

Timbres, vaudevilles et pots-pourris sur le boulevard du Temple (1750-1800)

Benjamin PINTIAUX
Chercheur indépendant

Un certain nombre d'idées reçues sont communément admises quant à l'usage des vaudevilles dans le second XVIII^e siècle : déclin des Foires (en particulier après l'incendie de la Foire St-Germain en 1762), vaudevilles supplantés par les ariettes à l'Opéra-Comique dès la direction de Jean Monnet après 1753 et avec l'accueil de la troupe de l'Opéra-Comique chez les Comédiens-Italiens en 1762, réactivation du genre en vaudevilles pendant la Révolution et en particulier avec l'ouverture du Théâtre du Vaudeville en 1792, disparition progressive de la première génération des vaudevillistes (première Société du Caveau autour de Pierre Gallet mort en 1757), aussi bien que relatif déclin du Pont-Neuf comme espace primordial des chanteurs de rue. On ajoutera que parmi les études récentes sur cette période¹, un grand nombre semble privilégier les genres en vaudevilles dans la mesure où ils annoncent la création de l'opéra-comique (à ariettes) ou parce qu'ils sont envisagés dans une dimension parodique (de l'opéra) souvent au détriment d'une analyse du genre en tant que tel, et de son autonomie. Dans tous les cas, la période 1750-1792 semble une période « creuse » dans l'histoire des vaudevilles, du moins est-elle un angle mort de l'historiographie des textes à chanter « sur l'air de ». Chacun de ces points mérite rectifications.

Les Foires parisiennes se poursuivent, et si déclin il y a, il est très relatif. La Foire Saint-Germain est réouverte dès 1763 et ne disparaît qu'en 1790 (et leurs salles sont encore occupées par des troupes, le Théâtre de Monsieur récupérant brièvement la salle de Nicolet), la Foire Saint-Laurent se maintient jusqu'à 1786, la Foire Saint-Ovide ouvre en 1764 et ne disparaît qu'en 1777. Les troupes de Nicolet et Audinot participent également à la petite Foire du Temple jusqu'en 1775 ; elle ferme en 1789. Partout, des spectacles en vaudevilles (malgré des interdits réguliers) : les théâtres du boulevard du Temple sont tenus d'en jouer. Ils sont d'ailleurs issus des troupes foraines. Les Grands Danseurs du roi (futur Théâtre de la Gaîté) sont créés par Nicolet sur la Foire Saint-Germain. Si déclin des Foires il y a, il faut la déplacer aux années 1780, et reconnaître leur vitalité jusqu'à ces années-là. La plupart des spectacles d'un Taconet (mort en 1775) sont ainsi créés ou joués à la fois sur les Foires et sur le boulevard du Temple, chez Nicolet.

Les vaudevilles sont bien supplantés progressivement (et avec des exceptions) par les ariettes (c'est-à-dire de la musique originale) dans le cadre de l'Opéra-Comique comme troupe et comme salle. Encore doit-on relever le retour des vaudevilles dans l'institution ou chez les Italiens dès les années 1780, sous l'impulsion du chevalier de Piis ou de son acolyte Pierre-Yves Barré. Ni les Foires, ni les théâtres du boulevard du Temple

¹ Par exemple pour la parodie : Pauline Beaucé, *Parodies d'opéras au siècle des Lumières : évolution d'un genre comique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

n'ont cependant jamais oublié l'opéra-comique en vaudevilles, bien au contraire. Par ailleurs, les ariettes elles-mêmes deviennent bientôt de nouveaux timbres abondamment repris sur les scènes subalternes.

L'ouverture du Théâtre du Vaudeville ne saurait masquer l'existence d'un répertoire en vaudevilles qui n'a pas connu de déclin entre le milieu du XVIII^e siècle et la période révolutionnaire. Au contraire : la coexistence des Foires et des théâtres du boulevard permet des spectacles en vaudevilles permanents (et non aux seules périodes d'ouvertures des Foires) ; certains genres en vogue multiplient les vaudevilles, en particulier les pièces poissardes ou les pantomimes chez Nicolet comme chez Audinot ou Lécuze.

La Société du Caveau est rapidement réactivée autour du fermier général Pelletier jusqu'à 1789, au Palais-Royal. D'autres espaces se créent qui permettent des sociétés chansonniers informelles, en particulier dans les cabarets de la Courtille ou les cafés du boulevard du Temple.

Le relatif déclin du Pont-Neuf est largement compensé par la présence permanente de chanteurs de rue sur le quai de la Ferraille ou sur le boulevard du Temple, où l'on croise aussi bien Fanchon la vieilleuse que le Père Lajoie². Le boulevard devient même un lieu essentiel de création et de diffusion de chansons, à la fois dans la rue et sur les scènes des théâtres qui profitent immédiatement des nouveautés comme « Malbrough s'en va-t-en guerre », « Cadet-Roussel » ou « La Bourbonnaise ». Il est de la même manière un lieu de diffusion des airs révolutionnaires, également abondamment repris.

