



Le comique
à l'Académie
royale
de musique
(1669 - 1791)

Paris, 25 et 26 mai 2016

École nationale des chartes (salle Léopold-Delisle)

65 rue de Richelieu, 75002 Paris



Souvent contesté et marginalisé par les historiens de la musique et du spectacle, le comique occupe pourtant une place importante sur la scène de l'Académie royale de musique aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Des premières tragédies en musique de Quinault et Lully aux comédies lyriques de Grétry, en passant par les entrées comiques de ballets ou les ballets d'action tirés d'opéras-comiques, on ne peut qu'être frappé par la variété et l'originalité des créations incluant le comique ainsi que par la permanence de leur reprise. Cela sans compter les représentations ponctuelles d'œuvres appartenant à d'autres répertoires (pièces foraines, intermèdes italiens par exemple).

Ce colloque propose d'aborder les enjeux et les modalités de la présence du comique en interrogeant tout autant la question des genres et des styles littéraires, musicaux et chorégraphiques, que celle de l'interprétation et de la réception des œuvres concernées.

Prologue (10h00-11h00)

Pauline Beaucé, Benoît Dratwicky et Solveig Serre

Solveig Serre (CNRS, CESR/CMBV)

Thalie contre Melpomène: enjeux esthétiques et politiques du comique à l'Académie royale de musique

Fondé sous Louis XIV, l'Académie royale de musique est destinée à célébrer le roi et à promouvoir le genre lyrique sérieux, reflet magnifié du monde aristocratique dont il possède l'étiquette et les valeurs morales. La tragédie lyrique s'édifie ainsi en négatif, par le rejet de toute légèreté, les genres comiques étant relégués à des scènes moins privilégiées telles que la Comédie-Italienne ou les théâtres de la foire.

Au cours du XVIII^e siècle cependant, un profond et durable basculement s'opère: la scène de l'Opéra se met à accueillir des spectacles qui ne sont plus directement liés à la personne du roi et dans lesquels le comique est largement représenté. Ce changement a notamment été permis par l'essor du ballet du début du XVIII^e siècle et l'épisode bouffon de 1752-1754, qui ont contribué à introduire le genre comique à l'Opéra et à faire passer celui-ci d'un spectacle représentationnel à un spectacle purement esthétique, dénouant le lien originel entre le lieu, le projet national et le projet artistique.

Fondée sur une analyse fine du répertoire de l'Académie royale de musique, ma communication se proposera de montrer comment, au cours de l'Ancien Régime, s'opère, sur la scène de l'Opéra, le passage d'une esthétique de l'incarnation à une esthétique de la représentation, qui a autonomisé le genre lyrique par rapport au pouvoir politique et ouvert un espace à l'expression du comique au sein du répertoire.

Le comique en scène, acte 1 (11h00-12h30)

Discutante: Pauline Beaucé (Université Bordeaux Montaigne, ANR CIRESEFI)

Anthony Saudrais (U. de Rennes II)

Le comique volontaire et involontaire dans la tragédie en musique de Quinault et Lully

Héritant du genre tragi-comique pour lequel il a écrit, Philippe Quinault insère volontairement des épisodes comiques dans ses premières tragédies en musique, de *Cadmus* (1673) à *Thésée* (1675) en passant par *Atys* (1676), provoquant une chute drastique du tragi-comique, donc de l'humour, jusqu'à sa disparition totale avec *Proserpine* (1680). Cependant, le comique résulte d'une réception, individuelle et/ou collective, involontaire à ses pères créateurs, des railleries moquant la poésie quinaldienne jusqu'aux parodies d'opéra, fort nombreuses, miroir comique du sérieux propre au genre, noble et officiel, de l'Académie royale de musique. Mais le spectacle étant sujet à l'éphémère, le comique peut venir enfin de la représentation, comme de la mauvaise exécution des machines et autres incidents divers qui, au lieu d'asseoir le merveilleux, deviennent l'objet du rire.

Hubert Hazebroucq (Cie Les Corps Éloquents)

Le traitement comique des personnages dansants :

l'exemple des cyclopes dans *Acis et Galatée*

Si l'on connaît relativement bien le style noble du début du XVIII^e siècle, on souligne rarement que plusieurs théoriciens signalent un important pendant au genre chorégraphique théâtral sérieux ou « danse haute » : le genre grotesque, ou comique. Celui-ci s'applique à des personnages spécifiques, d'une part certains types issus de la *commedia dell'arte*, et d'autre part les

caractères bas, paysans, vieilles femmes, bacchantes. Il ne reste que très peu de danses notées pour ces rôles, souvent sans contexte d'exécution. Elles présentent toutefois des caractéristiques stylistiques qui paraissent propres au genre comique, les danses de paysans en particulier nous fournissant plusieurs exemples significatifs. Mais il semble qu'il existe aussi des pièces aux procédés moins tranchés, aux frontières du comique et du sérieux, qui témoigneraient d'une intention parodique ou ironique.

