

Jean-Joseph Mouret

une carrière au service des institutions parisiennes



24.10.24

9h→17h

organisé par IRCL - Institut de recherches sur la Renaissance, l'âge
Classique et les Lumières / Barbara Nestola, Nathanaël Eskenazy,
Emanuele De Luca

Auditorium Saint-Charles, Université Paul-Valéry
Montpellier 3

Matin

9h00

Accueil des participants

9h15-9h 30

Nathanaël Eskenazy, Université Paul-Valéry, IRCL

Introduction

9h30-9h50

Emanuele De Luca, Université Côte-d'Azur-CTELA et **Barbara Nestola**, CESR-CMBV

ThéPARis et Mouret : réflexions méthodologiques sur la transversalité des pratiques scéniques et la circulation des artistes sous l'Ancien Régime

Session 1

Modératrice : **Barbara Nestola**

9h50-10h15

Bertrand Porot, Université Reims-Champagne-Ardenne

Le comique musical dans les Fêtes de Thalie de Mouret

Discussion et échange

10h30-10h55

Françoise Rubellin, Université de Nantes

Mouret avant Marivaux : les premiers divertissements à la Comédie-Italienne (1718-1719)

Discussion et échange

Pause-café

11h 25-11h50

Matthieu Franchin, Sorbonne Université, IReMUS, CNSMD de Lyon

Les divertissements de Jean-Joseph Mouret pour la Comédie-Française

Discussion et échange

Déjeuner

Après-midi

Session 2

Modérateur : **Emanuele De Luca**

14h30-14h55

Patrick Taïeb, Université Paul-Valéry, IRCL

Les tubes de Jean-Joseph Mouret pour les spectacles de la Foire

Discussion et échange

15h10-15h35

Judith le Blanc, Université de Rouen

Jean-Joseph Mouret, de pastiches en parodies d'opéras... passionnément, à la folie

Discussion et échange

Pause-café

16h05-16h30

Nathanaël Eskenazy, Université Paul-Valéry, IRCL

Les motets de Mouret : états des lieux et première approche analytique

Discussion et échange

16h45

Conclusion de la journée, **Nathanaël Eskenazy**

20h00

Repas

Résumé des communications et biographie des intervenants

Le comique musical dans Les Fêtes de Thalie de Mouret

Les Fêtes de Thalie, un opéra-ballet de Mouret créé en août 1714 à l'Académie royale de musique sur un livret de Joseph de La Font, marque un tournant dans le répertoire. L'œuvre se distingue par ses sources d'inspiration plus familières et quotidiennes et par son exploitation du comique, peu présent sur cette scène, même s'il y eut des antécédents fameux avec Lully et Campra. L'œuvre de Mouret est aussi à inscrire dans la pratique du comique des différentes scènes parisiennes, comique qui se décline en plusieurs niveaux : le grotesque – parfois grossier comme à la Foire –, le comique léger et plus raffiné de la Comédie-Française, enfin le comique parodique, particulièrement goûté par Mouret.

Ce dernier, peu présent dans l'historiographie récente, mérite d'ailleurs une approche plus fouillée et contextualisée afin de mettre au jour son talent et son originalité. Il déploie ainsi, dans *Les Fêtes de Thalie*, une écriture musicale inventive et diversifiée, que nous proposons d'analyser dans cette étude. Le traitement vocal reste fidèle à une certaine tradition française mais Mouret sait la transformer en dialogues bouffes par la vivacité de son écriture. Il exploite volontiers le style du vaudeville pour les petits airs, créant ainsi une proximité et une connivence musicale avec le public. Mais il sait également inventer de savoureuses séquences

parodiques, comme pour Melpomène, la muse de la tragédie dans le prologue, annonçant celles des *Amours de Ragonde*, donné quelques mois plus tard.

Le comique éclate aussi dans le traitement instrumental des ritournelles et des danses : mélodies aux contours disjoints, sauts, notes répétées, rythmiques contrastées ou syncopées (menuets). Mouret enfin cite par trois fois le « motif d'Arlequin », véritable signalétique du comique, qui provient de la chaconne d'Arlequin du *Bourgeois gentilhomme* de Lully (1670), et qui est présent également dans un traité de danse (Lambranzi 1716) pour accompagner ce personnage burlesque. C'est donc la fusion de la tradition du comique à la française et de la propre inventivité du compositeur qui fait des *Fêtes de Thalie* un opéra débordant de vitalité et de fantaisie : il a connu un des plus éclatants succès de la période.

