



Les Opéras de Gluck dans les Parodies du XVIII^e siècle *

En 1722 Piron faisait jouer à la Foire un acte fort spirituel, intitulé *l'Antre de Trophonius*, et mettait dans la bouche de Mercure cette définition d'un genre dramatique auquel le présent travail sera consacré : « *Parodie, laboratoire ouvert aux petits esprits malins qui n'ont d'autres talents que celui de savoir gâter et défigurer les belles choses* (1). » Si l'on rapprochait ces paroles sévères des attaques incessantes que la Correspon-

(* Le présent article était terminé et prêt pour l'impression en 1914 lorsque la guerre éclata. On sait que M. Georges Cucuel, que ses beaux travaux sur la Musique au XVIII^e siècle venaient de mettre au premier rang des musicologues français, mourut aux armées en 1917. Nous sommes heureux de pouvoir donner à nos lecteurs cette étude d'une haute importance avec l'autorisation de M^{me} Cucuel, mère de notre regretté confrère et ami, à laquelle nous adressons nos très vifs et très respectueux remerciements. (N. D. L. R.).

(1) *Œuvres de Piron*, éd. Rigoley de Juvigny, 1776, t. III, p. 320.

dance de Grimm dirige contre les *pièces à tiroirs* ou *Revues*, en faudrait-il conclure que la Parodie fut dans le théâtre du XVIII^e siècle un genre méprisé et comme honteux ? Ce serait une grave erreur : nul genre au contraire ne connut de succès plus éclatants ; la verve d'hommes de talent comme Piron, Panard, Favart, Vadé et De Piis s'y dépensa généreusement et la parodie musicale surtout, de Lully à Gluck, donna de belles soirées à la Comédie Italienne.

Il n'appartient point à notre sujet d'en tracer ici l'esthétique ni l'histoire ; pourtant, avant d'aborder les opéras de Gluck, il nous paraît indispensable de donner quelques détails sur l'évolution de ce genre satirique (1). La Parodie n'est point la Revue, dont le cadre est beaucoup plus large ; sans doute la Parodie est aussi une pièce d'actualité, mais son contenu est déterminé, limité d'avance par l'opéra ou le drame qu'il s'agit de tourner en ridicule ; elle dépend donc de conditions antérieures et, dans la plupart des cas, ne peut briller de l'aimable fantaisie que l'on goûte dans une Revue. Il serait facile de chercher les origines de la Parodie dans le théâtre d'Aristophane, de la retrouver dans les farces et sotties du moyen-âge, comme dans certains ballets du XVII^e siècle. La Parodie est une tendance psychologique toute naturelle à l'homme civilisé ; elle nous apparaît comme une forme du rire, ce « geste social qui souligne et réprime », suivant l'expression de M. Bergson ; elle tire ses principaux effets d'un comique de *transposition*, dont les moyens sont très riches et très variés : c'est ainsi qu'un de ses principes essentiels consistera à travestir le solennel en familier ; les dieux seront transformés en bourgeois et les héros en paysans ; par un anachronisme voulu, toutes les scènes de l'antiquité, dépouillées de l'auréole que leur donnent la poésie et la littérature, se dérouleront dans le décor banal de la vie moderne. L'effet de ce contraste sur le spectateur est immédiat et sûr ; aussi la parodie mythologique fut-elle toujours la plus goûtée, depuis *Vénus justifiée ou les Adieux des officiers*, de Dufresny

(1) Parmi les ouvrages à consulter, citons simplement : Houdard de la Motte : Discours sur les parodies et réponse à ce discours dans le 1^{er} volume des *Parodies du Nouv. Th. Italien*, 1738. — G. Lanson : La Parodie dramatique au XVIII^e siècle, dans *Hommes et Livres*, 1895. — G. Calmus : Préface de Zwei Opernburlesken aus der Rokokozeit, Berlin, 1912. — G. Cucuel : La critique musicale dans les Revues du XVIII^e siècle, dans l'*Année Musicale*, 1913.

(1693) jusqu'à la *Belle Hélène*, d'Offenbach ou aux *Travaux d'Hercule*, de Claude Terrassé. On voit tout de suite à quel genre de satire les opéras de Gluck étaient logiquement destinés, puisque les sujets en sont presque toujours empruntés aux légendes expressives de l'antiquité grecque.

Il importe de constater que dans la première moitié du XVIII^e siècle le mot *parodie* avait deux sens très différents, soit *adaptation*, soit *caricature*. Parodier voulait dire : adapter des paroles nouvelles à un air connu, à un vaudeville : lorsque, après 1753, Baurans, Favart, Anseaume et autres accommodent au goût français les opéras-bouffes des Pergolèse, des Leo et des Ciampi, ils les *parodient* de l'italien. Vers la fin du siècle seulement, à l'époque de Gluck, le mot *parodie* semble se fixer dans son acception actuelle de déformation satirique ; c'est, bien entendu, de ce seul genre qu'il sera question ici.