L'usage populaire et dramatique des vaudevilles ne saurait être systématiquement référencé aux grands genres lyriques : « chanter sur l'air de » est une pratique omniprésente au moins jusqu'au milieu du XIX^e siècle, et l'opéra en vaudevilles est un genre qu'on ne saurait résumer ni à sa dimension parodique ni à son rôle de « grand ancêtre » de l'opéra-comique.

Enfin, l'usage du vaudeville ne se limite pas aux genres dramatiques ou à la chanson de rue. Il essaime dans bien des publications musicales de la fin du XVIII^e siècle, en particulier dans les éditions de musique instrumentale nommées « pots-pourris » qui connaissent une vogue phénoménale après 1780 et sont composées d'arrangements d'airs connus. De nombreuses œuvres lyriques, chorégraphiques ou mélodramatiques utilisent des musiques « arrangées », c'est-à-dire juxtaposent et combinent des airs connus, aussi bien les grandes pantomimes historiques chez Audinot, les premiers ballets de Milon arrangés par Lefebvre à l'Ambigu-Comique puis à l'Opéra, des opéras ou oratorios qui combinent les grands succès musicaux de l'époque et adaptent Grétry, Dalayrac, Haydn, Cimarosa ou Mozart³.

Le boulevard du Temple

On le devine désormais : il est un espace déterminant pour appréhender l'omniprésence et la vitalité du vaudeville, c'est celui du boulevard du Temple. Celui-ci est alors à la lisière de Paris. Les géographes diraient qu'il est une interface entre les faubourgs et la capitale. La Courtille est par exemple l'un des lieux de divertissement

² Françoise Chemin, dite Fanchon la vieilleuse (1737-vers 1780 ?) est une célèbre chanteuse de rue et joueuse de vielle. Le Père Lajoie est un chanteur ambulant actif sur le Pont-Neuf, boulevard du Temple et dans le cabaret de Ramponeau dans les années 1760-1780.

³ À titre d'exemple, le ballet de Milon *Pygmalion* (Ambigu-Comique, 1799) est accompagné d'une musique arrangée par le citoyen Lefebvre : « On a reconnu, avec plaisir, les beaux duos d'*Armide* et de l'*Olympiade*, des airs charmants de *Mozart* et de *Grétry*, et une foule de morceaux tirés des meilleures productions instrumentales de *Haydn* et de *Pleyel*. L'ouverture de la *Frascata*, sur laquelle est arrangée une des finales de danse, dont *Gardel* est l'inventeur, termine l'ouvrage d'une manière brillante » (*Journal général de la littérature de France, Fructidor an VIII*, Paris, p. 288).

entre le village de Belleville et la rue du Faubourg du Temple ; dans la Haute Courtille, les cabarets sont exemptés de l'octroi, douane prélevée à la barrière ; à la Basse Courtille (intégrée à la fin du siècle à Paris *intra-muros*), on trouve également de célèbres établissements, comme le cabaret des Marronniers, qui devient celui de Ramponeau, « au Tambour-Royal », et dont on retrouve le propriétaire paradiste ou acteur à la Foire Saint-Germain et chez Nicolet. Le cabaret multiplie les spectacles musicaux et connaît une vogue extraordinaire autour de 1760.

Le boulevard est géographiquement un lieu d'échanges et de mixité. Les plans de Paris montrent une évolution remarquable sur la bordure orientale du boulevard : tandis que le boulevard, comme espace de promenade, est progressivement aménagé⁴, les constructions de nombreuses bâtisses se multiplient entre 1750 et 1780. Il s'agit de logements, de boutiques, d'hôtels particuliers mais aussi de cafés et de salles de spectacles. Le boulevard est rapidement le véritable lieu nouveau des spectacles et prend le relais d'une histoire déjà ancienne en perpétuant un répertoire et en contribuant également à des mutations majeures. Avant même l'ouverture des théâtres, ce sont les cabarets, les cafés et les loges de marionnettes qui assurent la pérennité des spectacles en vaudevilles. Ils ne cessent d'en proposer : Jean Ramponeau contribue au succès de la « farce ivrogne⁵ » tandis que certains tenanciers des cafés du boulevard, tel le Café Alexandre, sont ainsi tenus de participer aux Foires, entretiennent un orchestre et organisent au sein de leurs établissements des espaces spécialement dédiés aux représentations en musique.

Après les premiers spectacles offerts par les limonadières ou les marionnettistes, après l'ouverture du Café Alexandre et de loges foraines, Antoine Fouré semble le premier à s'installer dans une salle véritable sur le rempart du Marais, où il fait jouer des « spectacles mécaniques ». Jean-Baptiste Nicolet (1728-1796) reprend la salle du boulevard du Temple en 1759. C'est également un forain, issu d'une dynastie bien connue, fils aîné de Guillaume Nicolet, marionnettiste, maître à danser et violoniste, frère de François-Paul, dit Nicolet cadet, qui reprit la loge de son père à la Foire Saint-Germain et dont la veuve connut quelque succès avec une ménagerie. Jean-Baptiste s'est fait connaître par des spectacles de marionnettes sur les Foires dès 1753. Mais c'est également un interprète d'Arlequin et un danseur de corde. Il achète un terrain attenant à l'ancienne salle de Fouré et y fait construire une nouvelle salle en 1763, après l'incendie de la Foire Saint-Germain qui avait détruit certaines de ses loges.

