

Parodier l'opéra. Pratiques, formes et enjeux. Sous la direction de Pauline Beaucé et FRANÇOISE RUBELLIN. Préface de PAUL ARON. Les Matelles, Éditions Espaces 34, 2015. Un vol. de 271 p.

Ce volume s'inscrit dans un parcours d'études et d'expériences sur la parodie d'opéra française, qui date désormais de deux décennies et où Françoise Rubellin a joué et joue encore un rôle primordial.

Cet ouvrage est le fruit d'un colloque interdisciplinaire (Nantes, 29-31 mars 2012) qui a permis aux littéraires, aux musicologues et aux historiens de confronter leurs points de vue, mais aussi d'assister à des reconstructions expérimentales de scènes parodiques. Si l'intégralité du colloque ne peut pas être restituée sous forme de livre, l'ensemble des articles et des entretiens (qui ont valeur de témoignages sur la pratique contemporaine d'un répertoire oublié) donne très bien l'idée de ces trois journées animées d'une mixité contagieuse, où les auteurs des communications chantaient, où le public entonnait des chœurs, où des étudiants et des chercheurs étaient mêlés, et où les praticiens et les théoriciens ont discuté (Paul Aron, « L'indispensable parodie »).

La succession des articles, savamment orchestrée par les deux directrices, suggère un parcours historique centenaire assez complexe, dont les débuts, vers la fin du XVII^e siècle, coïncident avec le triomphe de l'opéra et le déclin de la comédie. Celle-ci se trouve dans l'impossibilité de concurrencer frontalement l'opéra ; c'est donc en cultivant la distance ironique et la dégradation burlesque qu'elle s'imprègne des innovations du théâtre lyrique et qu'elle les intègre, pour renouveler ses propres pratiques (Jeanne-Marie Hostiou, « Parodies d'opéra et renouvellement du théâtre comique chez les héritiers de Molière »). Ce renouvellement ne va pas sans susciter l'opposition des institutions théâtrales, mais la parodie d'opéra trouve son chemin en réagissant aux nombreuses interdictions, suppressions et autres contraintes, dans un contexte éminemment polémique qui amène les auteurs à défendre à plusieurs reprises la légitimité de la parodie dramatique. De nombreux escamotages, tels le recours aux vaudevilles ou aux spectacles de marionnettes (auxquelles sont consacrés les articles de Bertrand Porot et de Herbert Schneider), ont permis à la pratique parodique de se développer, sous des formes variées, jusqu'à la veille de la Révolution, bien après la Querelle des Bouffons. L'article de Patrick Taïeb (« Aspects de la parodie dans l'opéra-comique de la deuxième moitié du XVIII^e siècle »), en partant des recensements de Pauline Beaucé (qui a montré que dès les années 1770, la parodie a connu une nouvelle vigueur), pose la question de savoir si cette résurgence dessine une typologie séparant la tradition parodique d'un nouveau genre né avec la disparition du vaudeville au profit de l'ariette. Les exemples qu'il présente montrent que la parodie de l'opéra tragique est encore présente dans les opéras comiques après 1760.

À travers les longues vicissitudes de la parodie, on peut apercevoir en transparence celles de l'opéra dans son évolution au cours du XVIII^e siècle et dans son organisation complexe, qui joint à la tragédie en musique les intermèdes et les ballets. La complexité des spectacles d'opéra, mêlés de poésie, de chant, de danse, de musique et de décors, se reflète en effet dans les réalisations multiformes des parodies. Une part importante des articles de ce volume est ainsi consacrée à la description des différentes formes de spectacle mises en œuvre dans la pratique parodique : chants, danse, pantomime, musiques, choix de costumes et de décors. Les grands appareils scéniques des Italiens s'inspirant des décors et des machines de l'opéra sont décrits par Emanuele De Luca, « Pratiques parodiques et motifs spectaculaires : *Phaéton* à la Comédie-Italienne de Paris au XVIII^e siècle » ; la question de la danse et de la pantomime est abordée par Françoise Dartois-Lapeyre dans « Parodier *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* de Rameau et Cahusac » ; d'autres articles présentent la documentation relative aux différentes pratiques théâtrales et aux stratagèmes parodiques, mais aussi des partitions musicales, des chorégraphies, des didascalies de livrets, des répertoires d'acteurs, des images de costumes et de décors (voir par exemple Andreas Münzmay, « Faire parler l'hypertextualité. Vers une édition critique d'*Annette et Lubin* »).