Avant de s'établir en France, les Comédiens Italiens avaient sans doute pratiqué les parodies mythologiques dans leur propre pays ; sous le titre d'Opéra-Comique, cette sorte de spectacle se développe avec succès dans l'ancien Théâtre Italien entre 1680 et 1697, alimenté surtout par les critiques dont on accable les opéras de Lully ; les parodies nombreuses d'*Armide* ou d'*Isis* mériteraient à elles seules une étude spéciale. Après l'expulsion des Comédiens Italiens, la tradition est reprise à la Foire par Fuzelier, Le Sage et d'Orneval ; on connaît, par une récente édition, le *Télémaque* de Le Sage (1715), lequel constitue un chef-d'œuvre d'entrain et d'esprit ; grâce à un habile tour de main, qui a trouvé parfois des imitateurs, Fuzelier prenait plaisir à écrire des parodies de ses propres pièces. Après le retour des Comédiens Italiens, rappelés par le Régent, on donne des parodies sur la scène de la rue Mauconseil ainsi qu'aux Foires Saint-Germain et Saint-Laurent. Il est singulier que les meilleurs écrivains de théâtre, comme Piron et Favart, comptent à leur actif plus de parodies que de revues ou de comédies proprement dites ; la chose fut d'ailleurs assez regrettable pour le développement de la bonne musique, car les parodies étaient à peu près condamnées à employer des vaudevilles, tandis que les pièces d'action suivie pouvaient solliciter quelque compositeur à écrire une partition originale.

Les parodies données à la Comédie Italienne se trouvent réunies dans deux recueils : le premier parut en 1738, en quatre volumes, sous le titre de *Parodies du Nouveau Théâtre Italien* ; beaucoup de pièces sont inspirées par le théâtre de Lully, mais on y trouve déjà des opéras-bouffes parodiés, c'est-à-dire adaptés de l'italien, comme *le Joueur*, de Dominique et Romagnesi, d'après *Baiocco e Serpilla* (1729). Le second recueil est intitulé *Supplément aux Parodies du Théâtre Italien* (Édition en trois volumes, 1765), et son contenu est fort complexe, puisqu'il renferme à la fois des parodies proprement dites, comme celle de *Castor et Pollux*, des opéras-bouffes, comme *la Servante Maîtresse*, de Baurans, et de véritables opéras-comiques, comme *le Gui de Chêne*, de La Ruelle. Ainsi, au milieu du XVIII^e siècle, ce mot Parodie, dont le sens restait ambigu, n'était souvent qu'une étiquette destinée à couvrir les produits les plus divers.

Le triomphe des intermèdes italiens, puis la réunion de l'Opéra-Comique à la Comédie Italienne portent un coup terrible aux pièces à tiroirs ; on ne veut plus désormais que des intrigues et surtout de la musique originales. Les vingt années qui s'étendent de 1754 à 1774 sont vraiment la morte-saison de la Parodie, qui ne se réveillera qu'aux échos de la querelle des Gluckistes et des Piccinistes. Cette nouvelle Parodie ne garde qu'une parenté assez lointaine avec celle de la Foire et de la Comédie Italienne ; comme tout le théâtre du XVIII^e siècle, elle va se faire plus simple et plus bourgeoise ; les *Armide* et les *Renaud* étaient transformés autrefois en *Arlequin* et en *Colombine*, qui n'avaient garde d'oublier les lazzi et les pantomimes ; une apparition fantastique ou un artifice de machines constituaient pour la pièce le plus commode des dénouements. Il n'en sera plus ainsi désormais ; nous nous trouverons au milieu de bourgeois, d'artisans ou de soldats que seuls guideront les soucis de leur état. Comme la tragédie ou l'opéra-comique, la parodie descend de son tremplin et se fait plus humaine, voire plus sentimentale, participant, elle aussi, à ce grand mouvement qui entraînait les esprits du XVIII^e siècle vers la simplicité et la raison (1).

(1) Dans les pages qui vont suivre, je m'occuperai exclusivement des œuvres dramatiques, laissant de côté les innombrables pamphlets et épigrammes provoqués par les représentations de Gluck ; je ne men-



Au lendemain de la première d'*Iphigénie en Aulide*, quelques librettistes commencèrent à s'agiter ; il faut citer parmi eux Pleinchesne, correspondant parisien du Théâtre de la Monnaie à Bruxelles. Cette scène était alors dirigée par Compain-Despierrières et Ignace Vitzthumb (1). Le 27 avril 1774, Pleinchesne écrit à Complain la curieuse lettre qui suit : « L'antousiasme où l'on est ici du succès de M. Gluck fait espérer que nous le garderons en France et que l'on fera pour lui des choses extraordinaires ; mais comme vous sçavez que le burlesque et le sublime sont très voisins, je me suis permis une mauvaise plaisanterie sur *Iphigénie*. J'en viens de

tionnerai les chansons d'actualité que pour les besoins du sujet. Enfin je supposerai connues toutes les circonstances relatives à la vie et aux ouvrages de Gluck, lesquelles interviendront assez rarement dans l'essence même des parodies. En dehors des livres ou articles mentionnés spécialement, je me suis servi des deux volumes suivants : Desnoiresterres, *Gluck et Piccini*, 1872, et J. Tiersot, *Gluck*, 1910.

Avant de passer à l'étude détaillée de ces différentes pièces, il sera peut-être utile d'en dresser un catalogue sommaire ; en regard des opéras de Gluck, nous indiquons les parodies auxquelles ils ont donné naissance. Il se pourrait que ce catalogue fût incomplet, comme d'autres du même genre. — Je dois beaucoup, pour sa rédaction, à l'obligeante érudition de M. Auguste Rondel de Marseille.