Un nouvel incendie en 1770 conduit à l'édification d'une troisième salle, plus spacieuse, qui répond également à une concurrence récente. Le Théâtre des Associés a en effet ouvert vers 1768, sous la direction du Forain Nicolas Vienne, dit Beauvisage, « aboyeur jadis à la porte de Nicolet⁶ », qui s'associe bientôt à Louis-Gabriel Sallé, ancien marionnettiste du même Nicolet. Il s'agit tout d'abord d'un petit théâtre en bois. La salle est reconstruite en 1774 au 52 du boulevard et on y joue, parfois encore, précédés de spectacles de marionnettes, des comédies, des vaudevilles, comme des opéras bouffons. Mais c'est l'Ambigu-Comique qui est le plus redoutable concurrent de Nicolet. Son directeur, Nicolas-Médard Audinot (1732-1801) est né en Lorraine⁷. Musicien, il travaille

⁴ Voir Laurent Turcot, *Le Promeneur à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 2007. On consultera avec profit les plans des cartographes suivants : Jaillot (1775) et Verniquet (1790). On trouvera les liens, par exemple, sur le site <https://urbanisation-paris.com/>.

⁵ Antoine de Baecque, *Les Éclats du rire. La culture des rieurs au XVIII^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 2000. Le chapitre II s'intitule « Jean Ramponeau et le succès de la farce ivrogne (1724-1802) ».

⁶ *La Gazette noire par un homme qui n'est pas blanc, ou Œuvres posthumes du gazetier Cuirassé*, s. l., 1784.

⁷ Sur Audinot, voir Michel Faul, *Les Tribulations de Nicolas-Médard Audinot, fondateur du théâtre de l'Ambigu-Comique*, Lyon, Symétrie, 2013.

au Concert de Nancy, puis chez le duc de Gramont à Paris. Comme comédien, il joue souvent en province pour subvenir aux besoins de sa famille. En 1758, il travaille pour l'Opéra-Comique. Il ouvre une salle boulevard du Temple, à l'exemple de Nicolet, inaugurée le 9 juillet 1769, qu'il nomme « Théâtre de l'Ambigu-Comique », c'est-à-dire fonctionnant selon le principe de l'assemblage de courtes pièces légères mais relevant de genres différents. Bientôt, des enfants, dont la propre fille d'Audinot, Eulalie, qui a huit ans, et bientôt un nain âgé de quatorze ans, Adrien Moreau, se substituent aux marionnettes. Le succès est alors immense. Aux petits actes de comédies souvent graveleuses succèdent bientôt des pièces de styles variés, en particulier des pantomimes.

Les salles voisines de Nicolet et d'Audinot sont les principales du boulevard jusqu'à la Révolution⁸. Elles donnent d'emblée une place essentielle à la musique. Il n'est pas anodin qu'Audinot soit violoniste avant d'être chanteur, ou que Nicolet soit fils de violoniste. L'instrument est celui du peuple aussi bien que des orchestres « savants » ; il est aussi celui de l'accompagnement des comédiens, danseurs ou saltimbanques. Les spectacles, d'abord dans la tradition foraine, commencent toujours dans la rue, puis par des parades, et laissent – dans les salles – une place importante à la musique à la fois par goût (nos entrepreneurs sont des artistes), par nécessité – l'accompagnement des danseurs de corde par exemple⁹ – et par contrainte en raison des interdits imposés régulièrement par la Comédie-Française et qui contribuent à l'essor des danses et pantomimes. Ils montrent également, depuis leurs commencements jusqu'à l'Empire, une certaine évolution : ainsi « Nicolet est représentatif de l'évolution du boulevard depuis des spectacles de second voire de troisième ordre jusqu'à une programmation ayant plus de tenue et quasi "institutionnalisée"¹⁰ ». Cependant, les théâtres n'oublient jamais d'alterner les types d'œuvres représentées, et ni les marionnettes, ni les danseurs de corde, ni les comédies poissardes en vaudevilles ne disparaîtront du boulevard. L'évolution des effectifs d'orchestres est cependant un précieux indicateur d'une mutation d'abord discrète et qu'il ne faut jamais systématiser. À l'Ambigu-Comique, seulement quatre musiciens sont autorisés en 1771, règlement vite contourné avec versement de 12 000 livres à l'Opéra, puisqu'ils sont une dizaine en 1773, et l'effectif musical croît sensiblement pour atteindre une vingtaine d'instrumentistes en 1792 (8 violons, 2 altos, 3 violoncelles, 1 contrebasse, 1 flûte, 2 clarinettes, 2 bassons et 2 cors). Le clavecin est un instrument qui n'apparaît jamais ; il y aurait un contresens à imaginer des vaudevilles accompagnés par un continuo avec clavecin : les arrangements sont autrement élaborés. Chez Nicolet, on passe de 6 « violons » en 1760 à 20 instrumentistes en 1799 (3 premiers violons, 4 seconds violons, 3 altos, 2 violoncelles, 2 contrebasses, 2 clarinettes, 2 cors, 1 basson, 1 timbalier¹¹). Aucune scène ne peut se passer désormais de maîtres de musique, compositeurs ou répétiteurs attitrés. En outre, les salles se sont multipliées de façon considérable entre 1770 et 1789, puis pendant la Révolution : aux alentours de la Porte Saint-Martin ou sur le boulevard, on trouve la salle du Sieur Paris, Le Jugement Universel, Les Associés, Les Variétés Amusantes de Lécluze dès 1778, Les Élèves pour la danse de l'Opéra de 1778 à 1780, puis les théâtres souvent éphémères nés de l'ébullition révolutionnaire. D'abord excroissance des Foires, le boulevard du Temple est devenu l'espace privilégié des théâtres et musiques subalternes. Il est l'espace de la

