



Une œuvre en dialogue

Le théâtre de Michel-Jean Sedaine



Judith le Blanc, Raphaëlle Legrand
& Marie-Cécile Schang-Norbelly (dir.)

IV Écart, Guérin & Taieb – 979-10-231-1599-4

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES

Le présent ouvrage est le fruit d'une collaboration entre spécialistes du théâtre, musicologues et historiens de l'art. Il jette un éclairage inédit et pluridisciplinaire sur Michel-Jean Sedaine (1719-1797), acteur essentiel du renouvellement dramatique de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Les lieux du dialogue sont multiples dans le théâtre de Sedaine. Son œuvre met en résonance les genres, les textes, les arts, les pays (notamment l'Espagne et l'Italie), les registres, le haut et le bas, l'héroïque et le burlesque, le sublime et le grotesque, le lyrique et le prosaïque, le texte et la musique, les vivants et les morts (parmi lesquels Diderot, Beaumarchais, Pixérécourt, Shakespeare ou Molière). Il manifeste un goût singulier pour l'expérimentation, un sens aigu des situations, une forme d'empathie ou de génie dans l'art de la collaboration avec les compositeurs (notamment Monsigny et Grétry), qui font de lui l'un des principaux artisans de l'opéra-comique au siècle des Lumières. Son théâtre, s'il est parfaitement en prise avec la sensibilité de son époque et dans l'air du temps, rayonne par-delà les frontières et par-delà les siècles, et ouvre toutes grandes les portes du romantisme.

Judith le Blanc, Raphaëlle Legrand,
Marie-Cécile Schang-Norbely (dir.)

Une œuvre en dialogue

Le théâtre de Michel-Jean Sedaine

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université,
du PRITEPS, du CÉRÉDi, de l'EA HCTI et de l'IREMus



Les SUP sont un service général de la faculté des lettres de Sorbonne Université

© Sorbonne Université Presses, 2021

PDF complet – 979-10-231-1585-7

ePub – 979-10-231-1602-1

ISBN DES TIRÉS À PART EN PDF :

Polyphonies – 979-10-231-1586-4

Prélude – 979-10-231-1587-1

Ledbury – 979-10-231-1601-4

I Beaucé – 979-10-231-1588-8

I Fabiano – 979-10-231-1589-5

I Legrand – 979-10-231-1590-1

II Franková & Schang-Norbelly – 979-10-231-1591-8

II Charlton – 979-10-231-1592-5

III Ruimi – 979-10-231-1593-2

III Brown – 979-10-231-1594-9

III De Santis – 979-10-231-1595-6

III Yvernault – 979-10-231-1596-3

III Martin – 979-10-231-1597-0

IV Schneider – 979-10-231-1598-7

IV Élart, Guérin & Taieb – 979-10-231-1599-4

IV Teulon Lardic – 979-10-231-1600-7

Couverture : Michaël BOSQUIER

Maquette et mise en page : 3d2s (Paris)/Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac)

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

Ce livre est dédié à la mémoire de Pascal Norbelly

QUATRIÈME PARTIE

Rayonnement et postérité

FORTUNE ET PROSPÉRITÉ DE L'ŒUVRE DE SEDAINÉ
ET MONSIGNY EN FRANCE (1764-1862) :
L'EXEMPLE DE *ROSE ET COLAS*

Joann Élart, Frédéric Guérin & Patrick Taïeb

Rose et Colas est le troisième opéra-comique issu de la collaboration entre Sedaine et Monsigny après *On ne s'avise jamais de tout* (1761) et *Le Roi et le fermier* (1762). Il précède de plusieurs années *Le Déserteur* (1769) par lequel Sedaine a prétendu « risquer un genre nouveau en musique »¹. *Rose et Colas* enrichit la série des « comédies en un acte et en prose » qui portent une conception nouvelle du spectacle d'opéra-comique sur la scène de la Foire Saint-Laurent et mettent en pratique des idées dramatiques insistant sur la mise en scène plutôt que sur le style. La brièveté de *Rose et Colas*, inversement proportionnelle à sa postérité étonnante, autorise la *Correspondance littéraire* à bâcler son résumé :

Rose et Colas s'aiment. Ils ont chacun leur père, et les pères sont d'accord de marier les deux enfants ensemble ; mais ce n'est qu'après la moisson et la vendange. Cependant l'amour de Colas et de Rose est si vif, que les parents, de crainte d'accident, se déterminent à finir le mariage tout de suite³.