19 avril 1774 <i>Iphigénie en Aulide</i>	<i>Momie</i> , de Despréaux, août 1778.
2 août 1774 <i>Orphée</i>	{ <i>Roger Bontemps et Javotte</i> , de Moline et Dorvigny, 13 mai 1775.
	{ <i>Socrate immaginario</i> , de Galiani, G. B. Lorenzi et Paisiello, 1775.
	{ <i>Le petit Orphée</i> , de Rouhier-Deschamps, 18 mars 1785 et 13 juin 1792.
1 ^{er} août 1775 <i>Cythère assiégée</i>	<i>Les Maraudeurs</i> , de Brasle, 1776.
23 avril 1776 <i>Alceste</i>	{ <i>La Bonne femme ou le Phénix</i> , d'Arnould Mussot, 9 mai 1776.
	{ <i>La Bonne femme ou le Phénix</i> , de Piis, Barré, Desprès et Resnier, 7 juillet 1776.
	{ <i>Le Meunier Gantois</i> , d'Arnould Mussot, 7 juillet 1776.
	{ <i>Céleste</i> , de Bardou, 1784.
23 septembre 1777 <i>Armide</i>	{ <i>L'Opéra de province</i> , de Piis, Barré, Desprès, Resnier, 18 décembre 1777.
	{ <i>Les Réveries renouvelées des Grecs</i> , de Favart et Guérin de Frémicourt, 26 juin 1779.
18 mai 1779 <i>Iphigénie en Aulide</i>	{ <i>Les Bons amis ou Il était temps</i> , de Dorvigny, 2 juillet 1779.
	{ <i>Iphise aux boulevards</i> , 1779.
24 septembre 1779 <i>Echo et Narcisse</i>	{ <i>Les Narcisses ou l'Écot mal payé</i> , de Robinot, 1779.
	{ <i>Gluckistes et Piccinnistes</i> , de Billardon de Sauvigny.
	{ <i>L'Esprit de parti ou les Querelles à la mode</i> , de M. de Chabanon.
Sur l'œuvre de Gluck	

(1) Cf. A. Goovaerts : Un opéra français composé en 1774 pour le Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, dans la Réunion des Soc. des Beaux-Arts des départements, 1890, pp. 747-802.

faire une parodie qui, à la lecture, paroît plaisante. Je vous la destine quand vous aurez joué l'opéra (*Rosalie*). Je ne sçai pas même si je pourrai venir à bout de la faire exécuter ici ; j'en doute, mais, en tout cas, il faudra toujours pour votre théâtre un travail considérable, si jamais vous exécutez cette folie. Jusqu'à présent, elle est faite de manière que tout ce qui est récitatif chez M. Gluk sera chez moy simple dialogue, et tout ce qui est air dans l'opéra sera ici des airs d'opéra-comique heureusement choisis et appliqués à la situation et exécutés simplement en pantomime, parce que cette pièce est destinée pour le théâtre d'Audinot, où l'on ne chante point ; au contraire, pour vous, sur ces mêmes airs pantomimes, je mettrai des paroles et souvent même les mêmes paroles connues déjà sur ces airs, qui seront si bien adaptées à la situation qu'elles sembleront faites exprès, quoique tout le monde les sçache par cœur. Cette nouveauté peut être piquante, si elle est bien rendue et je crois qu'elle sera la première dans ce genre. »

Sur ce dernier point, Pleinchesne faisait erreur ; sa « nouveauté » consiste simplement à fabriquer une manière de puzzle avec des vers empruntés à toutes les chansons à la mode ; or ce genre, d'ailleurs fort médiocre, avait été déjà pratiqué au XVII^e siècle par Charles Sorel dans sa *Comédie de Chansons* (1640) et par un auteur anonyme dans sa *Pastorale de l'Inconstant vaincu* (1661). Il est probable que la parodie de Pleinchesne, auteur de talent et de moralité contestables, n'aurait pas porté grand ombrage à la gloire de Gluck ; en tout cas il ne paroît point qu'elle ait été représentée au Théâtre de la Monnaie, dont les directeurs furent bientôt contraints de rompre avec Pleinchesne.

En dehors de ce projet, nous ne connaissons qu'une seule parodie d'*Iphigénie en Aulide* : c'est *Momie*, opéra burlesque en trois actes en prose et en vaudevilles, par M. Despréaux, Pensionnaire du Roi, représenté devant Leurs Majestés à Choisy en août 1778 (1).

Le premier acte se passe sur une place publique. Le célèbre Rodomont, roi du Pérou, hésite à immoler sa fille Momie, réclamée par Cache-Cache, grand prêtre de la Lune. — Chœur de Péruviens et Péruviennes. Citons le

(1) Publié chez Ballard, in-8°, s. d., 52 pages.

début de ce couplet qui nous paraît le prototype de l'air fameux de la *Belle Hélène* : Au mont Ida trois déesses...

Jadis devant Pâris, le beau jeune homme
On vit du Ciel descendre trois beautés...