⁸ Voir Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens 1807-1914*, Lyon, Symétrie, 2012.

⁹ Voir Bertrand Porot, « Quelle musique pour les spectacles d'acrobates au XVIII^e siècle ? », dans *Quelles musiques pour la piste, musique au cirque de la fin du XVII^e siècle à nos jours*, dir. Marc-Antoine Boutin, Bertrand Porot, Karine Saroh et Cyril Thomas, Rennes, PUR, 2023, p. 15-35.

¹⁰ Magali Soulatges, « Désordre et prolifération des genres, le théâtre de boulevards », dans *Le Théâtre français du XVIII^e siècle*, dir. Pierre Frantz et Sophie Marchand, Paris, Éditions l'Avant-Scène Théâtre, 2009, p. 380.

¹¹ *Indicateur dramatique ou Almanach des théâtres de Paris*, Pilardeau, Paris, an VII (1799), p. 172.

chanson et du vaudeville, du genre « poissard » aussi bien que celui de la naissance de la pantomime historique puis du mélodrame.

Le vaudeville « poissard » : Taconet et Maillot

L'œuvre de Taconet nous montre un type d'usage des vaudevilles dans une filiation directe avec le théâtre de foire et les musiques de cabaret ou de café. On sait en effet que Taconet est un fidèle de chez Ramponneau. La comédie poissarde décrit les rues de Paris – et parfois du boulevard du Temple – on peut imaginer que les vaudevilles dont elle use sont au plus près des véritables pratiques de la rue. Ainsi le répertoire des théâtres du boulevard est-il également une source pour mieux cerner les timbres réellement chantés devant ces théâtres.

Les Écosseuses de la Halle est un « ambigupoissard, mêlé de vaudevilles et de danses » de Toussaint-Gaspard Taconet (1730-1774), créé en juin 1767 au théâtre de Nicolet (« grand théâtre des Boulevards » dans l'édition originale¹²), dédié à « Madame Policarpe, marchande de Marée ». La pièce, en un acte, utilise onze timbres :

– *R'li, R'lan* : vaudeville d'aspect martial, très présent sur le boulevard (répertorié comme « vaudeville de la Soirée des boulevards » dans le *Chansonnier français*, second recueil, Paris, 1760), jusque tard dans le XIX^e siècle.

– *Jusques dans la moindre chose* : succès durable également, y compris dans les loges maçonniques qui répertorient l'air (*La Lire maçonne*, La Haye, Van Laet, 1766, p. 471).

– *Vous avez raison, la plante* : vaudeville qui disparaît assez rapidement à la fin du XVIII^e siècle¹³.

– *Manon Dubut* : fréquent chez Taconet, mais plutôt rare, le vaudeville ne semble pas avoir beaucoup de postérité après la Révolution.

– *Êtes-vous de Chantilli* : *idem*.

– *De tous les capucins* : vaudeville très courant, plus connu sous l'incipit « Je ne suis né ni roi ni prince » (le texte change après 1750 et devient « De tous les Capucins du monde »). On le trouve encore dans *La Clé du Caveau* de 1811 (air n° 137¹⁴).

– *La Rose et le Bouton* : plusieurs occurrences chez Taconet, ou plus tardivement chez Piis. Il semble oublié au XIX^e siècle.

– *À présent je ne dois plus feindre* : anciennement « Loin que le travail m'épouvante » (de la parodie d'*Atys*, *Arlequin Atys* de Pontau, musique de Mouret, par exemple utilisé dans *La Chercheuse d'esprit* de Favart).