Bertrand Porot

Bertrand Porot est professeur émérite à l'université de Reims et appartient au CERHIC. Il est chercheur associé à l'IReMus, Sorbonne-CNRS. Ses recherches portent sur l'opéra, l'opéra-comique et les spectacles forains en France, sur la vie musicale des XVII^e et XVIII^e siècles ainsi que sur les musiciennes, dans une perspective d'études de genre. Il a publié plus de cent articles scientifiques, articles de dictionnaire et préfaces. Il a publié *Les Interactions entre musique et théâtre*, L'Entretiens, 2011, *Musiciennes en duo, Compagne, fille, sœur d'artistes*, Presses universitaires de Rennes, 2015 et *Quelles musiques pour la piste ?*, Presses universitaires de Rennes, 2023.

Mouret avant Marivaux : les premiers divertissements à la Comédie-Italienne (1718-1719)

Les divertissements de Jean-Joseph Mouret pour les comédies de Marivaux à la Comédie-Italienne ont longtemps été négligés par la critique littéraire, avant d'être pris en compte depuis trois décennies pour leur apport dramaturgique. Mais qu'en est-il des divertissements que Mouret écrit avant les débuts de Marivaux à la Comédie-Italienne ? Nous nous proposons d'examiner systématiquement tous ceux qui subsistent pour les années 1718 (date du début de la charge de Mouret comme compositeur par les Italiens) et 1719. À travers une vingtaine de pièces (la première étant *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*, dues à Autreau, Fuzelier, Carolet, Pierre-François Biancolelli, Luigi Riccoboni et d'autres, nous observerons les débuts de Mouret sur le plan dramaturgique dans le lien des insertions de musique avec la comédie.

Quelle part Mouret a-t-il à la réussite de certaines comédies ? Que peut-on deviner de la collaboration entre compositeur et auteur ? Les vaudevilles sont-ils conçus séparément des pièces auxquelles ils se rattachent ? Quel rôle jouent les interventions musicales quand elles existent avant le divertissement final ? Mouret ne devrait-il pas être considéré, comme le propose Loïc Chahine, comme un créateur à part entière dans l'écriture de certaines comédies ?

Françoise Rubellin

Françoise Rubellin est Professeur de littérature française à l'université de Nantes depuis 1997. Après une thèse sur Marivaux à qui elle consacre 9 livres et éditions, et plus de trente articles, elle élargit ses recherches à l'ensemble du théâtre du XVIII^e siècle, plus particulièrement la Comédie-Italienne et le

théâtre non officiel de Paris : les théâtres des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, les scènes de marionnettes, l'Opéra-Comique, les spectacles pantomimes (5 livres et éditions, une quarantaine d'articles, plus d'une centaine de conférences). Elle fonde en 1999 le CETHEFI (Centre d'étude des Théâtres de la Foire et de la Comédie Italienne ; <http://cethefi.org>). Ses axes de recherche sont les pratiques parodiques, les interactions théâtre et musique, l'inventivité sous la contrainte, les hiérarchies culturelles, les humanités numériques. Elle conduit plusieurs projets numériques : une base de données sur le théâtre en musique (THEAVILLE) avec 200 pièces de théâtre et plus de 2000 partitions avec fichiers son ; une plateforme de crowdsourcing sur les registres de la Comédie-Italienne (RECITAL), un théâtre virtuel interactif de la Foire Saint-Germain VESPACE (Virtual Early-modern Spectacles Publics, Active and Collaborative Environment), en partenariat avec la Louisiana State University.

Les divertissements de Jean-Joseph Mouret pour la Comédie-Française

Si Mouret est surtout connu comme le compositeur attitré de la Comédie Italienne, c'est à la Comédie-Française que celui-ci compose ses premiers divertissements pour le théâtre parlé. Fort du succès des *Nuits des Sceaux*, et des *Fêtes de Thalie* à l'Opéra, c'est vers lui que les Comédiens Français font appel pour composer les divertissements de la *Quinguette de la finance* (1716) et de la *Métempsychose des amours* (1717), deux comédies de Dancourt : le *Mercure* salue coup sur coup la beauté de la musique. Ces succès ont sans doute joué en sa faveur pour sa nomination de compositeur à la Comédie-Italienne en 1717, poste qu'il occupe jusqu'en

1737. Cela ne l'empêche pas de rester une figure transversale. Mouret ne rompt pas

ses liens avec le Français, en continue d'y faire entendre ses musiques : la pastorale entièrement chantée *Pan et Doris* (1729), et des divertissements pour *Le Prince de Noisy* (1730), *La Grondeuse*, *La Pupille et Les Mécontents* (1734), *La Magie de l'amour* (1735), *La Foire de Bezons* (1736), *Les Caractères de Thalie* (1737).