Comme on le voit, ce petit format ne cherche pas à déployer une intrigue riche en rebondissements. Cependant, il sert à merveille l'art de Sedaine consistant à tisser le fil des relations entre tous les personnages avant de les réunir dans un tableau touchant et drôle. Tout en évoquant les petits riens qui remplissent le quotidien d'une relation de voisinage villageois, Sedaine amène, pas à pas, l'instant où Lucas, surpris par le père de Rose, reste un moment pendu à la lucarne par laquelle il s'est introduit auprès de Rose, puis choit piteusement et provoque l'ire de Mathurin. L'« accident » redouté par les pères des deux amoureux arrive donc, mais il est comme inversé : Rose ne tombe pas enceinte avant qu'ils aient consenti à unir leurs enfants, mais Colas, en dégringolant au

- 1 Raphaëlle Legrand, « “Risquer un genre nouveau en musique” : l'opéra-comique de Sedaine et Monsigny », dans David Charlton et Mark Ledbury (dir.), *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797: Theatre, Opera and Art*, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 119-145.
- 2 Michel-Jean Sedaine, *Rose et Colas*, Paris, Claude Hérissant, 1764, page de titre.
- 3 Friedrich Melchior von Grimm et al., *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, éd. M. Tourneux, Paris, Garnier, 1877-1882, t. V, p. 472.

cours de cette visite secrète, avive la crainte que cette prédiction s’accomplisse, donne raison malgré lui aux propos du père de Rose (Air, scène V) et provoque la décision de les marier sans attendre :

Sans chien et sans houlette
J’aimerais mieux garder cent moutons près d’un blé
Qu’une fillette
Dont le cœur... dont le cœur a parlé⁴.

274 Le destin de ce petit argument, agrémenté d’une quinzaine d’insertions musicales, au cours du siècle qui sépare la création à l’Hôtel de Bourgogne (1764) de la reprise de la salle Favart (1862) est de nature à retenir l’attention. Créé le 8 mars 1764, *Rose et Colas* ne rencontre pas un succès franc et immédiat. La *Correspondance littéraire* estime que ce « petit opéra-comique [...] n’a point de fond⁵ », même si « les détails sont d’un grand naturel et d’un naïf qui fait plaisir⁶ ». Elle considère que « le poète a plus songé à la scène qu’aux occasions de chanter » et juge « la musique de M. Monsigny [...] très médiocre, même relativement à lui »⁷. Cette dernière remarque rappelle que la *Correspondance* porte un jugement péjoratif systématique sur la musique de ce petit noble, secrétaire du duc d’Orléans, dont elle dit qu’il « ne sait point du tout écrire, et [que] ses partitions sont barbares⁸ ». C’est peut-être à cette critique que le *Mercur de France* fait allusion : « il y a eu dans les premiers jours quelques contrariétés sur la Musique, entre les Spectateurs ordinaires de ce Théâtre⁹ ».

Mais si *Rose et Colas* n’a pas « infiniment réussi à la première représentation¹⁰ », d’après la *Correspondance littéraire*, celle-ci ajoute qu’elle ne sera « point étonné[e] de la voir reprendre avec beaucoup de succès. » Cette prévision est rapidement confirmée par le *Mercur de France* dans un article d’avril 1764, et par l’annonce de la première reprise de l’œuvre le 27 juin 1764 : l’ouvrage « se continue toujours avec succès¹¹ ». Les 146 représentations recensées par le site CÉSAR jusqu’en 1799 répondent à ce premier ressenti et font apparaître une large diffusion de l’œuvre en province (Toulouse) et à l’étranger (Grand Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, Théâtre de Maestricht, Théâtre

4 Michel-Jean Sedaine, *Rose et Colas*, *op. cit.*, p. 6.

5 Friedrich Melchior von Grimm *et al.*, *Correspondance littéraire...*, *op. cit.*

6 *Ibid.*, p. 61-62.

