Une adaptation sous contraintes

La parodie-pantomime d'opéra au XVIII^e siècle (1746-1749)

Pauline Beaucé

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/aes/411>

DOI : 10.4000/aes.411

ISSN : 2258-093X

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Pauline Beaucé, « Une adaptation sous contraintes », *Arts et Savoirs* [En ligne], 3 | 2013, mis en ligne le 15 février 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/aes/411> ; DOI : 10.4000/aes.411

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Centre de recherche LISAA (Littératures SAVoirs et Arts)

Une adaptation sous contraintes

La parodie-pantomime d'opéra au XVIII^e siècle (1746-1749)

Pauline Beaucé

- ¹ Au XVIII^e siècle, le succès des opéras représentés à Paris sur la scène de l'Académie royale de musique a engendré de nombreuses parodies dramatiques créées, entre autres, sur les théâtres forains. Ces pièces sont de véritables spectacles qui imitent une partie dramaturgique ou la totalité du livret d'un opéra à des fins comiques, souvent critiques ou satiriques. Majoritairement chantées sur des vaudevilles, qui alternent parfois avec la prose parlée, ces pièces forment un corpus de plus de deux cent cinquante titres au XVIII^e siècle¹. Or, au milieu du siècle, une nouvelle forme de parodie dramatique d'opéra voit le jour aux Foires : les parodies-pantomimes. Il s'agit d'un genre éminemment contextuel qui offre un cas particulier d'adaptation comique dont il convient d'étudier les particularités : comment parodier un opéra sans l'usage du chant et de la parole ? Marmontel, dans les *Éléments de littérature*, souligne bien les particularités de la pantomime lorsqu'il la définit comme « le langage de l'action, l'art de parler aux yeux, l'expression muette »². En effet, ce genre ne se limite pas exclusivement à la privation du *medium* verbal au profit du *medium* corporel. L'auteur de la *Poétique française* passe ainsi en revue les présupposés du genre, à savoir son objet (la représentation d'actions), son mode (le visuel et le spectaculaire) et sa forme (non verbale). La parodie dramatique doit se plier aux règles de sa nouvelle alliée et s'en trouve transformée : impossibilité des jeux (inter)textuels et des discours métacritiques propres au genre parodique. Née sous la contrainte, la parodie-pantomime d'opéra, dont nous étudierons les modalités d'adaptation comique (héritage des parodies dramatiques et procédés propres à la pantomime) marque-t-elle la limite du genre parodique ou en fait-elle ressortir l'essence ?