La présente communication se propose de revenir sur l'ensemble de la carrière de Mouret à la Comédie-Française, et de la resituer autant dans le contexte du Théâtre-Français lui-même, que dans celui des autres théâtres parisiens. En quoi les divertissements de Mouret sont singuliers par rapport à ceux qu'ont composés Cillier, Grandval et Quinault pour le même théâtre ? En quoi ses musiques témoignent-elles de la transversalité des pratiques et des esthétiques entre les scènes parisiennes à cette époque ? Nous profiterons de cette communication pour faire le point sur l'ensemble des sources musicales conservées de Mouret pour le Français, à partir de nos recherches dans les fonds musicaux de Paris et de province, qui nous ont permis de mettre au jour plusieurs inédits, notamment pour des partitions qui étaient restées jusqu'ici peu accessibles, voire considérées comme perdues.

Matthieu Franchin

À la fois musicien et chercheur, Matthieu Franchin obtient son diplôme de licence en clavecin et basse continue au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon en 2023, et y poursuit actuellement ses études en master. Il termine également sa thèse de doctorat à Sorbonne Université, sur la musique et de la danse à la Comédie-Française aux XVII^e et XVIII^e siècles. Ses recherches sur le théâtre musical lui ont notamment permis de redécouvrir en 2019

la musique de scène originale du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, découverte saluée par le Prix Musique de l'Académie nationale des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux en 2022. La même année, il organise avec l'IReMus (CNRS) des *Rencontres musicologiques* autour des intermèdes des comédies-ballets de Molière. Éditeur musical, il a publié pour le CMBV la musique de Pierre Beauchamps pour *Les Fâcheux* de Molière. En tant que musicien, il a fondé l'ensemble de musique ancienne *Le Grand Ballet*, accueilli en résidence en 2023-2024 à Valenciennes (Harmonia Sacra), pour la création d'un spectacle autour des musiques de Jean-Claude Gillier pour la Comédie-Française.

Les tubes de Jean-Joseph Mouret pour les spectacles de la Foire

Jean-Joseph Mouret est le compositeur attiré de la comédie italienne pour laquelle il a produit des musiques de scènes dont la partie la plus connue consiste en divertissements pour les pièces représentées par cette troupe, notamment pour les pièces de Marivaux. Plusieurs de ses mélodies ont ensuite été employées dans le spectacle de la Foire (parodies, marionnettes, opéra-comique) jusqu'à une date tardive dans le XVIII^e siècle et à de nombreuses reprises. Au point que l'on parle à leur propos de « tubes », un terme qui désignent ici des mélodies si connues que l'auditoire pouvait aisément les compléter spontanément et se rappelait sans doute leurs paroles d'origines ou réactivait le souvenir de l'argument principal de la chanson. Quelles sont les qualités musicales et littéraires de ces airs devenus des vaudevilles dans le répertoire ingénieux des spectacles forains ? Telle

est l'énigme que voudrait percer cette communication qui s'appuie sur l'expérience acquise et mise à la disposition de tous par le site THEAVILLE conçu à l'Université de Nantes par le CETHEFI (Centre d'études des Théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne), sous la direction de François Rubellin.

Patrick Taïeb

Patrick Taïeb est professeur des universités (département de Musicologie de l'université Paul- Valéry Montpellier 3), ancien élève de Jean Mongrédien et de Jean Gribenski à la Sorbonne, ancien élève du Conservatoire de Paris (harmonie et contrepunt), membre de l'Institut universitaire de France (2000-2005) et directeur du programme A.N.R. « Outils documentaires pour l'histoire des pratiques musicales en France, XVI^e- XIX^e siècles » (2006-2009), Patrick Taïeb est spécialiste de la musique et de la vie musicale françaises aux XVIII^e et XIX^e siècles. Il a publié plusieurs articles et ouvrages dans ces domaines, dont *L'Ouverture d'opéra en France de Monsigny à Méhul* (Société française de musicologie, 2007) et *Opéra-ci, opéra-là* (Gallimard, 2009) en collaboration avec Dorian Astor et Gérard Curchelle. Il dirige actuellement le groupe R.P.C.F. (Répertoire des programmes de concert en France) dont l'objectif est de publier les programmes des concerts donnés dans l'espace national de 1700 à nos jours et une collection de monographies sur le concert en France.

Jean-Joseph Mouret, de pastiches en parodies d'opéras... passionnément, à la folie

Jean-Joseph Mouret, que ce soit dans ses compositions pour le Théâtre-Italien dont il est le compositeur attitré, pour les théâtres de société (*L'Impromptu de Villers-Cotterêts*, *Ragonde*) ou pour l'Académie royale de musique, cultive un goût pour le pastiche, la parodie, l'autoparodie, l'autocitation et le second degré.