7 *Ibid.*, p. 62.

8 *Ibid.*

9 *Mercur de France*, avril 1764, p. 196.

10 Friedrich Melchior von Grimm *et al.*, *Correspondance littéraire...*, *op. cit.*, p. 472.

11 *Mercur de France*, *loc. cit.*

Petrovski à Moscou)¹². Si *Rose et Colas* connaît une vaste diffusion en France et à l'étranger, nous verrons que celle-ci est également durable puisqu'il traverse le siècle jusqu'à sa seconde reprise à l'Opéra-Comique en 1862. Nous tenterons ensuite de cerner les motifs de cette reprise de 1862 dans un contexte favorable à la redécouverte de l'ancien répertoire de l'Opéra-Comique. Enfin, nous parcourrons la source musicale imprimée en réduction piano-chant chez Girod en 1862 pour la confronter à cette volonté affichée de renouer avec les origines du genre.

ROSE ET COLAS D'UN SIÈCLE À L'AUTRE

Nous commencerons par tracer quelques perspectives sur la fortune de Monsigny en France, à Paris et en province, afin de mesurer, d'une part, l'importance de l'œuvre de Sedaine dans les affiches des théâtres de France, et d'autre part, l'importance de *Rose et Colas* dans cet ensemble d'œuvres. Ce regard sur cette double perspective, nous le porterons tout d'abord sur un relevé établi entre la fin de l'Ancien Régime et le Directoire à partir des *Registres de recettes journalières* de l'Opéra-Comique, puis sur un ensemble de données publiées sur le portail *Dezède*¹³, que nous compléterons par des lectures sur la Terreur en province et l'évolution de la programmation sous le Consulat et l'Empire. Concernant les données consultables sur *Dezède*, elles sont issues pour le versant parisien d'un vaste chantier visant à la reconstitution de la chronologie de l'opéra-comique entre la Révolution et la Restauration à partir du *Journal de régie* et des *Bordereaux de recettes*¹⁴. Du côté de la province, les données puisent dans une partie de l'activité du Théâtre de Bordeaux à la fin de l'Ancien Régime, entre 1777 et 1778, telle qu'elle est présentée dans le « manuscrit Lecoureur »¹⁵, document « exceptionnellement précieux, et [...]

275

JOANN ÉLART, FRÉDÉRIC GUÉRIN & PATRICK TAÏEB
Fortune et prospérité de *Rose et Colas*

12 « *Rose et Colas* », base de données en ligne CÉSAR (Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime), consultée le 14 mai 2016. Le site de ce précieux outil est maintenant accessible à cette adresse : <https://cesar.huma-num.fr/cesar2/>. De la lecture de cet échantillon, notons une lacune importante : les représentations parisiennes de 1764 à 1789.

13 « Pierre-Alexandre Monsigny » [en ligne], site *Dezède* (consulté le 23 avril 2017).

14 Joann Élart (dir.), « L'Opéra-Comique à travers les siècles (1715-2015) » [en ligne], site *Dezède* (consulté le 23 avril 2017). Dans l'état actuel de ce chantier, notre étude repose, en particulier, d'une part sur les dossiers « L'Opéra-Comique sous le Directoire (1797-1799) » et « L'Opéra-Comique sous le Consulat (1799-1804) » dirigés par Maxime Margollé, et d'autre part sur les dossiers « L'Opéra-Comique sous le Premier Empire (1804-1814) » et « L'Opéra-Comique sous la Restauration (1814-1830) » dirigés par Joann Élart. Au total, ces dossiers en cours de réalisation contiennent déjà 5 481 événements (juin 2017) et ont été établis à partir du *Journal de régie de l'Opéra-Comique* conservé à la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris (THOC82-THOC92) et les *Bordereaux de recette journalière de l'Opéra-Comique* conservés aux Archives nationales de France (AJ/13/1073-AJ/13/1082).