Ce serait notamment le cas de la danse des cyclopes, suivants de Polyphème, tirée d'*Acis et Galatée* de Lully et Campistron, dont l'une des chorégraphies notée et publiée a pu être exécutée sur la scène de l'Académie, lors de la reprise de l'œuvre en 1704. Il s'agira, avec cet exemple, de pointer des procédés qui dépassent la peinture du personnage pour jouer avec les conventions formelles et produire une suite d'effets ironiques, par le détournement du style noble et son association avec des motifs rustiques. Cette étude de cas nous convie à interroger plus largement comment la danse a permis une variété de tons dans les divertissements des œuvres lyriques, et a ainsi pu constituer un vecteur de comique à l'Académie royale de musique.

Le comique en scène, acte 2 (14h30-17h30)

Discutant: Dominique Quéro (Université de Reims)

Jean-Philippe Groperrin (U. Toulouse Jean-Jaurès) Thalie chez les bergers. Sur la qualité comique dans les pastorales données à l'Académie royale de musique

Sur la scène de l'Académie royale de musique, et hors d'une postérité hypothétique de la *Pastorale comique* de Molière et Lully, une pastorale peut-elle relever du comique ?

À quelles conditions l'est-elle ou est-elle perçue comme telle ?
À quels niveaux (personnages, structures, lieux communs) ?
Suivant quelle(s) qualification(s) du comique ? Le naïf fonctionne-t-il comme trait d'union entre le pastoral et le comique ?
Le comique se manifeste-t-il dans la pastorale d'opéra comme une inflexion épisodique, comme un détour saillant ?

Ou bien le comique tient-il à des racines plus profondes, qui engagent la macrostructure et les ressorts de la dramaturgie ?
Ou bien encore assiste-t-on à une interpénétration des mondes comiques et pastoraux, symétrique de celle de la pastorale et de la tragédie ? Le mode d'interpénétration qu'on observe par exemple dans le théâtre de Marivaux trouve-t-il un équivalent à l'Opéra ?
On tâchera d'examiner ces questions en prenant en compte autant que possible le répertoire de l'Académie royale sur une longue durée, en observant des cas comme *Les Peines et les Plaisirs de l'Amour*, *Issé*, *Zaïs*, *Le Carnaval du Parnasse*, *Le Devin du Village*, *Daphnis et Alcimadure*, ou le cas singulier de *Platée*.

Julien Dubruque (CMBV)

La musique peut-elle être comique ?

Dans le répertoire de l'Académie royale de musique, *Platée* se distingue, entre autres, par l'utilisation de procédés comiques proprement musicaux : Rameau y continue ce qu'il a inauguré dans le genre tragique, selon Catherine Kintzler, en faisant de la musique l'un des matériaux poétiques de l'opéra, ce qu'elle n'était pas dans l'esthétique lullyste, où elle n'est qu'un ornement extérieur. Nous nous demanderons donc si, avant la révolution ramiste, il a existé un comique musical sur la scène de l'opéra, à la fois dans les rares comédies conservées, et dans les passages comiques des autres genres. Nous tenterons ensuite de définir les procédés du comique

musical dans *Platée* et *Les Paladins*. Pour la période post-ramiste, nous comparerons *La Vénitienne* remise en musique de Dauvergne avec l'original de La Barre pour identifier les progrès de l'imitation musicale dans le style français. Enfin, pour le style italien, nous ferons des sondages dans l'œuvre de Grétry pour déterminer s'il y a ou non solution de continuité entre le comique de l'Opéra-Comique et celui de l'Académie royale de musique.

Michaël Bouffard (BnF)

L'habit comique à l'Académie royale de musique : le cas particulier de la vieille ridicule

Les dessins qui rendent compte des costumes portés à l'Académie royale de musique sont certes nombreux, mais il est souvent plus difficile d'en identifier le spectacle que l'artiste. Ainsi, à défaut de pouvoir déterminer précisément ce qui fait le comique dans les habits de tel ballet ou tel opéra, on doit se contenter de dégager les stratégies humoristiques employées par les dessinateurs qui ont travaillé pour cette institution : Jean Berain I, Jean Berain II, Claude Gillot, Jean-Baptiste Martin ou bien Louis-René Boquet pour ne nommer que ceux-ci. Les principaux personnages comiques qui paraissent alors sur scène sont des étrangers (les Turcs et les Chinois notamment), des types issus de la *commedia dell'arte*, des « masques » de carnaval, des satyres, des faunes, des démons, des paysans et autres rustiques. La présente communication s'attardera à un cas particulier d'habit comique où le jeu humoristique se fonde sur la culture vestimentaire du public et sur les catégories du « démodé » et du « trop à la mode » : l'habit de vieille ridicule. De dame Gigogne à dame Ragonde, en passant par Nérine, Belise et Artemise, le personnage de la vieille revient périodiquement au

programme de l'Académie royale de musique. Nous tenterons de voir comment ce personnage-type, déjà bien caractérisé dans le ballet de cour du xvii^e siècle, se transforme au fil du temps en remettant à jour ce qui, dans le costume, est perçu comme désuet ou affecté.