– *Chansons, chansons* : publié par le *Chansonnier français* comme « Pont neuf de la soirée des Boulevards » (III^e recueil, n° 26). Titre d'origine : « Comme un oiseau ». On trouve en effet l'incipit chez Favart, dans *La Soirée des Boulevards* (1758).

– *Je veux t'être un chien* : connu également comme « sur l'port avec Manon un jour », c'est la version de Vadé qui est ici retenue comme incipit. Ce vaudeville est encore fréquemment utilisé au XIX^e siècle (par exemple par Désaugiers).

– (Menuet et contredanse à huit violons)

– Vaudeville (« Le violon va ben en dansant / Voyons si c'est d'même en chantant ») : *Madame en entrant chez vous* : ce vaudeville peu fréquent est encore attesté pendant la Révolution.

Le relevé met en évidence deux phénomènes importants : l'association fréquente de certains timbres avec le boulevard du Temple et le renouvellement important des timbres

¹² Paris, Langlois, 1767.

¹³ Transcription reprise du site [Theaville](http://Theaville.com).

¹⁴ Connus aussi sous l'incipit « Marianne était coquette ». Pour l'évolution du timbre, voir le site [Theaville](http://Theaville.com).

depuis la première moitié du XVIII^e siècle ; ici *R’li R’lan* et *Chansons, chansons* montrent deux timbres dont l’incipit a changé en référence à leur usage sur le boulevard et par l’intersession de l’œuvre de Favart, auteur en particulier de *La Soirée des Boulevards*. Quant aux timbres fréquents sur les Foires au début du XVIII^e siècle, par exemple chez Lesage, d’Orneval ou Fuzelier, ils tendent ici à se faire plus rares, preuve de la vitalité de la pratique : nul doute que l’évolution de la chanson de rue transforme les répertoires des théâtres, de la même manière que certains succès des salles de spectacle se retrouvent bientôt chantés sur le boulevard. En revanche, les vaudevilles tirés d’opéras « du grand genre » français lulliste deviennent de plus en plus exceptionnels, et sont par ailleurs peu usités dans la comédie poissarde en vaudevilles et on ne conserve ici que celui d’une parodie d’*Atys* de Lully dont la musique est de Mouret.

On fait le même constat si on se projette vers la borne chronologique extrême de notre étude, en le nuancant par l’insertion d’airs d’opéras plus récents et la permanence d’un fond de chansons cette fois plus anciennes, sans doute réactivé par les efforts des chansonniers des nouveaux caveaux. Le « citoyen » Maillot (Antoine-François Eve) fait représenter en 1797 *Madame Angot ou la Poissarde parvenue* au théâtre d’Émulation (anciennement chez Nicolet), opéra-comique en deux actes et en vaudevilles. Si le texte parlé a pris, en effet, plus d’importance que sur les théâtres forains des années 1720, les vaudevilles montrent de nouveau leur constant renouvellement, avec l’insertion de timbres tel *Ah vous dirai-je maman* : ce dernier, probablement apparu dans les années 1740, est publié en 1761 dans *La Vieilleuse habile* de François Boin, et est associé à son texte de référence vers 1765¹⁵. On note également l’insertion d’airs tirés de l’opéra-comique, ici le vaudeville des *Femmes Vengées* de Sedaine et Philidor (1775), ou un « air parodié » de *La Dot* de Desfontaines et Dalayrac (1785). L’« air de Calpigi » est quant à lui tiré du *Tarare* de Beaumarchais et Salieri (1787). Mais les autres timbres sont quelquefois anciens : *Ton humeur est Catherine, Mon père était pot, Où allez-vous M. l’abbé, Oui, noir n’est pas si Diable*, sont attestés dans les théâtres forains dès les années 1720. Cette utilisation montre que le boulevard innove constamment par l’insertion de chansons nouvelles : il est devenu un espace très fréquenté par les chanteurs de rue et les musiciens ambulants. Il n’oublie cependant pas tout à fait un fond commun traditionnel qui a été en particulier utilisé par les forains du premier XVIII^e siècle. Le répertoire est en constante mutation, lié à ses origines populaires, aux traditions foraines mais toujours soucieux de s’adapter aux goûts du moment.

Le vaudeville sans chant, l’exemple de Rochefort

Jean-Baptiste Rochefort est, avec Rigade ou Papavoine quelques années auparavant, le grand compositeur reconnu du boulevard, en particulier pour les pantomimes¹⁶. Des travaux fondateurs d’Emilio Sala¹⁷ ont récemment mis en lumière certaines de ses œuvres. Enfant de chœur à Notre-Dame de Paris, Rochefort joue la contrebasse à

¹⁵ François Bouin, *La Vieilleuse habile ou nouvelle méthode courte, très facile et très sûre pour apprendre à jouer de la vielle... Gravée par Joseph Renou. Œuvre III^e*, Paris, 1761.