15 Patrick Taïeb (dir.), « Le Grand-Théâtre de Bordeaux de Louis XVI au Directoire (1772-1798) », [en ligne et en cours de réalisation], site *Dezède* (consulté le 13 mai 2016). Ce dossier en cours de

unique en France¹⁶ » ; dans une partie de l'activité du Théâtre des Arts de Rouen sous la Restauration, telle qu'elle apparaît à travers les annonces et les comptes rendus imprimés dans la presse rouennaise, et en particulier dans le *Journal de Rouen*¹⁷ ; enfin, dans un ensemble de représentations tardives (1853-1892) identifiées à partir des registres de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques¹⁸.

Tableau 1. Les productions lyriques de Monsigny
Nous soulignons en bleu les sept œuvres issues de la collaboration entre Sedaine et Monsigny

Titre	Première publique		Librettiste
<i>Les Aveux indiscrets</i>	OC, Saint-Germain	7 février 1759	La Ribadière
<i>Le Maître en droit</i>	OC, Saint-Germain	13 février 1760	Lemonnier
<i>Le Cadi dupé</i>	OC, Saint-Germain	4 février 1761	Lemonnier
<i>On ne s'avise jamais de tout</i>	OC, Saint-Laurent	14 sept. 1761	Sedaine
<i>Le Roi le fermier</i>	OC, Bourgogne	22 nov. 1762	Sedaine
<i>Rose et Colas</i>	OC, Bourgogne	8 mars 1764	Sedaine
<i>Aline, reine de Golconde</i>	Opéra	15 avril 1766	Sedaine
<i>L'Île sonnante</i>	OC, Bourgogne	4 janvier 1768	Collé
<i>Le Déserteur</i>	OC, Bourgogne	6 mars 1769	Sedaine
<i>La Rosière de Salency</i>	OC, Bourgogne	14 déc. 1769	Favart
<i>Le Faucon</i>	OC, Bourgogne	19 mars 1772	Sedaine
<i>La Belle Arsène</i>	OC, Bourgogne	14 août 1775	Favart
<i>Félix, ou l'Enfant trouvé</i>	OC, Bourgogne	24 nov. 1777	Sedaine

réalisation décrit 431 représentations au Théâtre de Bordeaux entre 1777 et 1778. Il a été réalisé par Patrick Taieb et ses étudiants (Mirélia Auzanneau, Raphaëlle Binot, David Boyer, Leyun Chen, Natacha Dufour, Clément Frouin, Tom Garcia, Victor Garcia, Samuel Guibal, Lila Hajosi Losada, Théophile Joubert, Sizhe Min, Polina Mykhaïlevskaya, Kevin Plante et Audrey Zamboni) à partir de *l'État des pièces jouées dans la troupe de comédie établie sous les ordres de Monseigneur le Maréchal duc de Richelieu, aux frais de MM. les actionnaires de Bordeaux de 1772 à 1798 (suivi d'une) Liste des Malheureux exécutés en 1793* par Jean-Baptiste Gaussen-Couvreur, dit Lecouvreur (1737?-1800) et conservé à la bibliothèque municipale de Bordeaux, Ms. 1015.