Le comique et ses interprètes (10h00-12h30)

Discutant: Benoît Dratwicky

Lola Salem (ENS Ulm)

Chanter le comique à l'Académie royale de musique au début du XVIII^e siècle

Le répertoire comique à l'Académie royale de musique est encore mineur au début du XVIII^e siècle. Pourtant, le premier théâtre de France enregistre de multiples influences qui – tant du point de vue des genres lyriques que du savoir-faire relevant de l'interprétation – entraînent un véritable « tremblement de terre esthétique ». Les genres lyriques français reliés de près ou de loin au comique (divertissements, ballets, opéramusique, etc.), répondant alors au changement de goût du public, invitent nécessairement à considérer une dramaturgie et un savoir-faire des acteurs-chanteurs différents. Si le comique se propose comme un élément de renouvellement dans la pratique du théâtre chanté – notamment en tant que reflet d'une certaine forme « d'italianité » – de quelle manière est-il intégré au reste du dispositif esthétique français, encore empreint de l'héritage lullyste ? Quel-le-s sont les acteurs et actrices qui portent ce renouveau sur la scène de l'Académie ? En partant des éléments de langages propres à l'écriture musicale et théâtrale du comique (naturel, variété, ornement), notre communication se penchera sur les qualités vocales et physiques mises au service de ces nouveaux codes expérimentaux, et sur leur réception.

Barbara Nestola (CNRS, CMBV/CESR)

Les rôles comiques en travesti pour voix d'hommes dans le répertoire lyrique français (1673-1745)

Les rôles en travesti pour haute-contre et taille ont toujours fait partie du répertoire de l'Opéra depuis ses origines (*Pomone*, 1661). La plupart d'entre eux donnait vie à des personnages mythologiques ou allégoriques aux connotations péjoratives (*Furie*, *Jalousie*, *Discorde*, *Bellone* etc.). En revanche, les rôles comiques pour ces mêmes tessitures, présents par exemple aux débuts de l'opéra lullyste dès *Cadmus et Hermione* avec le personnage de la Nourrice, avaient été successivement écartés du répertoire lyrique. Après un retour ponctuel dans le divertissement italien d'*Astrée* de Colasse (1691), il faut attendre le tournant du siècle avant de voir réapparaître à nouveau des personnages comiques de femmes incarnés par des hommes.

L'essor du ballet pendant les deux premières décennies du XVIII^e siècle d'une part, et les qualités vocales et physiques de certains interprètes de l'autre ne sont sans doute pas étrangers à ce phénomène. Le propos de ma communication est de retracer l'emploi des voix d'hommes pour cette typologie de rôle dans le répertoire lyrique des années 1700-1720, en particulier dans les cas d'Antoine Boutelou et de Mr Mantienne.

Thomas Soury (IReMus)

***Les Paladins*, testament de l'art comique de Rameau**

Donnés en février 1760 à l'Académie royale de musique, *Les Paladins* constituent la dernière création de Rameau sur la scène parisienne. L'œuvre fut un échec et ne fut jamais reprise sous l'Ancien Régime. Charles Collé trouva la musique d'un ennui insoutenable et accusa Rameau de radoter. Mais c'est surtout l'aspect comique de la pièce qui fut l'ob-

jet des plus vives critiques. Pourtant, onze ans auparavant, Rameau avait déjà proposé une œuvre comique à l'Opéra avec *Platée*. Œuvre singulière, le ballet bouffon d'Autreau connut même un succès honorable durant la carrière du compositeur. Pourquoi *Les Paladins* ne connurent-ils pas une meilleure réception ? Le comique y était-il d'une nature différente, au point de rebuter le public ? De nos jours, alors que *Platée* reste un des grands succès de Rameau à la scène et que les études ramistes lui consacrent une large place, *Les Paladins* se positionnent comme un second essai, moins réussi. Notre communication sera l'occasion de reconsidérer la puissance comique de l'œuvre et de voir comment elle prolonge ou se démarque de son aînée.