En réalité, il est difficile de séparer les différentes parties ainsi que les différents apports de ce volume ; bien que chaque communication traite d'un sujet bien distinct et présente une approche originale, les multiples composantes du spectacle parodique réapparaissent et s'entrelacent un peu

partout pour la joie et l'amusement du lecteur. Et il ne faut pas oublier que ces articles qui inspirent la gaieté sont tous le résultat d'un infatigable travail de recherche, mené en utilisant des outils numériques, des documents d'archives inédits, des répertoires parfois très rares ou des textes difficiles à déchiffrer.

Les contenus de ce volume sont tous caractérisés par la double dimension de la parodie : des études rigoureuses parlent d'amusements apparemment légers qui, à leur tour, sont le résultat de lectures attentives des textes cibles et de compétences techniques exceptionnelles (il suffit de lire les *Entretiens* à la fin du volume, ou l'article de Bernard Porot qui reconstitue l'organisation d'un spectacle de marionnettes à partir d'archives méconnues de Fuzelier). De son côté, la parodie se caractérise elle-même par une double fonction : tourner en ridicule des œuvres lyriques ou des tragédies, tout en leur rendant hommage (*Entretien* avec Susan Harvey) ; le succès de la parodie est strictement lié à celui de l'opéra cible et vice-versa. Mais ce n'est pas tout : la parodie est aussi un outil pour comprendre le fonctionnement de l'opéra, car elle trahit et révèle ses ficelles. « Ce n'est pas la tragédie en musique qui est à la fois "l'outrance et l'aveu" de la tragédie déclamée, observe Judith le Blanc (« La notion de genre à l'épreuve de la parodie dramatique »), c'est la parodie dramatique qui est "l'outrance et l'aveu" de l'opéra. C'est en ce sens que toute parodie recèle une fonction heuristique : elle révèle de façon caricaturale la poétique de l'opéra, lequel découvre dans la parodie, sa propre vérité, mais déformée ». C'est ce qui ressort de l'article de Loïc Chahine (« Clins d'œil et parodie : les citations d'opéra dans l'œuvre dramatique de Louis Fuzelier ») et ce qui montre parfaitement le frontispice des *Parodies du Nouveau Théâtre Italien* où l'ordre idyllique du Parnasse est subverti, mais non pas annulé, par la présence de Momus et de la Folie (Dominique Quéro, « Momus et la Folie dans les parodies d'opéra »). La folie est un motif récurrent dans l'opéra tragique, et en même temps la cible privilégiée de la parodie, qui ne manque pas de l'associer aussi aux folies des « toqués d'opéra ». D'ailleurs, ce volume montre parfaitement que non seulement le spectacle, mais tout ce qui tourne autour du spectacle – acteurs, critiques, public – devient matière intéressante pour les créateurs de parodies.

La parodie apparaît donc comme un lieu d'innovation aussi bien que de conservation de la mémoire de l'opéra ; cependant, ce volume choisit de se placer du côté de ceux qui participent à la création de la parodie et non pas de s'intéresser exclusivement à ce que la parodie révèle de l'opéra. Sous cet aspect, on peut signaler l'article de Raphaëlle Legrand consacré à Justine Favart parodiste et à ses multiples qualités de dramaturge : les analyses de Legrand visent à déterminer le corpus de parodies que l'on peut vraisemblablement attribuer à Justine, et qui est représentatif des mutations en cours dans le genre de l'opéra-comique dans les années 1750, notamment sur le plan musical.

L'horizon du volume est limité essentiellement à la France du XVIII^e siècle, ce qui constitue déjà un riche réservoir de sujets. On trouve cependant deux exceptions : l'une, de nature chronologique, concerne les parodies d'opéra qui apparaissent dans le répertoire du Guignol lyonnais dans le dernier quart du XIX^e siècle (Herbert Schneider, « Les parodies d'opéra pour le Guignol lyonnais ») ; l'autre concerne les lieux : dans son article sur le *ballad opera*, Pierre Degott analyse la nature (plus ou moins parodique) d'un genre typiquement britannique, dans son rapport avec l'opéra italien (« Parodier ou ne pas parodier ? Le *ballad opera* et l'*opera seria* haendélien sur la scène lyrique anglaise du XVIII^e siècle »).

La présence de ces « hors programme » ne semble pas arbitraire ; si ce volume est un témoignage de l'intérêt croissant porté au phénomène parodique en France, observé dans toute sa complexité et dans toutes ses composantes, les deux articles que nous venons de citer ne font que donner la mesure de l'étendue du sujet et des possibilités infinies qui s'ouvrent à quiconque veut creuser ou élargir un domaine de recherche aussi passionnant.