Un contexte théâtral houleux : la naissance d'un nouveau genre

- 2 Les théâtres de la Foire, non officiels, ont subi tout au long du siècle la jalousie des trois scènes privilégiées : la Comédie-Française, la Comédie-Italienne et l'Opéra. La Comédie-Française tenta par exemple de réduire les acteurs (et les auteurs) forains au silence en leur interdisant par de multiples procès les scènes liées, puis les dialogues et jusqu'aux acteurs. Les auteurs des théâtres forains ont fait preuve d'une grande ingéniosité et créé de nouvelles formes comme des pièces par monologue, ou en jargon, des pièces pour marionnettes ou à la muette « par écrireaux ». Les Forains eurent l'idée d'employer le chant dans leur pièce : l'Académie royale de musique fit alors valoir son privilège : ceux qui voudraient dorénavant employer chants, danses et décorations devraient acquitter une redevance exorbitante. « La plupart des théâtres n'en furent pas capables, et inventèrent alors les pièces par écrireaux, qui consistaient à faire chanter par le public sur des airs connus, appelés vaudevilles, des couplets écrits sur des pancartes ; le théâtre qui pouvait payer à l'Opéra l'emprunt de son privilège prenait alors le nom d'Opéra-Comique »².
- 3 Suite au triomphe de la pièce *Acajou* de Charles-Simon Favart à l'Opéra-Comique de la Foire Saint-Germain 1744, le nouveau directeur de l'Académie royale de musique, François Berger, comprend les avantages qu'il pourrait retirer s'il exploitait lui-même ce théâtre, et résilie cette année-là le bail de Monnet, entrepreneur de l'Opéra-Comique. Berger devient ainsi le seul à régner sur les « deux Opéras ». La jalousie des Comédies française et italienne s'intensifie et aboutit, en 1745, à la fermeture de l'Opéra-Comique et ce jusqu'en 1752. Une législation sévère n'autorise alors aux Foires Saint-Germain (de février à avril) et Saint-Laurent (de juillet à septembre) que peu de formes de spectacles : les danseurs de corde, les sauteurs et les pantomimes (pour acteurs et acteurs de bois). L'Académie royale de musique, toujours propriétaire des lieux, reprend la direction d'une des salles laissées vacantes après la fermeture de l'Opéra-Comique, ainsi de 1746 à 1749, ce théâtre, baptisé Nouveau Spectacle Pantomime³, administré par Bigour, Roszet et Damour pour le compte de l'Opéra, donna une quarantaine de pantomimes, dont cinq parodies-pantomimes d'opéra.
- 4 Dans ce contexte particulier, la survivance du genre parodique paraît étonnante puisqu'une double astreinte conditionne la création de parodies dramatiques d'opéra. Bien que nous n'ayons pas trouvé de preuves formelles d'une censure de l'Académie royale de musique sur le contenu des parodies-pantomimes, il semble évident que les directeurs du Nouveau Spectacle Pantomime, mandatés par les dirigeants de l'Opéra, exerçaient une pression tacite sur le personnel forain. En revanche, la contrainte générique est bien tangible. Si au cours du siècle, la parodie d'opéra a dû s'adapter à de nouvelles formes afin de passer outre les interdictions⁴, dans le cas présent, un genre est imposé, la pantomime⁵.
- 5 Seules trois parodies-pantomimes d'opéra du Nouveau Spectacle Pantomime nous sont restées sous la forme de programmes, de *scenarii* pourrait-on dire : *La Bohémienne* (mars 1747), parodie de la tragédie lyrique *Armide* de Lully et Quinault (1686, rejouée en février 1747) dont l'auteur est anonyme ; *Les Talents comiques* (août 1747), parodie des *Fêtes d'Hébé* ou *les Talents lyriques*, opéra-ballet de Rameau et Mondorge (1739, rejoué en juillet 1747), par Valois d'Orville ; et du même auteur, *La Femme Jalouse ou le Mauvais Ménage*⁶ (mars

1749), parodie de *Médée et Jason* de Pellegrin et Salomon (1713 rejouée en février 1749)⁷. Ces programmes manuscrits respectent les codes formels du genre dramatique (liste des personnages, changement de scène à chaque nouvelle entrée de personnages ou changement de décor), mais l'objet textuel est considéré comme un élément purement descriptif, voire prescriptif, d'où une écriture qui semble prosaïque et redondante. On trouve de nombreuses expressions prescriptives comme « faire entendre », « faire connaître », « faire signe ». Ils se rapprochent en cela des *scenarii* de l'ancien Théâtre-Italien. L'intérêt et la valeur de ces pièces résident, en effet, dans leur actualisation scénique.

De l'héritage parodique à l'adaptation pantomime

- 6 Le titre et la liste des personnages des parodies-pantomimes montrent combien le traitement de l'œuvre cible s'apparente à la dégradation traditionnelle effectuée par les parodies dramatiques d'opéra chantées et parlées ; les personnages, le cadre spatio-temporel et les grandes lignes de l'intrigue sont transposés dans un but comique et railleur.
- 7 Ainsi, dans *La Bohémienne*, parodie-pantomime d'*Armide* de Lully et Quinault, le dramaturge transforme le fond historique de la première croisade, tiré de *La Jérusalem délivrée* du Tasse, en une rixe de village : « un parti qui venait piller le village » d'*Armide* et de son oncle magicien Hidraot, au lieu des Chrétiens du « camp de Godefroi » chez Quinault. La puissante magicienne *Armide* devient une bohémienne versée dans la chiromancie et le chevalier chrétien ennemi qu'elle aime, *Renaud*, est réduit à la figure d'*Arlequin*. L'auteur s'inscrit dans la tradition parodique en choisissant de substituer au héros lyrique le zani italien ; Louis Fuzelier, en 1713 dans *L'Opéra de campagne*, et Jacques Bailly dans *Armide* (1725) avaient fait ce choix dans leur version burlesque du même opéra. Le parodiste de *La Bohémienne* va jusqu'à la satire avec la transformation du personnage allégorique de la Haine, à qui *Armide* s'adresse pour être délivrée de son amour (III, 3), en procureur fiscal (scène VII). Le couple de chevaliers venus libérer *Renaud* de l'emprise magique d'*Armide*, *Ubalde* et le chevalier danois, sont transposés en *Don Quichotte* et *Sancho* : le dramaturge réduit ainsi les héros chrétiens à un couple maître / valet comique. Il poursuit ces travestissements insolites en remplaçant le démon qui apparaît « sous la figure de *Lucinde*, fille danoise aimée du chevalier » en « *Pantalon sous la figure de Dulciné de Toboso*, maîtresse de *Don Quichotte* » (scène IX) et *Mélisse*, la jeune fille italienne aimée par *Ubalde* (*Sancho*) prend la figure non pas d'un démon mais de *Scaramouche* (scène X).
- 8 Valois d'Orville déplace le cadre mythologique de l'opéra *Médée et Jason* dans le monde populaire : *La Femme Jalouse ou le Mauvais Ménage* met en scène *Médée* sous les traits d'une harengère qui pratique la sorcellerie ; *Jason* devient un rôtiisseur. Il n'est plus question du paysage de Corinthe ; la princesse *Créüse*, nouvelle amante de *Jason*, prend le nom d'*Agnès* et son père, le roi *Créon*, se voit travesti en *Pierrot*, type connu pour son étourderie et son amour de la bonne chère. La maison de *Pierrot* se substitue ainsi au palais royal tout comme les jardins enchanteurs créés par *Médée* (III, 2) sont remplacés par une guinguette (sc. V). Le parodiste façonne une simple querelle de ménage à partir d'une histoire tragique d'amour et de vengeance.

