81.
[3] *Dictionnaire de l'Académie française*, première édition (1694).

envers son vassal. La popularité d'un air ou d'un opéra ne se mesure-t-elle pas à l'aune du nombre de parodies qu'il secrète ? Les Italiens ont en outre sur le plan institutionnel des intérêts financiers liés à l'Opéra : la direction de l'Académie royale de musique verse, à l'époque de Francine qui dirige l'Opéra à la mort de Lully, 1200 livres de pension annuelle aux Italiens, « suivant les ordres de Sa Majesté, pour leur entretien et logement dudit Hôtel de Bourgogne », comme le signale une obligation notariée du 10 février 1695, et cette pension se maintient jusqu'à leur expulsion[1]. Il semble que contrairement à leurs concurrents Français, les Italiens, chez qui la pratique de la musique et du chant relève d'une longue tradition, bénéficient d'une forme d'exemption sur le monopole musical de l'Opéra. En témoigne l'iconographie qui accompagne les volumes de Gherardi et qui fait une très large place à la musique. La parodie d'*Armide* est qualifiée de « délabrement héroïque » et la parodie musicale de « musique de louage » à laquelle s'oppose la musique originale, « de notre cru », de *L'Opéra de village*. Ce dernier est en outre obligé de se « sarvir de ce [qu'il] a » dans un contexte de restrictions musicales fortes dont la Comédie-Française semble faire davantage les frais que l'Italienne. Les Parfaict rapporte que dans *L'Opéra de village*, Dancourt « a voulu désigner la personne qui était alors titulaire du privilège de l'Académie royale de musique, et peindre d'une façon extrêmement maligne, Pécourt, compositeur des Ballets de l'Opéra, sous le nom de Galoche […] Ces traits satiriques étaient occasionnés par les nouvelles défenses faites aux Comédiens d'avoir à leur gage aucuns chanteurs ni danseurs, et qui supprimaient quelques symphonistes de leur orchestre[2] ».

La scène 2 marque le début de l'œuvre née de cette « union ». Il s'agit d'une noce de village à laquelle Jupiter s'invite pour enlever la mariée. Mercure endort tous les invités pour que Jupiter puisse mettre son plan à exécution mais le marié tient sa mariée si serrée que Jupiter ne parvient pas à ses fins avant que Junon ne surgisse et laisse éclater sa jalouse rage. La pièce reprend donc le thème général d'*Isis* de Lully et Quinault : Jupiter est amoureux d'une simple mortelle ce qui provoque la jalousie de Junon. En ce sens, elle tend vers la parodie dramatique. Le rôle d'adjuvant de Mercure, joué par Pasquariel, est aussi calqué sur celui de l'opéra. La dimension parodique est augmentée par le rôle de Junon qui est interprété par Pierrot travesti. Dans la scène 7, Junon descend du ciel sur « un poulet d'Inde », avatar dégradé du paon traditionnel de la mythologie. La parodie repose sur la subversion d'une machine propre à susciter l'admiration, l'intrusion de l'animal burlesque à la place du paon majestueux et la transposition du monde mythologique dans l'univers quotidien. Le couple divin se livre à une vulgaire scène de ménage. L'opéra délocalisé épouse les mœurs du temps : « Ah ! ah ! Jupin, c'était donc pour m'empêcher de voir vos fredaines que vous m'avez tantôt bridé le nez d'un nuage ? Hé le vieux rusé ! N'avez-vous point de honte à votre âge, après deux ou trois mille ans de mariage, de vous amuser à débaucher de petites filles ? ». Le nuage fait écho à la didascalie originale de l'acte II : « *Le théâtre devient obscurci par des nuages épais qui l'environnent de tous côtés* ». Dans la scène 2 de l'acte II, Jupiter rassure Io et lui dévoile les raisons de cette nébulosité : « Vous voyez Jupiter ; que rien ne vous étonne. / C'est pour tromper Junon et ses regards jaloux / Qu'un nuage vous environne ».

Dix airs d'*Isis* sont parodiés dans *L'Union des deux opéras*. L'intertexte d'*Isis* est préparé dès la scène 3 : l'air *Accourons à la tasse* et l'imitation de l'air des *Trembleurs* joué à la vielle par Mercure sont des pierres d'attente qui mettent sur la piste d'*Isis*. Dans le texte, il n'y a pas d'indication de source. La didascalie « *Il chante* » n'est pas suivie d'un timbre ou

[1] Paris, Archives Nationales, Minutier central, XV-341 : obligation de Francine à Angelo Constantini et Joseph Gératon, comédiens-italiens, « pour eux et les autres », du 10 février 1695, et XV-355 : quittance des anciens comédiens-italiens à Francine, du 20 août 1697, citées par F. Moureau, *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 65.