¹⁶ Sur ce genre d’abord forain, voir en particulier Nathalie Rizzoni, « Le geste éloquent : la pantomime en France au XVIII^e siècle », dans *Musique et Geste en France de Lully à la Révolution*, dir. Jacqueline Waeber, Peter Lang, Berne, 2009, p. 129-147. Voir également Guillaume Jablonka et Bertrand Porot, « Pantomime et ballet-pantomime à l’Opéra-Comique dans la première moitié du XVIII^e siècle », dans *La Danse française et son rayonnement (1600-1680)*, dir. Marie-Françoise Bouchon, Rebecca Harris-Warrick, Jean-Noël Laurenti, Paris, Garnier, 2023, p. 403-429.

¹⁷ Voir par exemple Emilio Sala, « Musique et dramatisation dans la “pantomime dialoguée” : le cas de *L’Homme au masque de fer* (1790) », dans *Musique et Geste en France de Lully à la Révolution*, op. cit., p. 215-232.

l'Ambigu-Comique en 1773 dans l'orchestre dirigé par Papavoine, et devient contrebassiste à l'Opéra à partir de 1775, multipliant dès lors les arrangements et compositions pour les théâtres du boulevard du Temple (*Le Fagot*, ballet pastoral, Grands Danseurs du roi, 1776). Chef d'orchestre du théâtre d'opéra français du landgrave de Hesse à Kassel entre 1780 et 1785, il redevient contrebassiste et chef adjoint à l'Opéra de 1785 à 1815. Il meurt à Paris en 1819. Arrangeur et compositeur prolifique, Rochefort compose pour l'Opéra (à Kassel comme à Paris), pour de nombreux théâtres du boulevard (ballets, pantomimes, mélodrames) ainsi que pour la Comédie-Italienne ou le Théâtre Montansier. Au Théâtre des Élèves pour la danse de l'Opéra, il compose la musique de *L'Amour vengé*, de *La Pantoufle* et de *Jérusalem Délivrée* dans la seule année 1779. Chez Nicolet, il collabore avec Mayeur de Saint-Paul pour la comédie mêlée de musique *L'Élève de la Nature* (1781). À l'Ambigu-Comique, il connaît un immense succès avec, par exemple, la musique de la pantomime *La Mort du Capitaine Cook* en 1788 (reprise à Covent Garden en 1789) et collabore directement avec Audinot pour la pantomime en trois actes *La Vestale* ou pour *Hercule et Omphale* (1787). Il publie également des airs révolutionnaires, des *duos dialogués* pour deux violons en 1781 et des arrangements d'airs italiens, de Salieri ou de Grétry. Son *Toulon soumis* est créé à l'Opéra en 1794. Comme instrumentiste et second chef de l'Opéra (ou « aide pour la mesure »), il est de toutes les créations importantes (Piccini, Gluck, Sacchini, Grétry...) mais il est également durant plus de vingt ans le compositeur le plus prolifique et le plus reconnu des théâtres du boulevard du Temple, entre 1775 et 1798. *La Vestale*, composée avec Audinot pour l'Ambigu-Comique en 1786 nous servira cette fois d'exemple. La pantomime, en trois actes, comprend cinquante numéros musicaux.

L'acte I comprend un air d'opéra (emprunté à Rameau, *Les Indes Galantes*, « Clair Flambeau »), trois vaudevilles anciens, quatre musiques originales et quatorze extraits d'opéras-comiques : Grétry, Blaise, Philidor, Monsigny et Gossec. L'acte II (plus court) comprend un vaudeville ancien, deux ariettes, trois musiques originales et un extrait d'opéra de Gluck (*Iphigénie en Aulide*). Si l'acte III ne comprend plus de vaudevilles anciens, il permet d'entendre cette fois trois extraits d'opéras-comiques (Grétry, *Silvain* et *L'Amitié à l'épreuve*), trois extraits d'opéras de Gluck (*Iphigénie en Aulide* et *Alceste*) et dix musiques originales. Il existe ainsi une véritable trajectoire dramatique dans l'usage des airs à chanter, depuis Rameau jusqu'à Gluck, avec un oubli progressif des vaudevilles anciens, un usage majoritaire des airs d'opéras-comiques, mais une domination des airs originaux au fur et à mesure de l'avancement de l'intrigue dansée et mimée, qui accompagne une forme de gradation tragique et annonce un usage des airs connus tels qu'on les utilise dans les pantomimes historiques ou dialoguées et bientôt dans les premiers mélodrames, avant que la musique originale ne remplace tout à fait les reprises de timbres. On notera que des récitatifs sont insérés, soit sur musique nouvelle, soit chantés avec un texte alternatif sur du Grétry, alors que deux autres passages en récitatif ne sont pas chantés, mais la partition fait figurer le texte d'origine au-dessus d'une ligne instrumentale qui calque le chant originel.