- 9 Contrairement aux deux pantomimes précédemment citées, *Les Talents comiques*, parodie d'un opéra-ballet, est composée de trois actes ou plus précisément de trois entrées, à l'instar de sa cible. L'intrigue des *Fêtes d'Hébé* ou *les Talents lyriques* est indépendante d'un acte à l'autre mais un thème commun les réunit sous le même titre. Valois d'Orville fonde sa réécriture sur les *tippi fissi* de la Comédie-Italienne : dans la première entrée, *Poésie*, Arlequin et Colombine remplacent le couple mythique de poètes Sappho et Alcée ; le roi Lesbos devient un Pantalon et Thélème, rival d'Alcée, est transformé en l'insouciant Pierrot. À Tyrtée, chef de l'armée lacédémonienne et héros de la deuxième entrée *Musique*, se substitue Arlequin, arquebusier ; tout comme le berger Eurilas, amoureux d'Églé prend la figure de Pierrot dans la dernière et troisième entrée du ballet intitulée *Danse*.
- 10 Les grandes lignes des intrigues opératiques sont travesties, mais qu'en est-il du traitement de la matière lyrique ? Comment adapter la *fabula* d'un opéra, où prime l'expression des sentiments et des passions, à la pantomime, où seules des situations et des actions peuvent être représentées ? Les auteurs de pantomimes, privés du langage parlé, vont adapter comiquement l'expression des sentiments en créant des situations nouvelles, en utilisant des jeux de scènes stéréotypés (comme les *lazzi*) ou encore en recourant à la musique. La transposition de la scène topique de la déclaration ou de l'acceptation d'amour fournit un bon exemple de ce phénomène particulier d'adaptation.
- 11 La scène 5 de l'acte II d'*Armide* renferme l'un des récitatifs les plus forts de la tragédie en musique puisqu'en un monologue, Quinault dépeint toute la complexité du personnage de la magicienne : elle retient captif le héros chrétien Renaud et s'apprête à le tuer lorsque le sentiment amoureux la saisit.

armide, renaud, *endormi*
 armide, *tenant un dard à la main*
 Enfin, il est en ma puissance,
 Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur.
 Le charme du sommeil le livre à ma vengeance.
 Je vais percer son invincible cœur.
 Par lui, tous mes captifs sont sortis d'esclavage.
 Qu'il éprouve toute ma rage...

Armide va pour frapper Renaud, et ne peut exécuter le dessein qu'elle a de lui ôter la vie.