[2] Cl. et Fr. Parfaict, *Histoire du Théâtre Français depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, P.G. Le Mercier et Saillant, 1735-1749, vol. 13, p. 270-271.

de la mention *Sur l'air de*. C'est en rapprochant le texte d'*Isis* de celui de Dufresny que nous pouvons identifier les parodies. Le titre revêt alors un sens nouveau : *L'Union des deux Opéras*, c'est aussi une forme d'hybridation générique, l'union de l'opéra de fortune de Dufresny avec l'opéra lullyste présent à travers les nombreuses citations musicales. On peut apprécier l'esthétique du collage propre à Dufresny qui substitue certains mots, mais conserve la majorité des rimes pour faciliter l'identification de la source :

Isis, Lully et Quinault I, 6. JUPITER	*L'Union des deux opéras*, Dufresny JUPITER *chante*
[…]	[…]
Vous qui suivez mes lois, vivez sous ma puissance,	Vous, commodes maris, vivez dans l'abondance,
Toujours heureux, toujours contents.	Fermez les yeux, soyez contents.
Jupiter vient sur la Terre,	Jupiter vient sur la terre,
Pour la combler de bienfaits,	*Il montre le bois de cerf*.
Il est armé du tonnerre,	Pour planter l'arbre de paix
Mais c'est pour donner la paix[1].	Si sa racine est amère,
	C'est pour des cerveaux mal faits[2].

Dans une certaine mesure, ridiculiser les dieux de l'Opéra revient, mais de manière indirecte, à miner le mythe royal en tournant en dérision le monde sur lequel reposent son idéologie et son idéal de représentation :

> La parodie burlesque des récits mythiques, des fables pastorales ou guerrières ne limite pas son effet destructeur au seul domaine de l'esthétique, ni même à la seule hiérarchie des valeurs « officielles » : c'est, par voie indirecte, à l'autorité la plus haute qu'elle s'en prend. […] Attenter à Jupiter et aux dieux de la fable, selon les insinuations qu'on y mêle, c'est attenter en effigie, et sans courir de risque, au roi et aux grands[3].

Peut-être cette irrévérence des Italiens à l'égard des dieux de l'Opéra et, par delà l'Olympe, à l'égard de la politique-spectacle de Louis XIV a-t-elle contribué à les chasser de Paris. Les attaques sont parfois obliques ou prétexte à viser en creux une tout autre cible. En ce sens, rappelons le scandale provoqué par *Isis*, qui causa la disgrâce temporaire de Quinault. La Cour offusquée avait lu dans *Isis* les mésaventures de Mlle de Ludres-Io, fille d'honneur de Madame, courtisée par Louis IV-Jupiter, et jalousée par Mme de Montespan-Junon. Si l'opéra offre un miroir parodique de la Cour, la parodie de Dufresny tend aux spectateurs un miroir déformé du miroir lyrique.

Dans ces comédies, c'est bien la musique « majeure » de Lully qui est reprise, mais sur un mode mineur ou plutôt minoré, adapté aux effectifs restreints des théâtres et aux gosiers des comédiens. La parodie est le signe de l'absence de cloisonnement entre les scènes, de l'interpénétration des répertoires et des publics. Tel qui va à l'Opéra, se rend ensuite chez les Italiens pour goûter en mode mineur ou travesti les avatars du grand genre lyrique. Les airs de l'opéra font fi des frontières et des monopoles et migrent d'une scène à l'autre.

Si à la fin du XVII[e] siècle, la parodie est encore cantonnée à un statut marginal sur le plan générique, elle est largement plébiscitée par le public, même si, fidèle à son étymologie[4], elle demeure en marge du chant / champ canonique. Elle est une sorte de « contre-chant » ou de contrepoint comique à une œuvre « sérieuse » (qui appartient en tout cas à un répertoire officiel), mais aussi un contre-feu heuristique qui illumine d'une façon inédite sa cible, la concurrence et l'alimente en même temps. En d'autres termes, la parodie, en tant que lieu de

[1] Ph. Quinault, *Isis*, *Livrets d'opéra*, éd. Buford Norman, p. 368-369.
[2] Dufresny, *L'Union des deux opéras*, *Théâtre Italien*, Gherardi, vol. IV, 1741, p. 86.
[3] J. Starobinski, *Le Remède dans le mal*, Paris, Gallimard, 1989, p. 244-245.
[4] Du grec *parôdia* : *para*, « en marge », « à côté », « le long de » et *ôde*, « le chant ».