La scène finale n'est qu'un long duo entre Momie et son fiancé Agile, roi du Mexique. Au deuxième acte, nous sommes dans un jardin : la reine Piegrèche rassure Momie sur la fidélité d'Agile qui inspirait des doutes à la jeune fille. Suit un copieux intermède : marche, combats d'ours, différents exercices de sauteurs, pirouetteurs, danseurs présidés par Agile. Mais voici le confident Cocasse, qui annonce que tout est prêt pour le sacrifice. Agile, furieux, va provoquer Rodomont ; celui-ci s'interroge longuement, partagé entre son amour paternel et le désir d'être agréable aux dieux :

Air des : *Folies d'Espagne*.



Ma fil - le hé - las ! on cou - pe - rait ta nu - que



Et ton beau sang rou - gi - - rait tes ha - bits.



Ciel ! mes che - veux dres - sent sous ma per - ru - que !



Quel trou - ble af - freux obs - cur - - cit mes es - prits !

Il se décide enfin à ne point immoler sa fille Momie.

Cependant, au début du troisième acte, la populace réclame sa victime et la reine Piegrèche se désespère. Dans une scène assez intéressante, Momie dit adieu à son fiancé :

dez moi donc ma fem - me, Par é - gard pour ma

flam-me, Par pi - tié, Par a - mi - tié.

Mais les forgerons restent insensibles et Roger ne réussit à les convaincre qu'en leur jouant une danse à la mode, « l'Allemande Suisse ».

Le tableau suivant se passe dans des jardins, où l'on aperçoit Fumeron, sa femme, Javotte et trois servantes, qui doivent évidemment représenter les Parques : la première file sa quenouille, la deuxième fait du tricot et la troisième dévide un rouet. Tumulte à la porte ; irruption de Roger Bontemps, qui réclame Javotte à cor et à cris ; pour dérider Fumeron, il va lui faire entendre quelques airs accompagnés de la vielle ; il déclame par exemple, sur l'air *Fatal Amour, cruel vainqueur*, de Rameau :

Charmant Amour, puissant vainqueur,
Fais-moi rendre l'objet dont dépend mon bonheur.

Fumeron, touché par ses talents, laisse partir les deux époux aux conditions que l'on connaît ; pendant le trajet, Javotte se plaint de la froideur de son mari, se désespère et fait semblant de s'évanouir. Roger la croit morte et veut se tuer sur son cadavre, lorsque Céladon arrive à temps pour l'en empêcher et lui apprendre qu'il s'agissait d'une simple épreuve imaginée par Fumeron. Tous les personnages participent à leur joie dans un chœur final, dont l'air est emprunté à l'*Amoureux de Quinze ans*, de Laujon et Martini.

Ces quelques lignes auront suffi à montrer l'extrême faiblesse de l'acte de Moline, où l'on ne remarque ni traits d'esprit, ni vers bien tournés. Au point de vue même de l'esthétique de la Parodie, la pièce renferme de graves défauts : tous les personnages semblent d'avance renseignés sur la marche de l'action et sur le dénouement, auquel ils font allusion à plusieurs reprises ; il y a là un parti-pris choquant pour le spectateur, puisqu'en règle générale un personnage de parodie est d'autant plus comique qu'il apporte plus de conviction dans son rôle ; ou si l'auteur veut apparaître et montrer les fils qui tiennent ses pantins, il convient qu'il le fasse avec un tact accompli, que ne connaissaient point nos librettistes de 1775.

La pièce n'eut pas grand succès et ne servit qu'à renforcer le triomphe de Gluck. Grimm écrit au lendemain de la première : « Les parodies ont passé de mode, mais le tour d'esprit qui peut faire réussir ce genre ne tombera sans doute qu'avec la gloire de la monarchie... On a trouvé extrêmement plaisant d'appeler Orphée un joueur de vielle ; d'Eurydice on a fait une Javotte ; de l'Amour, un empirique nommé Céladon, etc... et c'est en vérité le seul effort de génie qu'il ait fallu faire pour composer la nouvelle pièce ; tout le reste se passe d'ailleurs à la Comédie Italienne comme à l'Opéra (1). » Bachaumont écrit fort justement : « Il paroît que le sieur Moline ignore absolument l'art de la parodie. Sa pièce n'est qu'une farce calquée sur l'opéra d'*Orphée et Eurydice*, sans aucun sarcasme direct qui en indique les défauts, sans esprit et sans saillies. Aussi le parterre l'a-t-il fort mal reçue (2). » Enfin La Harpe en profite pour prendre la défense de Gluck : « Les paroles d'*Orphée* étaient si mauvaises qu'en vérité il n'y avait que l'auteur lui-même qui pût prendre la peine de les parodier ; et en effet c'est lui qui s'est tourné en ridicule, et qui n'a même pas réussi à se moquer de lui. Mais ce qui a moins réussi que tout le reste, c'est le ridicule qu'il essaye de jeter sur la belle musique de Gluck et sur le jeu et le chant de Legros (3). »

La fable d'Orphée resta fort à la mode ; on l'exploita bientôt de toutes

(1) *Corresp. litt.* Éd. Tourneux, XI, 81.

(2) *Mém. Secrets*, VIII, 29.

(3) *Corresp. litt.* dans les *Œuvres*, 1820, t. X, p. 165.

les façons et, par exemple, nous apprenons par l'*Almanach forain* qu'en 1775 le bon peuple de Paris admira fort sur le Boulevard un feu d'artifice du sieur Torrè intitulé *Orphée et Eurydice*.