On a ici un second usage des airs à chanter, très différent des modèles proposés par Taconet ou Maillot, et qui contribue à « grandir » le genre pantomimique par des emprunts à des musiques « savantes » tirés du répertoire de l'opéra-comique « sérieux » ou de la tragédie lyrique. La multiplicité des emprunts aux ariettes de Grétry ou Philidor montre l'irruption massive, dans le répertoire des musiques « à chanter sur l'air de », des grands succès de l'opéra-comique, qui contribuent ainsi non pas à supplanter les genres en vaudevilles – ici la pantomime – mais à offrir de nouveaux airs qui seront abondamment repris jusqu'au XIX^e siècle. Ces emprunts permettent également d'insister sur le fait qu'ils côtoient sans difficulté aucune de la musique originale, et que nous

sommes en présence d'un répertoire qui juxtapose, métisse, entremêle, ce qui est le principe même du « pot-pourri ». Le procédé est durable dans les pantomimes, les premiers mélodrames mais aussi les ballets ou l'opéra en vaudeville : Cousin-Jacques ne cesse de mêler airs nouveaux et vaudevilles, tandis que Cuvelier de Trie, l'un des créateurs du genre mélodramatique, insère parfois des airs de sa composition à ses pièces, ou que Pixérécourt prépare l'insertion de romances ou de musiques instrumentales préexistantes à certains de ses mélodrames.

Cette volonté de « grandir » le genre ne doit pas faire oublier que les spectacles du boulevard sont composites : les pantomimes alternent avec des comédies ou des vaudevilles poissards de façon assez systématique, voire avec des danseurs et danseuses de corde chez Nicolet, ou avec des numéros équestres chez Astley ou Franconi aux débuts du Cirque-Olympique. Une ou deux grandes pièces de genres différents sont en général au programme aux Grands Danseurs de Nicolet, et alternent avec une ou plusieurs pièces plus courtes. En 1785, *Tutulure*, parodie de *Tarare* de Beaumarchais et Salieri en trois actes, est accompagnée de la grande pantomime *L'Enlèvement de Proserpine*, et ces deux pièces sont accompagnées des *Deux font la paire*, proverbe en un acte, et de divers numéros de danseurs de corde. La même année, l'Ambigu-Comique présente par exemple la même soirée (les spectacles durent plus de 3 heures) *Le Sultan généreux*, comédie héroïque avec divertissements, ainsi que deux pièces plus courtes : *Le Sérail à l'encan*, mêlé de danses, et la pantomime en un acte *Le Maréchal des logis*. Cette diversité et cette juxtaposition se retrouve jusqu'à la musique instrumentale, qu'il faut réévaluer en imaginant l'influence déterminante des spectacles du Boulevard et en particulier celle de la pantomime.

Pantomime sans scène : Fodor et Lemièr

L'appellation pot-pourri est ancienne, Panard, Pontau et Gilliers l'utilisent déjà dans leur *Comédie sans parole ou Pot-pourri*, pantomime de 1732. Elle est réemployée plus systématiquement dans les années 1770 pour des recueils d'airs de contredanse, puis gagne à partir des années 1780 la musique instrumentale pour harpe, pianoforte, ensemble de chambre ou ensemble d'harmonie. Le recueil est alors un « ambigu » de musiques « sur l'air de » qui dans bien des cas rappelle la construction et la juxtaposition qu'on rencontre dans les pantomimes de boulevard.

Le 10^e pot-pourri de Charles Fodor¹⁸ (1792), écrit à la fin du séjour parisien du compositeur néerlandais (1787-1793), débute par un air de *Nicomède dans la lune* de Louis Abel Beffroy de Reigny dit Cousin-Jacques, créé au Théâtre français comique et lyrique en 1790, sur le boulevard du Temple, avec un immense succès. Se succèdent ensuite une romance, « Adieu lisette » de *L'Épreuve villageoise* de Grétry (1784), une romance de Joseph Fodor, frère aîné du compositeur, un air de ballet, un nouvel air de *Nicomède*, un air du *Club des bonnes gens* toujours du Cousin-Jacques (créé au Théâtre de Monsieur en 1791), un extrait de *Paul et Virginie* de Kreutzer créé à l'Opéra-Comique en 1791, enfin un extrait d'*Azemias* de Dalayrac (Comédie-Italienne, 1787). On est ici dans le cas d'une compilation d'airs de moins de dix ans qui ne hiérarchise pas les genres, se faisant l'écho du succès de l'auteur et compositeur Cousin-Jacques. L'attention aux airs très récents contribue à inscrire durablement les musiques nouvelles dans le fond commun du répertoire des airs connus. La partition dans son ensemble est une succession d'airs qui ressemble pour beaucoup à une pantomime imaginaire. D'autres auteurs vont

¹⁸ *Dixième et dernier pot-pourri d'airs connus arrangés pour le Forte-Piano*, Paris, chez Boyer, Lyon, chez Garnier, s. d. (1792).

plus loin et n'hésitent pas à orienter la lecture et l'interprétation dans une volonté délibérée de calquer le modèle pantomimique tel qu'on le joue alors sur le boulevard.