- 16 Max Fuchs, « Le théâtre à Bordeaux de 1772 à 1790 d'après le " manuscrit Lecouvreur " », *Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde*, 33^e année, n°1, janvier-mars 1940, p. 5. Cet article propose une analyse statistique d'une partie du manuscrit – jusqu'en 1790 –, incluant les deux lacunes de 1776 et 1782, pour un total de plus de 5 000 représentations et plus de 10 000 pièces, chaque soirée théâtrale proposant une petite et une grande pièce (Max Fuchs, « Le théâtre à Bordeaux... », art. cit., p. 6).
- 17 Joann Élart (dir.), « *Théâtre des Arts de Rouen (1776-1876)* » [en ligne et en cours de réalisation], site *Dezède* (consulté le 13 mai 2016). Ce dossier contient 4350 événements (juin 2017).
- 18 Joann Élart (dir.), « Monsigny des Romantiques » [en ligne], site *Dezède*, <https://dezede.org/dossiers/id/224/> (consulté le 13 mai 2016). L'architecture de ce dossier a été réalisée par Joann Élart et les étudiants inscrits en master 2 de musicologie entre 2015 et 2016 à l'Université de Rouen Normandie (Khadidja Ameur, Ludwig Brosch, Alexis Damien, Bichoy Elia, Saeed Khavarnejad, Claire Morvannou, Stéphanie Odoux, Sébastien Pignolet et Yi Xuan Wang). Il contient 311 événements reconstitués à partir des registres des théâtres parisiens (008.0/19-008.0/26 entre 1853 et 1868) et des départements (012.0/3, 012.0/8-012.0/10, 012.0/14-012.0/15, 012.0/25 entre 1866 et 1890) conservés à la SACD.

Entre 1762 et 1798, Monsigny est à l'affiche de 2 011 soirées à l'Opéra-Comique¹⁹ (tableau 1). Notons que les œuvres des débuts (*Les Aveux indiscrets*, *Le Maître en droit*, *Le Cadi dupé* et *On ne s'avise jamais de tout*), créées avant l'absorption de l'Opéra-Comique forain par la Comédie-Italienne en 1762, dans les Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, sont absentes de ces registres qui sont ceux, à l'origine, de la Comédie-Italienne. Il n'est donc pas étonnant de trouver leurs premières inscriptions dans ces registres à partir de la soirée inaugurale du 3 février 1762. C'est avec deux œuvres de Sedaine (Philidor et Monsigny) que l'événement est célébré :

Le mercredi 3 février 1762 / la n.^{lle} troupe, et pour la première fois par la réunion de l'opéra comique on a donné *Blaise le savetier* et *On ne s'avise jamais de tout* opéras-comiques avec Le Waxhall [*sic*]. Ballet, etc.²⁰.

Ce programme révèle la popularité d'un auteur et de deux compositeurs qui ne fait déjà aucun doute. Il suffit de rappeler que jusqu'à la clôture pascalle de 1762, ont été programmés *On ne s'avise jamais de tout* à 29 reprises, *Le Maître en droit* à 3 reprises et *Le Cadi dupé* à 5 reprises.

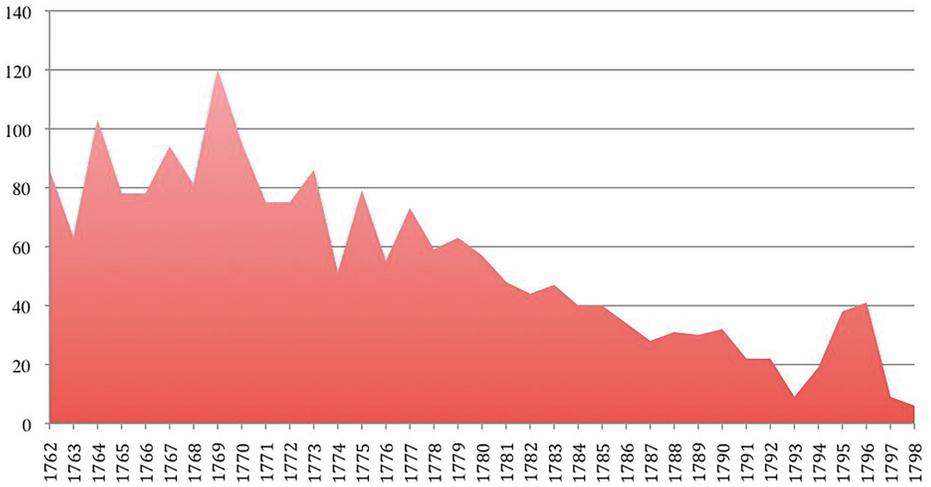
La suite confirme ce premier choc esthétique (fig. 1). Jusqu'en 1773, Monsigny est l'un des compositeurs les plus représentés à l'Opéra-Comique, avec une moyenne annuelle de plus de 86 représentations. Durant cette période, et par extension jusqu'en 1777, plusieurs pics de popularité sont atteints lors des créations (1764 : *Rose et Colas* ; 1769 : *Le Déserteur* ; 1775 : *La Belle Arsène* ; 1777 : *Félix*), avec notamment le franchissement d'un sommet de 120 représentations en 1769 lors de la création du *Déserteur*. Entre 1774 et 1779, on observe un tassement des représentations à 63 par an, environ, qui amorce un abandon progressif, entre une quarantaine de représentations vers 1784 et une vingtaine au début de la Révolution. David Charlton a établi d'après la même source que Monsigny (661 représentations entre 1771 et 1780), tout comme Philidor (458 représentations), subit alors la concurrence directe