Pour trouver une nouvelle parodie d'*Orphée*, il faut maintenant nous transporter loin de Paris, en plein théâtre napolitain, avec le *Socrate immaginario* de Paisiello. Cet opéra-bouffe, représenté au Teatro Nuovo de Naples en octobre 1775, est assez intéressant à tous points de vue pour mériter quelques lignes d'explications (1). Entre 1750 et 1760, on assiste à une véritable renaissance de l'opéra-bouffe napolitain, provoquée par de riches amateurs qui se plaisent à faire représenter chez eux des comédies en musique. De ce nombre furent le duc de Maddaloni, bien connu par son amitié avec Casanova, don Vincenzo Boraggine, « dilettantissimo di musica », et surtout le fameux Raimondo di Sangro, prince de San Severo. Tous s'occupent de littérature étrangère et font jouer, entre deux parodies ou deux opérettes, des adaptations d'Addison et de Nivelles de La Chaussée. C'est dans ce milieu assez cosmopolite que débuta G. B. Lorenzi, l'un des auteurs du *Socrate* ; il eut comme collaborateur le spirituel abbé Galiani, qui arrivait de Paris, où il avait été secrétaire d'ambassade et chargé d'affaires du roi de Naples. On a souvent discuté pour savoir quelle part revenait dans le libretto à chacun des deux écrivains ; on s'accorde à penser que l'idée première et le plan émanent de Galiani, mais dans nombre de scènes, on reconnaît la manière de Lorenzi. Il serait piquant de suivre l'histoire de cet opéra-comique à travers la correspondance de l'abbé Galiani et de M^{me} d'Épinay. Je me contenterai simplement d'indiquer que l'abbé se proposait de donner un pendant à Don Quichotte, en mettant en scène les deux types de Don Tammario Promontorio (*Socrate*) et de Maestr'Antonio (*Platon*) ; il résumait le sujet en quelques lignes : « On suppose un bon bourgeois de province, qui s'est mis en tête de rétablir

(1) Le présent travail était fort avancé et j'avais déjà étudié à la Bibl. du Conservatoire de Naples la partition de Paisiello, lorsque j'ai appris que M. Giorgio Barini, mon collègue de Rome, se proposait de faire au congrès de Paris une communication sur *Gluck parodié par Paisiello*. Il ne pouvait évidemment s'agir que du *Socrate*, ainsi que M. Barini a bien voulu me le confirmer. Le hasard avait donc rapproché nos recherches, mais M. Barini garde le privilège d'avoir le premier attiré l'attention sur ce point piquant. Outre les Actes du Congrès de 1914, nous renvoyons à un intéressant article de M. Barini, *Gluck et Paisiello*, dans la *Fanfulla della Domenica* du 28 juin 1914.

l'ancienne philosophie, l'ancienne musique, la gymnastique, etc... Il se croit Socrate ; il a pris son barbier dont il a fait Platon (c'est le Sancho Pança). Sa femme est acariâtre ; ainsi c'est une Xantippe. Il va dans son jardin consulter son démon ; enfin on lui fait boire un somnifère en lui faisant croire que c'est la ciguë et grâce à l'opium, lorsqu'il se réveille, il se trouve guéri de sa folie. »

Jusqu'ici la parodie de Gluck ne nous est point apparue ; mais nous allons la trouver dans la scène X du deuxième acte. Persuadé par son valet Calandrino, don Tammaro se transporte dans une sombre caverne pour évoquer son démon, ainsi que l'ombre de sa première femme, Cecilia. Nous jugeons inutile de rappeler les détails de la scène analogue de Gluck, l'une des plus célèbres de la partition. Le décor même du *Socrate* évoque les sombres rochers, le site horrible de l'*Orfeo* : c'est une grotte sinistre, à peine éclairée de quelques filets de lumière, un mur rustique, une vieille porte fermée au verrou, des arcades taillées dans le roc. Tel le chantre de Thrace, Don Tammaro prélude sur sa harpe et chante en grec quelques paroles de style moliéresque : « Calimera-Calispera... » A ses prières répond le chœur des esprits infernaux :



Chi tra quest' or . ri . de ca . ver . ne or . ri . bi . li

On rapproche immédiatement ces mesures du passage d'*Orphée* :



Quel est l'au . da . ci . eux Qui dans ces sombres lieux

Mêmes personnages placés dans une situation du même genre ; analogie complète des vers et surtout du rythme musical, dont la forme ternaire est si caractéristique. La parodie se poursuit avec la Danse des Furies, imitée de celle de Gluck :

Nel cupo baratro
l'empio precipiti.

Don Tamaro, effrayé, recommence à supplier les Démons (Gluck : *Laissez-vous toucher par mes pleurs*), mais ceux-ci coupent ses paroles de *Si* et de *No* énergiques, dont nous savons où prendre le modèle. Ses accents finissent pourtant par émouvoir le chœur : « *Que viens-tu faire ici ?* » demande-t-il à l'infortuné.

Qui solo albergano
Sospiri flebili
Dolori colici,
Affetti isterici...