Compositeur et arrangeur, Jean-Frédéric-Auguste Lemièrre de Corvey (1771-1832) est un écrivain militaire, franc-maçon et officier. Il reçoit ses premiers enseignements musicaux à la maîtrise de la cathédrale de Rennes. La production musicale (opéras-comiques et pièces de circonstances) de cet élève de Berton est destinée à plusieurs théâtres avant les guerres impériales, et régulièrement interrompue par sa carrière militaire. Certaines de ses œuvres – souvent étroitement liées à des événements récents – avaient pourtant rencontré un grand succès, en particulier *Les Suspects*, régulièrement joué entre 1795 et 1797, en particulier aux Variétés Amusantes, Comiques et Lyriques, ou encore *La Reprise de Toulon par les Français* (1794), dont l'ouverture fut quelques temps en vogue. Après des années à servir l'Empire, Lemièrre (qui est de la campagne de Waterloo) revient à Paris et y rencontrera moins de succès après 1817, arrangeant encore Rossini pour *La Dame du Lac* à l'Odéon en 1825. Si Lemièrre ne semble jamais écrire directement pour le boulevard mais pour les théâtres Louvois, Feydeau, Montansier ou Molière, certains de ses airs y circulent pendant le Directoire ou l'Empire. Il a également écrit de la musique militaire, des pièces de musique de chambre, des romances et des pots-pourris. Ses pots-pourris révolutionnaires pour piano-forte, qui ont déjà fait l'objet d'un bel article d'Herbert Schneider¹⁹, tels *La Révolution du 10 août 1792* ou *La Révolution du 9 thermidor*, se présentent comme des pantomimes. La première indique ainsi au commencement de chaque air soit sa source soit une situation dramatique (« étonnement et tumulte dans les faubourgs », « mourir n'est rien », « un espion allant au château », « discours du roi (romance) » etc.²⁰). C'est bien une pantomime que crée Lemièrre dans ce pot-pourri, qui multiplie les emprunts très courts (dans des formes qui annoncent directement le mélodrame à venir) et use d'airs d'opéras-comiques (« Mourir n'est rien », air d'Alexis tiré du *Déserteur* de Monsigny, « S'il faut ici passer ma vie » tiré de *Richard Cœur de Lion* de Grétry), et de chansons révolutionnaires (le finale juxtaposant le « Ça ira » et la Carmagnole), en y mêlant quelques passages de musique fonctionnelle originale (sonnerie de trompettes ou combats). On voit par cet exemple que l'information politique passe également par le pot-pourri et que ce dernier multiplie les emprunts à des airs connus qui ne sont pas chantés mais permettent l'élaboration d'une trame dramatique.

Les quelques exemples que j'ai choisis doivent permettre, je l'espère, d'appréhender d'une façon renouvelée l'utilisation des musiques « sur l'air de » dans le second XVIII^e siècle. Plutôt que d'imaginer que la période révolutionnaire réactive un usage des vaudevilles et airs connus, ils permettent de montrer la vitalité de leur usage en particulier sur le boulevard du Temple, et de comprendre que la période révolutionnaire n'est qu'une continuation des pratiques foraines et boulevardières. Elle est en effet caractérisée par la vitalité de l'opéra en vaudevilles, par l'essor considérable des pantomimes dès les années 1770 (qui deviennent systématiques dans les programmes des théâtres) puis du mélodrame, influence décisive de cet usage sur la musique instrumentale, aussi bien dans des formes « populaires » (par exemple des recueils de danses de bal) que dans certaines formes « savantes ». La troisième sonate pour deux pianos de Louis-Emmanuel Jadin s'achève ainsi par un pot-pourri. Loin d'être une période de déclin de l'usage des vaudevilles, la seconde moitié du XVIII^e siècle montre au contraire une omniprésence de

¹⁹ Voir Herbert Schneider, « Le pot-pourri pour piano-forte comme genre », dans *Le Tambour et la harpe, œuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution, 1788-1800*, dir. Jean-Rémy Julien et Jean Mongrédien, Paris, Du May, 1991, p. 179-188.

²⁰ *La Révolution du 10 août 1792, pot pourri national, composé pour le forte piano... Œuvre XI^e*, Paris, Frère, 1793.

l'utilisation des airs connus, quelles que soient leurs sources, ainsi que l'intégration décisive des ariettes de l'opéra-comique dans un fond commun de timbres. Les pratiques du boulevard du Temple, aussi bien dans la rue, les cafés que dans les salles de spectacles, cristallisent en réalité une utilisation des airs connus née sur le Pont-Neuf et les Foires, qui non seulement sera durable au XIX^e siècle, mais également annonce très directement les musiques des premières années du cinématographe. L'esthétique de l'emprunt, de la citation, de la juxtaposition est en outre déterminante pour comprendre aussi bien les musiques du ballet romantique que les principes compositionnels du Grand Opéra. Les musiques du boulevard du Temple, par leur richesse souvent insoupçonnée, justifient des études spécifiques qui doivent rendre compte de genres autonomes en permanente mutation comme l'opéra en vaudeville ou la pantomime.