commentaire, fait partie intégrante de la *séance d'opéra*, séance dans laquelle il convient d'inclure la représentation parodique, *à côté* de la représentation-cible. Ce répertoire « vassal », qui revendique intentionnellement par la pratique du *topos* rhétorique de l'autodénigrement, son appartenance à la sphère mineure, participe donc d'une culture collective, partagée. Il n'entre pas en contradiction avec la culture savante ni n'existe à côté d'elle, il participe bien au contraire d'une forme de culture savante. Il n'est pas une alternative à la culture canonique, il est enté sur elle, adossé à elle, consubstantielle à elle. Il s'agit d'un répertoire moderne et critique qui fait de la réception du public-arbitre, l'origine et l'horizon de sa raison d'être. Si la parodie a besoin de l'opéra pour exister et que l'inverse n'est pas vrai, il n'empêche que la parodie peut à l'occasion ranimer une cible opératique moribonde. C'est en ce sens que Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry qualifient la littérature mineure de « littérature tensive[1] ». Il n'y a pas d'un côté la culture savante et de l'autre la culture populaire, l'une et l'autre sont l'avers et le revers d'une même médaille : le goût du public parisien pour l'opéra. En dépit du renversement des valeurs et de la mise en question des hiérarchies instituées, ce répertoire est rarement subversif. Il participe d'une pratique spectaculaire fondée sur la circulation des matières dramatiques et musicales, le collage, la mise à distance, la réflexion métalittéraire, le déplacement, le détournement du canon ou de l'étalon. La caricature déforme tout en conservant le modèle de référence. La mise en question des valeurs touche la notion d'autorité, la notion d'auctorialité, mais aussi le fondement poétique du genre de la tragédie en musique lui-même. Par-delà sa dimension intertextuelle et ludique, la parodie, par la greffe d'autres paroles sur la musique de Lully, ouvre en effet 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.

Après le départ des Italiens en 1697, la concurrence entre les théâtres s'accroît. Le « besoin d'un anti-théâtre, auparavant satisfait par les Italiens[2] », va se manifester dans les nouvelles formes mineures inventées par les Forains. Ces derniers devront lutter contre les théâtres officiels pour faire entendre leur voix. Ils reprendront ce principe sériel des comédies épisodiques qui inscrivent dans un feuilleton l'histoire des genres mineurs. Avec la naissance de l'Opéra Comique et l'accord financier passé entre l'Opéra et une troupe foraine, l'Opéra deviendra le Cousin protecteur de la si bien nommée « Académie foraine de musique[3] ».

Bibliographie

BOINDIN, Nicolas, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Paris, Prault, 1719.

DANCOURT, Florent Carton dit, *L'Opéra de village*, Paris, Guillain, 1693.

LE BLANC, Judith, « Parodies d'opéras et coexistence des musiques de Lully et Charpentier sur la scène de la Comédie-Française », *Bulletin Charpentier*, UMR 2162, Centre de Musique Baroque de Versailles, 2, 2009, p. 3-14, http://philidor.cmbv.fr/bulletin_charpentier.

LE BLANC, Judith, *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

LECERF DE LA VIEVILLE, Jean-Laurent, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, seconde édition, Bruxelles, Foppens, 1705 ; Genève, Minkoff reprints, 1972.

MOUREAU, François, *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris, Klincksieck, 1992.

PARFAICT, Claude et François, *Histoire du Théâtre Français depuis son origine jusqu'à*

[1] *Écrire en mineur au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 19.
[2] J. Scherer, *Théâtre et anti-Théâtre au XVIII^e siècle*, Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 16.
[3] Expression des *Dieux à la Foire* (1724) de Fuzelier pour désigner l'Opéra-Comique.

présent, Paris, P.G. Le Mercier et Saillant, 1735-1749.
QUINAULT, Philippe, *Livrets d'opéra*, éd. Buford Norman, 3e édition revue et corrigée, Hermann, Bibliothèque des littératures classiques, 2016.
SCHERER, Jacques, *Théâtre et anti-Théâtre au XVIIIe siècle*, Oxford, Clarendon Press, 1975.
SERMAIN, Jean-Paul, « Penser et écrire petit de Montaigne à Rousseau », *Écrire en mineur au XVIIIe siècle*, éd. C. Bahier-Porte et R. Jomand-Baudry, Paris, Desjonquères, 2009.
STAROBINSKI, Jean, *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989.
DUFRESNY, Charles, *L'Opéra de campagne* et *L'Union des deux opéras*, dans *Théâtre Italien de Gherardi*, Paris, Briasson, 1741, vol. IV.