On chantait à l'Opéra : « *C'est le séjour affreux — Des remords dévorants — Et des gémissements — et des tourments.* » Don Tamaro explique quelles sont ses intentions et le chœur, convaincu, de répondre :

O degno Socrate
Entraci, entraci...

c'est-à-dire : « *Qu'il descende aux enfers — Les chemins sont ouverts.* »

La scène de Paisiello se termine par une sorte de mascarade ; la porte s'ouvre ; apparaissent deux personnages travestis, Donna Rosa qui représente Cecilia et Ippolito, le Démon de Socrate. Nous n'avons pas à suivre ici le reste de la mystification.

Comme le remarque M. Barini, cette parodie est certainement due à l'abbé Galiani, toujours au courant des nouveautés parisiennes ; Paisiello n'aura fait que travailler sur les indications de ses librettistes ; du reste, à la même époque, on donnait l'*Orfeo* à la cour de Naples. Une semblable parodie n'est pas faite pour nous étonner ; elle est tout à fait dans la tradition du milieu où Lorenzi avait formé son talent littéraire et fait jouer ses premières comédies ; il serait plaisant de montrer comment les auteurs parodiaient la mort de Socrate à la fin du deuxième acte. Aussi bien la pièce tout entière n'était qu'allusions ; dans le personnage de Don Tamaro, Naples reconnut le pédant professeur Don Saverio Mattei, helléniste et aussi musicien de talent, qui se plaisait à jouer de la harpe ; le scandale augmenta naturellement le succès de la pièce, qui fut interdite

par la Censure au bout de quelques représentations. Elle mériterait une longue étude que nous n'avons pu lui consacrer ici ; par l'intérêt piquant d'un livret plein d'érudition et de satires, comme par le charme mélodique de la musique, elle reste une des dates capitales de l'opéra-bouffe napolitain dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Quelques années avant la Révolution, on vit encore une parodie d'*Orphée*, bien inférieure à celle que nous venons d'étudier. *Le Petit Orphée*, opéra-comique en quatre actes et en vaudevilles, de J. Rouhier-Deschamps, fut représenté au Havre le 18 mars 1785 et repris à Paris, sur le théâtre de la Cité-Variétés, le 13 juin 1792 (1).

Nous ne saurions nous attarder à l'étude de cette pièce assez copieuse : c'est moins une parodie qu'une imitation de l'opéra ; toutes les scènes de l'auteur sont exactement calquées sur celles de Moline. Les allusions musicales y sont peu importantes. Au second acte Orphée, pour fléchir les démons, se vante d'être excellent ménétrier :

UN DÉMON : Si tu l'es, dis, qu'as-tu fait de ta lyre ?
 ORPHÉE : Mon frère aîné s'en sert à l'Opéra ;
 Grâce au talent de ce Gluck qu'on admire
 Avec transport toujours on l'entendra,
 Mais mon projet n'est pas de vous surprendre,
 D'Orphée en moi vous voyez le cadet
 Et je m'en vais, Messieurs, vous faire entendre
 Modestement un air de flageolet.

Dans la scène suivante, Orphée réussit à persuader Pluton, en lui jouant une « fricassée ».



Le 1^{er} août 1775, Gluck fit représenter sans succès à l'Opéra *Cythère assiégée* ; l'année suivante, le théâtre de l'Ambigu-Comique en donna une

(1) Une première édition à Caen, chez L. J. Poisson, 1787, 52 pages in-8°. — Une seconde à Paris, 1792, in-8°, avec « musique nouvelle et accompagnements du citoyen Deshays, ballet du citoyen Bau-pré-Riché, artiste de l'Opéra National. »

parodie en un acte sous le titre des *Maraudeurs*. La pièce, signalée par l'*Almanach forain*, était due à un certain M. Brasle ; il ne semble point qu'elle ait été imprimée.

Quelques mois après la première d'*Alceste*, laquelle eut lieu, comme on sait, le 23 avril 1776, la Comédie Italienne en joua une parodie qui doit nous arrêter quelques instants. De tous les livrets des opéras de Gluck, celui d'*Alceste* est peut-être le scénario qui offre le plus largement prise à la critique ; le livret italien de Calzabigi, outre sa monotonie, offrait d'assez graves défauts de composition et le bailli du Roulet, attentif à les corriger, avait eu peine à lutter contre certaines invraisemblances ou contre les difficultés du dénouement. Au reste, même en suivant de près Euripide, il était facile de tourner en ridicule la fidélité des deux époux, aussi bien que le rôle d'Admète que nous avons peine à trouver sympathique ; enfin l'excellent Hercule, avec ses coups de massue opportuns, nous semble encore aujourd'hui un personnage d'opérette. La partie était donc belle pour les auteurs satiriques.