Quel trouble me saisit ! qui me fait hésiter !
 Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire ?
 Frappons...Ciel ! qui peut m'arrêter !
 Achevons... je frémis ! Vengeons-nous...je soupire !
 Est-ce ainsi que je dois me venger aujourd'hui !
 Ma colère s'éteint quand j'approche de lui.
 Plus je le vois, plus ma fureur est vaine,
 Mon bras tremblant se refuse à ma haine.
 Ah ! quelle cruauté de lui ravir le jour !
 À ce jeune héros tout cède sur la terre,
 Qui croirait qu'il fût né seulement pour la guerre ?
 Il semble être fait pour l'amour.
 Ne puis-je me venger à moins qu'il ne périsse ?
 Eh, ne suffit-il pas que l'amour le punisse ?
 Puisqu'il n'a pu trouver mes yeux assez charmants,
 Qu'il m'aime, au moins, par mes enchantements.
 Que s'il se peut, je le haïsse.
 Venez, seconde mes desirs,
 Démon, transformez-vous en d'aimables Zéphyr.
 Je cède à ce vainqueur, la pitié me surmonte :

Cachez ma faiblesse et ma honte ;
 Dans les plus reculés déserts,
 Volez, conduisez-nous au bout de l'univers.

Voici comment l'auteur de *La Bohémienne* transpose cette scène :

Armide tenant un poignard à la main va tremblante pour frapper Arlequin, mais *elle ne peut exécuter le dessein qu'elle a de lui ôter la vie*⁸. Plus elle le considère et plus elle le trouve aimable ; elle s'approche de lui, lui prend la main, et fait des signes de chiromancie. Elle appelle les démons transformés en garçons pâtisseries qui viennent en dansant servir des tartelettes à Arlequin [transposition de Renaud], du fromage de Milan, et des macarons. Pendant qu'Arlequin dort, Armide [la bohémienne] lui fait manger des tartelettes. (scène VI)

- 12 Outre la citation exacte de la didascalie centrale du livret, ce qui frappe dans cette comparaison, c'est l'évacuation de tous les sentiments intérieurs : la rage du début du monologue, les réflexions et le choix de l'enchantement. En revanche, le parodiste transpose en actions l'hésitation (« tremblante ») et le passage sur la destinée de Renaud (« prend la main et fait des signes de chiromancie »). Cet exemple traduit encore le choix de l'exploitation comique et amplifiée de l'ensorcellement. Le livret de l'opéra n'explicite pas le charme mis en œuvre par Armide pour placer Renaud sous sa coupe et se contente d'un vers : « Qu'il m'aime au moins par mes enchantements ». Le parodiste met l'accent sur la transposition de l'envoûtement, source de spectaculaire et de comique lui permettant d'utiliser les caractéristiques du type italien d'Arlequin, à savoir sa gloutonnerie. La pantomime substitue au chant des passions un véritable tableau burlesque : une bohémienne « gavant » un Arlequin endormi. On retrouve des caractéristiques des canevas de l'ancien Théâtre-Italien à savoir l'utilisation des spécificités de chaque type fixe pour servir la pantomime et la surenchère comique.
- 13 Valois d'Orville, dans *La Femme Jalouse*, adapte de manière stéréotypée un passage de l'opéra, en évacuant, à l'instar du parodiste d'*Armide*, la complexité des sentiments. À la scène 2 de l'acte I, Jason annonce à Créüse que son père, le roi Créon, est favorable à leur union. Créüse déclare qu'elle ne pourra le rendre heureux. En fait, elle redoute déjà la colère de Médée, car elle aime Jason. Les amants scellent leur amour par ce duo : « Ah ! pourquoi faut-il que la crainte / Trouble les plus tendres amours ». Cette scène expose l'intrication du sentiment amoureux et de la peur. Valois d'Orville opte, à la scène II de *La Femme Jalouse ou le Mauvais Ménage*, pour un jeu de scène grivois entre le rôliste et Agnès (« cet amant passionné renouvelle à Agnès ses protestations de tendresse ») et supprime l'aveu final d'amour des deux amants puisqu'« elle rebute son hommage lui faisant entendre qu'il a une femme dont elle aurait tout à redouter ». François Riccoboni, dans *L'Art du Théâtre à Madame* ^{***}, résume bien le mode d'adaptation utilisé dans les deux cas que nous venons d'exposer :

Le pantomime ne peut montrer aux yeux que des situations et ne saurait exprimer que des sentiments. Tout le reste a besoin du secours de la parole ; ainsi le pantomime qui en est privé ne peut, ni faire d'exposition, ni raconter un fait, ni détailler des réflexions, il ne doit du commencement à la fin marcher que de situation en situation⁹.