S'il compose dans tous les genres musicaux en vogue à l'époque, il œuvre pour le renouvellement du répertoire de l'Opéra par la veine comique, l'hybridation générique et la contamination des répertoires les uns par les autres. En ce sens, il est à la musique de son temps, ce que Fuzelier fut pour son théâtre, un grand artisan de la porosité entre les scènes et de la circulation des matières et des manières.

Je propose dans le cadre de cette intervention de revenir sur le cousinage entre le répertoire du théâtre musical et celui de l'Opéra, à travers cet art du pastiche propre à Mouret. Il s'agira de montrer quels sont les *topoi* opératiques que Mouret importe sur les scènes publiques ou privées, et de réévaluer son rôle dans le répertoire de la parodie d'opéra telle qu'elle est pratiquée par les Italiens.

Judith le Blanc

Spécialiste du théâtre musical et de l'opéra français des XVII^e et XVIII^e siècles, Judith le Blanc est maîtresse de conférences en littérature et arts à l'Université de Rouen Normandie et chercheuse associée au Centre de musique baroque de Versailles. Elle est notamment l'autrice d'*Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes* (thèse d'études théâtrales sous la direction de Christian Biet parue chez Garnier en 2014, prix de l'essai du prix des Muses Singer-Polignac 2015), a codirigé *Pratiques du timbre et de la parodie d'opéra en Europe (XVI^e-XIX^e siècles)*, Olms, 2014, Fontenelle

et l'opéra. *Rayonnement et métamorphoses* (PURH, 2021), *Le Théâtre de Michel-Jean Sedaine. Une œuvre en dialogue* (PUPS, 2021, <https://sup.sorbonne-universite.fr/catalogue/litteratures-francaises-comparee-et-langue/e-theatrum-mundi/une-oeuvre-en-dialogue>), édité *Les Acteurs de bonne foi* de Marivaux (Gallimard, FolioPlus, 2015) et *Le Malade imaginaire de Molière* (GF, 2020). En tant que dramaturge et metteuse en scène, elle se met régulièrement au service du spectacle vivant. Elle est membre du comité de rédaction de *Théâtre/Public* depuis 2019. En janvier 2024, elle co-coordonne pour la revue le dossier « Baroque au présent » (<https://theatrepublic.fr/numero/baroque-au-present/>).

Les motets de Jean-Joseph Mouret : états des lieux et premières approches d'analyse

Si Mouret s'illustra dans beaucoup de genres instrumentaux et vocaux que lui offrait son époque, force est de constater que les dix motets qu'il écrivit à destination du Concert Spirituel occupent une place mineure au sein de sa production. Place d'autant plus mineure que la bibliographie musicologique en a fait peu de cas : Renée Viollier en parle en deux pages dans sa monographie consacrée au compositeur, James Richard Anthony traite le cas des motets dans une formule lapidaire pour parler de la sécularisation de la forme au XVIII^e siècle. Et c'est à peu près tout. On pourra s'en étonner, mais cela ne devrait pas en réalité nous surprendre. La production religieuse de Mouret est réduite à sa portion congrue si l'on compare avec ses autres compositions notamment pour l'Académie royale de musique ou le Théâtre-Italien. Cela tient certainement au fait que le musicien ne brigua jamais de poste dans une institution religieuse, lui qui mena par

ailleurs un brillante carrière au sein d'autres institutions (Académie royale de musique, Concert Spirituel, entre autres). En réalité, la composition de ces dix motets date de la direction de Mouret au Concert Spirituel, vraisemblablement aux alentours de 1730. C'est donc sa position au sein de l'institution de concerts qui poussa le compositeur à saisir l'occasion d'écrire de la musique religieuse et cela très tard dans sa carrière. Sans cette direction qu'il assura avec Simart entre 1728 et 1734, on peut supposer qu'il n'en eût peut-être pas écrit. Il n'en reste pas moins, qu'en composant sur le tard de la musique religieuse, Mouret avait d'une certaine manière achevé son « grand tour » des différents genres vocaux de son époque.

Outre les caractéristiques intrinsèques du style de ces pièces qu'il faudra commenter, on pourra également interroger « la profanation » (Jean-Yves Hameline) de ce répertoire et voir comment Mouret s'affirme en réalité comme le maître d'un geste particulier : retrouver dans une forme plus condensée le « geste grandiose » du grand motet, comme il l'avait pu le faire dans la forme plus modeste de la cantatille ou encore dans certaines de ses pièces pour le Théâtre-Italien.

Nathanaël Eskenazy

Nathanaël Eskenazy est maître de conférences à l'université Paul-Valéry de Montpellier, membre de l'IRCL, et chercheur associé au Centre de musique baroque de Versailles. Il prépare actuellement l'édition de *l'Orphée* de Louis de Lully en partenariat avec le CmbV, ainsi que celle du théâtre de François-Joseph de Lagrange-Chancel pour les éditions Garnier.