La Bonne femme ou le Phénix, parodie d'*Alceste* en deux actes, en vers, fut représentée à la Comédie Italienne le 7 juillet 1776 (1). Les auteurs en étaient De Piis, Barré, Desprès et Resnier ; ces noms suffisent à indiquer que nous sommes entrés dans une nouvelle période du vaudeville, puisqu'ils resteront encore célèbres sous la Révolution et l'Empire. Les auteurs de *la Bonne Femme* annoncent déjà le fameux quatuor : Barré, Piis, Radet et Desfontaines, tous auteurs assez méprisés de nos jours et qui mériteraient d'être mieux connus. Le seul qui doive nous arrêter ici est le chevalier Pierre-Antoine-Auguste de Piis, toujours appelé M. de Piis, ou M. Auguste, qui faisait ses débuts au théâtre à l'âge de vingt et un ans, en s'attaquant au chef-d'œuvre de Gluck. Attaques fort mitigées du reste, car nous savons que M. de Piis, homme de talent et de goût, était par ailleurs un admirateur du grand musicien ; s'il se mêle, avec de nombreuses épigrammes et chansons, à la querelle des Gluckistes et des

(1) Le livret parut la même année, chez Chardon ; autre édition chez Vente en 1780. Le même Chardon publia en 1776 une édition de la même pièce sous ce titre : *La Femme fidelle ou le Phénix*, 42 pages in-8°.

Piccinnistes, il s'affirme toujours d'opinion moyenne et conciliante ; il se plaît sans doute à railler les querelles musicales sur l'air des *Trembleurs* (1), mais il conclut qu'au lieu de se disputer, il vaut mieux partager la pomme et admirer trois grands hommes, plutôt qu'un seul. Enfin, s'il prend plaisir à railler les livrets mythologiques, il prête souvent aux mêmes reproches, puisqu'il semble séduit particulièrement par ce genre. Il nous apparaît comme un des fondateurs de l'opérette moderne et l'une de ses meilleures pièces est peut-être les *Trois Déesses rivales ou le double jugement de Paris*, représenté le 28 juillet 1788.

Le titre de *la Bonne femme* n'était point neuf ; la Comédie Italienne avait déjà donné sous ce nom, le 28 juin 1728, une parodie d'*Hypermnestre*. En 1776, le décor du premier acte représente la place d'un village ; sur la droite se trouve une caserne désignée par un drapeau planté sur la muraille. Mathurine se plaint que son mari René n'est pas rentré à la maison depuis trois jours ; c'est en vain qu'on le réclame à grand son de trompettes et de tambours. Un devin, consulté, révèle que René s'est engagé dans le régiment voisin ; Mathurine ne pourra obtenir sa liberté que moyennant une caution de cent écus ; comment les trouvera-t-elle ? Sur ces entrefaites, René arrive, à la grande joie de sa femme ; il avait bu plus que de raison et le sergent recruteur avait profité de son ivresse pour lui arracher un engagement ; il a réussi à s'enfuir. Comme dans *Alceste*, il s'empresse de réclamer ses enfants ; on les lui amène, au milieu de l'allégresse générale des villageois. Seule Mathurine ne partage pas cette joie et paraît triste sans raison ; René s'inquiète de ces larmes :

Air : *Laisse-moi d'Annette et Lubin.*

6

R. Tu fré - mis, Tu gé - mis? M. Grands

(1) *Œuvres choisies*, 1810, IV, 77.

Dieux! R. Des lar-mes coulent de tes yeux. M. Laisse moi

sor-tir de ces lieux R. Non, tu diras Ton embarras M. Hé - las!

C'est que Mathurine n'a pas les moyens de racheter René ; elle est décidée à s'engager à sa place. Tout à coup, vacarme dans la coulisse et arrivée bruyante du cousin Barbarigo, en qui nous reconnaissons Hercule. C'est le début du troisième acte de Gluck :

Air : De ces forêts.

Ayons l'air fier et le cœur intrépide,
 La valeur me guide,
 Mais je viens, ma foi,
 Je ne sais trop pourquoi.
 Dieu du hasard, de moi soudain dispose
 Fais qu'à quelque chose
 Mon bras vigoureux
 Soit utile en ces lieux.

Barbarigo s'informe des nouvelles du pays, apprend l'infortune de René ; il est ravi d'arriver à propos pour tirer tout le monde d'embarras.

Au début du deuxième acte, Mathurine est à l'intérieur de la caserne, en pleine nuit ; c'est le site affreux, l'entrée des Enfers de Gluck ; elle tremble de peur dans les ténèbres, tandis qu'à la cantonade les soldats chantent en chœur sur un menuet de La Garde. Alors apparaît René, une lanterne à la main ; il est parti à la recherche de sa femme et a peine

à la reconnaître sous l'uniforme ; il veut l'entraîner loin de la caserne, lorsque surviennent tous les soldats :

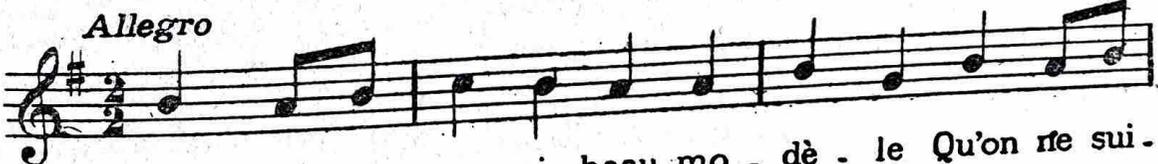
Air : *Allons donc, jouez violons.*

Qui peut donc retarder ton zèle ?
N'entends-tu pas Mars qui t'appelle
Dans la carrière des exploits ?
Qui peut donc retarder ton zèle,
N'entends-tu pas Mars qui t'appelle
Et qui t'appelle par ma voix,
Une fois, deux fois et trois fois ?