Transferts et adaptation (14h30-16h30)

Discutant : Pascal Denécheau (IReMus)

Françoise Rubellin (U. de Nantes, ANR CIRESFI) Quand les comédiens forains et italiens jouent au Palais-Royal

On aurait tort de croire que la scène du Palais Royal n'accueillait que le répertoire de l'Académie royale de musique depuis la fin du XVII^e siècle. Il y a trois cents ans exactement, la nouvelle troupe des Comédiens Italiens, appelée par le duc d'Orléans dès sa prise de pouvoir, y donne ses premières pièces, l'Hôtel de Bourgogne n'étant pas encore prêt pour l'accueillir. Puis elle y revient régulièrement, ainsi que la Comédie-Française, à la demande de la mère du Régent, amatrice de spectacles comiques, qui souhaite voir les productions des deux Comédies une fois par semaine. Ainsi, le théâtre de l'Académie royale de musique est par moment celui des « comédiens italiens ordinaires de son altesse royale », puis « du roi » après la mort du

Régent. Mais ce sont aussi des spectacles des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent qu'on y représente, contrairement à un préjugé tenace qui, les situant au bas de la hiérarchie des théâtres, leur suppose une production de basse qualité. À partir de quelques cas précis, on examinera les enjeux politiques et esthétiques du comique dans ces représentations, en particulier quand il s'agit d'y exposer la rivalité avec les théâtres privilégiés ou de parodier des opéras précisément créés sur cette même scène.

Bertrand Porot (U. de Reims, ANR CIRESEFI)

Les Amours de Ragonde de Mouret (1742) : un comique réadapté

La comédie lyrique *Les Amours de Ragonde*, de Néricault-Destouches et Mouret, a été créée à Sceaux durant les *Grandes Nuits* de la duchesse du Maine en 1714. Elle est ensuite reprise à l'Opéra de Paris en 1742 et constitue une de premières comédies lyriques avant *Platée* de Rameau. Elle témoigne ainsi de la vogue du style comique français à l'Opéra. Sa parodie du genre noble, la tragédie en musique, aussi bien sur le plan de la déclamation tragique que sur celui des scènes types (scène d'Enfer), en constitue l'aspect le plus attrayant. De la création en 1714, seul subsiste le livret publié dans la *Suite des Diverstissements de Sceaux* (Paris, 1725). La partition existante est celle publiée chez Ballard en version réduite, à l'époque de la reprise. La comparaison des sources laisse apparaître de nombreux changements: l'état dans lequel nous sont parvenues *Les Amours de Ragonde* n'est donc pas celui de la création originale comme on le croyait jusqu'à présent. Notre communication tentera tout d'abord de redéfinir les deux versions de la comédie et de retrouver les origines des ajouts. Elle

s'interrogera ensuite sur les objectifs poursuivis par les adaptateurs en lien avec les habitudes des reprises à l'Académie royale de musique.

Benoît Dratwicki (CMBV)

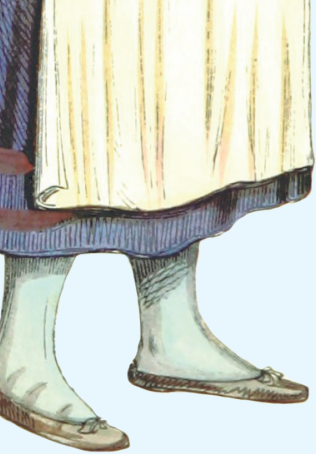
***Seria et buffa* sur la scène de l'Académie royale (1774-1789): une contribution au répertoire comique et de demi-caractère**

Contrairement aux idées reçues, le répertoire de l'Académie royale de musique a su se renouveler en s'inspirant de genres et de styles en vogue dans d'autres pays d'Europe. Le dernier tiers du XVIII^e siècle est notamment marqué par un engouement pour les livrets et les partitions d'*opere buffe* et *serie*, qu'on tente d'acclimater sur la scène française.

D'*Orfeo* de Gluck à *Il Re Teodoro in Venezia* de Paisiello, en passant par *L'Olimpiade* de Sacchini, toutes les tentatives ne sont pas des succès publics : mais elles participent au renouvellement du répertoire et notamment à la naissance du « demi-caractère » français, pendant du *dramma giocoso* italien, qui s'incarne pour la première fois durablement dans les comédies lyriques de l'époque. L'étude de ce phénomène d'adaptation musicale et de la traduction littéraire apporte des clés utiles à la compréhension d'un nouveau comique qui se fait jour à la veille de la Révolution.

Épilogue (16h30-17h00)

Pauline Beaucé, Benoît Dratwicki et Solveig Serre



Centre de musique
baroque de Versailles

Paris, 25 et 26 mai 2016

Colloque interdisciplinaire organisé par

le CMBV/CESR (Université François Rabelais, CNRS, MCC)

Organisateurs :

Pauline Beaucé (U. Bordeaux Montaigne, ANR CIRESFI),

Benoît Dratwicky (CMBV) et

Solveig Serre (CNRS, CMBV/CESR)

Colloque réalisé avec le soutien de :



ciresfi