- 14 Ces parodies-pantomimes étaient accompagnées de musique, toutefois seul le manuscrit des *Talents lyriques* fournit les titres des airs employés. Les frères Parfaict apportent à la transcription de la pièce, dans leur *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, la précision suivante : « Nous y joindrons les principaux airs, pour donner ici l'idée de l'usage que font les acteurs pantomimes de leur symphonie, pour suppléer en quelque sorte à l'usage de la parole qu'on leur interdit »¹⁰. Ce ne sont pas de simples morceaux de musique, mais des

vaudevilles qui sont employés, c'est-à-dire des airs issus de la musique populaire ou savante, sur lesquels ont écrit des paroles. Dans *Les Fêtes d'Hébé*, à la scène II de la première entrée, Thélème avoue ainsi son amour à Sapho : « Mon trouble extrême, / Mes transports, vos appas, / Tout ne vous dit-il pas, Sapho, que je vous aime ? » Le parodiste transpose ainsi la scène : « Pierrot exprime l'ardeur qu'il sent pour Colombine, il lui en fait l'aveu » sur l'air « *J'aime une jolie jardinière* ». Valois d'Orville n'élude pas les sentiments et semble laisser à l'acteur pantomime le soin d'exprimer « l'ardeur » et « l'aveu » avec les moyens gestuels. Remarquons toutefois que le jeu expressif du pantomime était soutenu par la musique. Bien que nous n'ayons pas retrouvé les paroles originales de cet air, l'incipit illustre quel devait être le contenu thématique de ce vaudeville. Le choix des airs dans la pantomime n'est pas anodin : la musique « supplée » les paroles moins par son aptitude expressive que parce qu'elle convoquerait, dans le cas des vaudevilles, un texte original lié à une signification particulière.

- 15 L'héritage parodique est bien tangible dans ces œuvres qui font du travestissement des héros lyriques et de la trame générale leur essence comique. Comme les parodies dramatiques d'opéra chantées et parlées, ces pièces utilisent les caractéristiques des types et du jeu italiens pour réécrire les opéras tout en étant redevable aux modes particuliers d'adaptation pantomime. Des trois exemples cités, on peut tirer une constante : tout semble passer par l'amplification, procédé essentiel du comique. Qu'il s'agisse du traitement du charme et des mets proposés à Arlequin (des tartelettes puis du fromage), des gestes (« protestations de tendresse ») ou encore du sens, par la redondance entre musique et jeu de scènes, les sentiments et les passions ne sont pas seulement évacués, transposés en actions, ou dépeint par la ressource musicale et intertextuelle du vaudeville, ils évoluent sous l'œil grossissant et déformant d'une lunette comique.

« Le vertige de l'hyperbole »

- 16 Dans son essai *L'Essence du rire*, Charles Baudelaire se souvient d'une pantomime en ces termes : « toutes choses s'exprimaient dans cette singulière pièce avec emportement ; c'était le vertige de l'hyperbole »¹¹. Cette esthétique de l'hyperbole permet au comique de s'épanouir en dehors du travestissement des personnages et de l'intrigue. Outre le contenu du livret, le corps et le décor, modes privilégiés du genre pantomime (« l'art de parler aux yeux », Marmontel), passent par ce traitement amplificateur.
- 17 Si l'importance du *medium* corporel apparaît au sein du genre pantomime comme une évidence, il est toutefois intéressant d'en détailler les emplois. Les parodies-pantomimes doivent tout d'abord être replacées dans le contexte de leur représentation puisqu'elles font partie intégrante d'un spectacle visuel où le corps est au service du divertissement et du spectaculaire. À cette époque, le programme d'une soirée théâtrale ne se limitait pas à une pièce. *Les Affiches de Paris* éditées par Boudet fournissent le détail de ces soirées où sont jouées la plupart du temps deux pantomimes précédées ou suivies par des « exercices », autrement dit des représentations acrobatiques ou des danses. L'annonce du jeudi 9 février 1747 illustre bien le déroulement d'une soirée théâtrale pantomime :

On sera aujourd'hui au spectacle pantomime sur le théâtre de l'Opéra-Comique ; plusieurs exercices surprenants qui n'ont jamais paru, exécutés par les Sieurs Ally et Mahomet Carhata, Turcs de Nation ; précédés du *Dieu du Silence à la Foire* et de *Midas*, le tout orné de plusieurs ballets nouveaux, dans lesquels Mlle Maltaire dansera seule¹².