Dans ces paroles et dans les appels de trompettes qui les soulignent, on reconnaît la parodie du fameux air : *Charon t'appelle*. Convaincue par ces accents, Mathurine se déclare prête à suivre ses camarades ; René la retient, au grand courroux des soldats, lorsque Barbarigo arrive, son grand sabre au poing, et met toute la garnison en fuite. Grand désordre dans la caserne ; l'apparition d'un *Deus ex machina* ne tarde pas à devenir nécessaire : c'est Arlequin qui, tel l'Apollon de Gluck, apparaît en habit d'officier sur le haut d'une tour ; il pardonne à Hercule ses coups de force et accorde la liberté aux deux époux. Dans un couplet spirituel et sur un air charmant, il se charge lui-même de tirer la morale de l'histoire :

Air : *Allez-vous-en, gens de la noce*

Allegro

7 

Con - ser - vez un si beau mo - dè - le Qu'on ne sui -



-vra guè - re a-près vous. Cou - ple si tendre et si fi -



- dè - le, Vi - vez long-temps, heureux é - poux, Mais sur ma



foi, oui cro-yez moi, De peur d'é-tein-dre un si beau
zè - le, Ne ren-trez pas si tôt chez vous.

Puis, comme la parodie ne perd jamais ses droits, il termine en imitant un récitatif d'opéra :

C'est bien assez, chacun pour soi,
Mon rôle est fait, descendez-moi.

Le vaudeville final réunit sur la scène tous les villageois ; le couplet le mieux tourné est celui de Guillot :

Il ne faut pas légèrement
Taxer les femmes d'inconstance ;
Quand on les aime tendrement,
Elles aiment plus qu'on ne pense.
Enfin malgré les sots discours
Tenus contre elles de nos jours,
Bien des maris n'ont pas été,
Excès d'indulgence,
Excès d'indulgence !
Bien des maris n'ont pas été
Ce que d'être ils ont mérité.

Cette rapide analyse aura montré l'intérêt d'une parodie alerte et pleine d'entrain, qui correspond exactement aux définitions du genre que nous avons essayé de tracer ; toute la solennité est devenue familiarité ; les temples et les enfers sont transformés en villages et casernes. Ne nous étonnons point de voir des soldats sur la scène ; depuis le succès du *Milicien* et du *Déserteur*, les sujets militaires étaient fort à la mode. Naturellement la pièce n'utilise que des vaudevilles, mais elle le fait avec une grande habileté, où l'on reconnaît la main de M. de Piis ; c'est à lui qu'on dut vers 1780

la renaissance de la comédie-vaudeville. Voici d'abord quelques airs fort anciens, comme *Joconde*, le *Vaudeville d'Épicure* ; le thème solennel des *Folies d'Espagne* est fort bien employé dans la scène du Devin, qui parodie agréablement celle du grand-prêtre d'*Alceste* ; d'autres timbres sont empruntés à Sody, à Monsigny, à J.-J. Rousseau (*Dans ma cabane obscure — Si des galants de la ville*). Enfin, pour célébrer le constant amour de René et de Mathurine, les auteurs utilisent le charmant chœur final du *Tableau parlant*, de Grétry.

La parodie obtint le succès qu'elle méritait ; La Harpe écrit : « Il y a de la gaieté dans cette pièce qui n'est pas sans esprit ; elle a été fort bien jouée et a réussi. » D'Origny, l'excellent historien de la Comédie Italienne, y reconnaît « de la facilité, de l'enjouement et des saillies. »

Il convient de mentionner une pantomime du même titre, donnée à l'Ambigu-Comique et sur laquelle le précieux *Almanach forain* nous renseigne en ces termes : « Nous en publierons le plus court extrait qu'il sera possible, attendu que tout le monde connoît l'opéra et qu'elle est entièrement calquée dessus. Madame Alceste, ou comme on voudra l'appeler, voyant que tous les remèdes ne sauroient guérir son cher époux, entre dans la boutique d'un apothicaire et demande de la mort aux rats. Elle se hâte d'avalier ce qu'on lui donne et, persuadée qu'elle va suivre son mari dans l'autre monde, elle tombe sans connoissance. La croyant morte, une troupe de carabins de Saint-Cosme accourt aussitôt et s'apprête à la disséquer : mais un Fort de la Halle les repousse et parvient enfin à les chasser. Alors arrive l'Apothicaire qui amène par la main le mari de la dame Alceste et qui fait entendre qu'elle n'a pris qu'un soporatif au lieu de la mort aux rats. En effet elle se réveille et ce Phénix de l'amour conjugal se livre à la joie la plus vive avec des voisins et des voisines qui viennent prendre part à son bonheur (1). »

(A suivre).

GEORGES CUCUEL.

(1) L'*Almanach forain* signale encore, à la date du 7 juillet 1776, une autre parodie d'*Alceste*, due à Arnould Mussot, le Meunier Gaulois, mais nous n'en connaissons pas la donnée ; il s'agissait sans doute d'une simple pantomime. — Enfin nous mentionnons *Céleste*, opéra, parodie burlesque en trois actes et en vaudevilles d'*Alceste* [par Bardon], à Paris, chez Vente, 1784, et 1786, 20 pp. in-8°.