19 D'après le relevé que nous avons pu établir à partir des *Registres de recettes journalières* de l'Opéra-Comique entre 1759 – création du premier opéra-comique de Monsigny, *Les Aveux indiscrets* – et 1798 (Bibliothèque-musée de l'Opéra, THOC 41-THOC 82, corpus disponible sur *Gallica*). Voir le détail du relevé en annexe. Précisons que notre relevé rend compte des représentations données à la Cour, dont le nombre est certes négligeable (par exemple, le 27 février 1778 à Versailles sont donnés *Le Maître en droit* et *Le Déserteur*) ; il pourrait être également affecté d'un pourcentage d'erreur, toujours marginal, conséquence notamment de l'exploitation des deux versions du *Déserteur*, le drame de Mercier et l'opéra-comique de Sedaine et Monsigny. Si le premier est parfois annoncé « Déserteur drame » et le second « Déserteur musique », plusieurs représentations sont annoncées sans aucune autre précision que « Déserteur ».

20 Bibliothèque-musée de l'Opéra, THOC 43, *Registre de l'Opéra-Comique*, recettes journalières, saison 1761-1762, p. 323.

de nouveaux compositeurs dont les œuvres s'imposent à partir des années 1770 ; celle de Grétry (1 222 représentations) et de Dezède (160 représentations), puis dans les années 1780, celle de Dalayrac (703 représentations entre 1781 et 1790)²¹.