- 18 Le jeudi 23 mars 1747, *La Bohémienne* est « précédée [d'un] spectacle ordinaire »¹³, *Les Talents comiques*, le jeudi 10 août 1747, est « précédée des *Amours grivois*, avec de nouveaux exercices »¹⁴.
- 19 La structure des parodies-pantomimes fait écho aux spectacles et aux « exercices » qui l'environnent puisque les danses et les performances des acteurs pantomimes y sont centrales. Outre sa fonction divertissante, la danse permet de rythmer la pantomime et participe au comique. *La Bohémienne*, composée de treize scènes, et *La Femme jalouse*, composée de quatorze scènes, comportent chacune trois danses ou ballets. Ce chiffre augmente (six danses) dans le cas des *Talents comiques* (quinze scènes). Dans chacune de ces pièces on relève au moins une danse burlesque : la danse de l'ours et du singe dans *La Bohémienne* (scène VIII), le divertissement « grotesque » des « nègres et négresses dans un guinguette » dans *La Femme Jalouse* (scène V) et enfin, dans *Les Talents comiques*, une scène de danse entre un « sauvage, singulier saltimbanque [qui] danse un menuet avec un animal africain » (III, V), tout comme « le porteur d'eau et la marchande de tisane [qui] se font l'amour en dansant grotesquement » (I, 5). L'omniprésence du corps dansant dans les parodies-pantomimes, et de ballet ainsi que d'acrobaties gravitant autour du spectacle principal, montrent à quel point le divertissement est le but poursuivi. Sans reprendre ici des éléments de traité de jeu pantomime, il convient d'observer comment l'usage du corps relève de cette esthétique de l'hyperbole et participe à l'adaptation comique des parodies-pantomimes. Dans *La Bohémienne*, on retiendra les « gestes gigantesques qui annoncent le plaisir » (scène VII), le « coup de pied au cul » de Don Quichotte à Pantalon pour le faire sortir (scène IX) et bien entendu les multiples *lazzi* d'Arlequin (celui de la gloutonnerie, scène VI ; les cascades, « Arlequin saute par la fenêtre et ensuite dans l'orchestre » scène XIII) ; Valois d'Orville met en scène, dans *La Femme jalouse*, des situations où les actions gestuelles portent le sens, que ce soit la harengère qui se « jette » aux « pieds » du rôti pour lui demander une faveur (scène IX), ou bien Pierrot qui « court de tous côtés sans savoir où s'adressent ses pas » parce qu'il est devenu fou (scène XI). *Les Talents comiques* exposent principalement un corps dansant : cette parodie-pantomime d'opéra-ballet calque la forme de sa cible et multiplie les danses. Toutefois, le personnage d'Arlequin exécute de nombreux *lazzi* : les pleurs et les cascades lorsqu'il se cache « au sommet d'un arbre » (I, 3) ; le texte du programme invite aussi à imaginer l'exagération gestuelle, par exemple, des « arquebusiers [qui] par leurs pas et leurs attitudes, [...] font connaître leur zèle, leurs forces et leur valeur » (II, 3) ou encore de Colombine qu'on voit « se frotter le front, puis se lever avec un transport de joie, se rasseoir, et faire toutes les actions d'un auteur dans l'enthousiasme » (I, 1).
- 20 Cette mise en avant du corps se passe sur une scène aux multiples décors : « une campagne et une rivière », « un désert », « un jardin » et « un château enchanté » dans *La Bohémienne*, ainsi que deux changements à vue lors de l'apparition « des enfers » et « d'antres et d'abîmes ». Les décors de *La Femme jalouse* ou *le Mauvais Ménage* sont plus variés encore : de la « maison de Pierrot » à « d'un côté une apothicaire garnie de fioles pleines de poison, et de l'autre une cuisine dont un brasier ardent consume des corps entiers », en passant par « une jolie guinguette » sans oublier l'apparition de enfers à la scène VIII. Enfin, les trois entrées des *Talents comiques* se déroulent dans quatre lieux différents : « un jardin dans l'enfoncement d'un berceau », « la chambre de Pantalon », « un camp où tout est disposé à tirer au prix de l'arquebusier » et « un hameau, dans l'enfoncement des rochers, des monts escarpés ». Tout semble participer à l'extraordinaire souvent exploité, dans les pantomimes, à des fins comiques. Ainsi, Valois d'Orville n'hésite pas par exemple à consacrer une scène de danse

entre un « sauvage, singulier saltimbanque [qui] danse un menuet avec un animal africain » (scène V) dans *Les Talents comiques*. Cette danse s'attire les « risées » de Mercure dans la pantomime et devait ravir un public très friand de l'exotisme de pacotille cher au répertoire de l'Opéra-Comique¹⁵. A la scène V des « savoyards forment une entrée et font voir ensuite à Thamas [interprété par Pantalón et double parodique du roi de Lesbos] différents phénomènes par les reflets de leur lanterne magique ». Cette « machine d'optique qui fait voir dans l'obscurité sur une muraille blanche plusieurs spectres et monstres si affreux, que celui qui n'en sait le secret, croit que cela se fait par magie » (Furetière). Dans *La Bohémienne*, ce sont « des singes, des ours et autres bêtes farouches » qui apparaissent. S'ensuit un « pas de deux de l'ours et du singe qui font des *lazzi* ». Le tableau final de *La Bohémienne*, tout en illustrant bien les spécificités précédemment définies de la parodie-pantomime, s'avère être une véritable surenchère du spectaculaire et du merveilleux du finale de la tragédie lulliste, où la magicienne, seule, invoque les démons pour qu'ils détruisent son palais enchanté et quitte la scène dans un char volant :

[Armide fait à Arlequin] des figures menaçantes invoquant l'Enfer, et tous les diables se déchaînent. Une troupe de pantins volent en l'air, détruisent le château en y mettant le feu. Armide se trouve mal, un diable lui donne l'eau de mélisse et la tourmente tant qu'à la fin elle revient à elle. Le procureur fiscal accourt avec des pompiers pour éteindre le feu, les diables s'opposent au secours [...], grand tapage à ce sujet pendant lequel temps Armide s'envole en l'air montée sur un chien barbet¹⁶

- 21 Valois d'Orville se souvient peut-être de la fin de *La Bohémienne* dans les dernières scènes de *La Femme Jalouse* où « on voit la harengère dans une manne d'enfant soutenue par un hibou monstrueux qui traverse les airs » après avoir mis le feu à la maison de Pierrot (scènes XI et XII)¹⁷. Néanmoins, dans cette parodie-pantomime, c'est le traitement de l'infanticide qui relève le plus de cette esthétique de l'hyperbole comique. Alors que dans l'opéra, la mort des enfants n'est pas exposée, dans la pantomime, « on voit leur membres disloqués sauter par les fenêtres ». En outre, Valois d'Orville fait du mode de l'exagération le fer de lance du divertissement puisqu'il évacue la portée tragique finale (les morts, l'infanticide) par une « troupe de ramoneurs et pompiers [qui] se joignent aux habitants du lieu et forment un divertissement bouffon » (scène XIV).
- 22 La parodie-pantomime porte en son sein deux modes d'adaptation comique : le travestissement burlesque, son héritage parodique et le changement de *media* expressifs, mode de la pantomime. Les deux genres se retrouvent pourtant dans le but général du spectacle parodique au Nouveau Spectacle Pantomime : le divertissement et le comique. La contrainte contextuelle et générique a certes entraîné l'essoufflement critique de ces nouvelles parodies mais a permis de mettre l'accent sur le spectaculaire (musique, danse et décoration). La pantomime fournit alors plus qu'une forme d'expression au genre de la parodie dramatique d'opéra, de même que la parodie lègue à la pantomime bien plus qu'une tradition. Ces pièces ne sont pas des cas limites puisque d'une certaine manière elles révèlent l'essence de la parodie dramatique d'opéra : un art de l'*adapter*, c'est à dire de l'ajustement d'un spectacle lyrique grandiose à l'échelle d'un spectacle gestuel comique et divertissant. Ce n'est donc pas un hasard si, à la fin du XVIII^e siècle, suite à l'essor de la pantomime et à la multiplication des théâtres non privilégiés aux Foires et sur les boulevards on voit réapparaître la parodie-pantomime d'opéra. À l'Ambigu-Comique, dirigé par Audinot, ou bien sur le théâtre des Grands Danseurs du Roi de Nicolet, on recense une quinzaine de ces pièces entre 1773 et 1789. Regnard de Pleinchesne en compose plusieurs et écrit à propos de *Rosalie*, parodie-pantomime d'

Iphigénie en Aulide de du Roullet et Gluck : « le burlesque et le sublime sont très voisins, je me suis permis une mauvais plaisanterie sur *Iphigénie* [...] tout ce qui est chanté dans l'opéra sera ici des airs d'opéra-comique heureusement choisis et appliqués à la situation et exécutés simplement en pantomime [...] Cette nouveauté peut être piquante, si elle bien rendue et je crois qu'elle sera la première dans ce genre »¹⁸. Regnard de Pleinchesne ignorait que sous la contrainte, des parodistes comme Valois d'Orville, avaient déjà parié sur la force de l'adaptation comique de la parodie-pantomime d'opéra.

NOTES

1. Pauline Beaucé, *Poétique de la parodie dramatique d'opéra au XVIII^e siècle en France (1709-1791)*, thèse de doctorat sous la direction de Françoise Rubellin, Université de Nantes, déc. 2011.
2. *Pyrame et Thisbé, un opéra au miroir de ses parodies (1726-1779)*, dir. F. Rubellin, Montpellier, Espaces 34, 2007, p. 12.
3. Pour une étude générale sur le Nouveau Spectacle Pantomime voir Nathalie Rizzoni « Le Nouveau Spectacle Pantomime à Paris, une réplique transparente à la censure (1746-1749) », *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, sous la dir. d'Arnaud Rykner, PUR, 2009, p. 33-46.
4. On recense des parodies en monologues après l'interdiction du dialogue (par exemple, *Persée le cadet*, 1709, Foire Saint-Germain, parodie de *Persée* de Quinault et Lully), par écrivains, à cause de l'interdit du chant et de la parole — le texte était ainsi chanté par le public — (comme *Arlequin Thétis*, Lesage, 1713, Foire Saint-Laurent, parodie de *Thétis et Pelée* de Fontenelle et Colasse), et encore pour marionnettes (par exemple *La Grand-mère amoureuse*, 1726, Foire Saint-Germain, parodie d'*Atys* de Quinault et Lully).
5. Voir Henri Lagrave, « La pantomime à la Foire, au Théâtre-Italien et aux Boulevards (1700-1789). Première approche : historique du genre », *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, 1979, 3-4, p. 408-430, et Nathalie Rizzoni, « Le Geste éloquent : la pantomime en France au XVIII^e siècle », *Musique et Geste en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, éd. J. Waeber. Publikationen der Schweizerische Musikforschende Gesellschaft / Publications de la Société Suisse de Musicologie, Série II, vol. 50, Berne, Peter Lang, 2009, p. 129-147.
6. Nous avons édité cette pantomime dans *Médée un monstre sur scène, réécritures parodiques du mythe (1727-1749)*, dir. Isabelle Degauque, Montpellier, Espaces 34, 2008, p. 314-356. Voici les références des deux autres pantomimes : le manuscrit de *La Bohémienne* est conservé à la Bibliothèque de l'Institut de France ; *Les Talents comiques*, Bnf, ms. f. fr. 9318.
7. Les deux autres parodies-pantomimes représentées au Nouveau Spectacle Pantomime sont perdues : *Arlequin Persée* (février 1747) de Valois d'Orville, parodie de *Persée* de Quinault et Lully et *Le Jaloux désabusé* attribuée à Balot de Sauvot ainsi qu'à Valois d'Orville, parodie de *Platée* de Rameau sur un livret d'Autreau remanié par Valois d'Orville et Balot de Sauvot.
8. Nous soulignons.
9. François Riccoboni, *L'Art du Théâtre à Madame ****, Paris, chez Simon et Giffart, 1750, p. 83.
10. Frères Parfaict, *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767, t. V, p. 331.
11. Charles Baudelaire, « L'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », dans *Œuvres Complètes II*, Gallimard, Paris, 1985, p. 539.
12. *Affiches de Paris*, Boudet, n° 12, jeudi 9 février 1747.

13. *Ibid.*, n° 24, 23 mars 1747.
 14. *Ibid.*, n° 62, jeudi 10 août 1747.
 15. Thomas Betzwieser, *Exotismus und « Türkeroper » in der französischen Musik des Ancien Régime : Studien zu einem ästhetischen Phänomen*, Laaber Verlag, 1993.
 16. Barbet : « Chien à poil long et frisé, qui va à l'eau » (*Dictionnaire de l'Académie*, 1762).
 17. Valois d'Orville est le principal auteur de pantomimes pour le Nouveau Spectacle Pantomime, il est fort probable qu'il ait composé *La Bohémienne*.
 18. *Bulletin de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, 1876, lettre citée par Georges Cucuel, « Les opéras de Gluck et les parodies du XVIII^e siècle », *Revue musicale*, année 3, tome II et III, mars-avril, 1922, p. 206.
-

INDEX

Mots-clés : adaptation, musique, opéra, parodie

AUTEUR

PAULINE BEAUCÉ