278



1. Répartition des 2011 représentations d'œuvres de Monsigny à l'Opéra-Comique entre 1762 et 1798

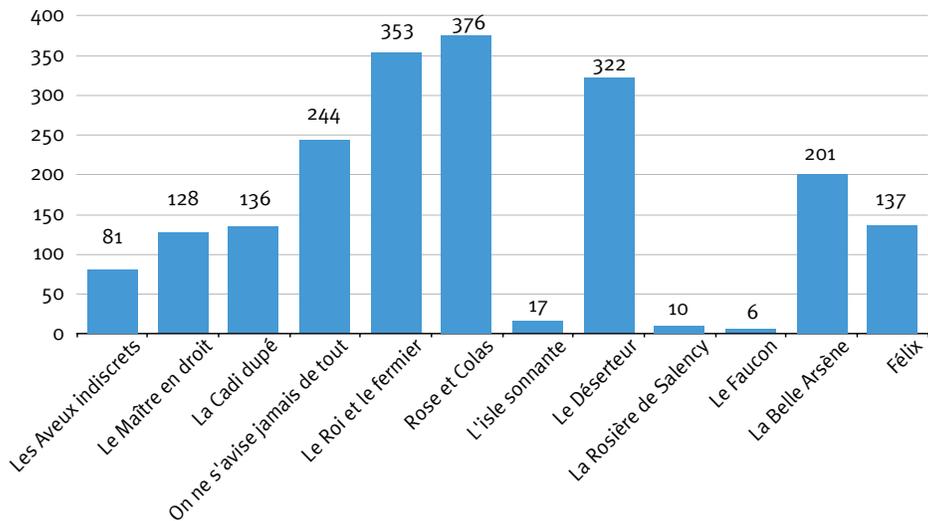
Dans cette perspective panoramique, plusieurs phénomènes isolés de « rétrospectives » peuvent être identifiés : pour annoncer par exemple la première représentation de *La Belle Arsène* le 14 août 1775, cinq titres de Monsigny sont donnés dans la première quinzaine du mois d'août, puis disparaissent pour laisser place à la nouveauté²². Si le début de la Révolution marque un arrêt définitif – du moins jusqu'en 1798 – des représentations d'œuvres anciennes (*Le Maître en droit*, *Le Cadi dupé*, *On ne s'avise jamais de tout* et *Le Roi et le fermier* sont donnés jusqu'en 1789-1790), l'année 1793 marque une brève rupture que l'on pourrait attribuer à la concurrence d'œuvres de circonstance : seuls deux titres survivent et restent à l'affiche sous la Terreur, *La Belle Arsène* et *Félix*, qui sont aussi les œuvres les plus récentes de Monsigny, avant que ne soient exhumés *Le Déserteur* en 1794 (après un an d'absence) et *Rose et Colas* en 1795 (après deux ans d'absence).

Justement, *Rose et Colas* (1764) est l'œuvre de Monsigny la plus jouée à l'Opéra-Comique entre la fin du règne de Louis XV et le Directoire (fig. 2). Avec ses 376 représentations, elle détrône l'œuvre de deux ans son aînée, la plus populaire sous l'Ancien Régime, *Le Roi*

21 David Charlton, *Grétry and the Growth of Opera-Comique*, Cambridge, Cambridge UP, 1986, p. 65, 214.

22 Nous avons observé deux autres « rétrospectives » : en octobre et novembre 1776, ou encore en août 1786.

et le fermier (1762) qui totalise 353 représentations. Suivent *Le Déserteur* (1769) avec 322 représentations et *On ne s'avise jamais de tout* (1761) avec 244 représentations. Les deux dernières productions de Monsigny viennent ensuite : *La Belle Arsène* (1775) et *Félix* (1777) avec respectivement 201 et 138 représentations, garantissent la programmation de Monsigny entre deux époques que tout oppose, malgré l'abandon momentané des deux joyaux de son catalogue que sont *Rose et Colas* et *Le Déserteur*. Mentionnons encore dans ce palmarès les trois premières productions de Monsigny créées entre 1759 et 1761, et exploitées jusqu'au début des années 1780 : *Le Cadi dupé* (136), *Le Maître en droit* (128) et *Les Aveux indiscrets* (81) préparent le succès à venir de la première trilogie de Sedaine (*On ne s'avise jamais de tout*, *Le Roi et le fermier* et *Rose et Colas*). Sur cet ensemble de représentations à l'Opéra-Comique entre 1762 et 1798, le succès de Monsigny est écrasant, et ce succès, il le doit surtout à son librettiste favori, Sedaine, qui est associé à 71,5 % du total des représentations relevées.



2. Programmation des œuvres de Monsigny à l'Opéra-Comique entre 1762 et 1798 dans l'ordre des créations

Prenons de la distance et observons la place de Monsigny en France immédiatement après Thermidor. Pour ce faire, nous nous référons à l'étude de Marie-Claire Le Moigne-Mussat²³ fondée sur la perception du droit d'auteur en province par la

²³ D'après l'étude de Marie-Claire Le Moigne-Mussat, « L'activité des théâtres lyriques en province. 1794-1796 », dans Jean-Rémy Julien et Jean Mongrédien (dir.), *Le Tambour et la harpe. Œuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution. 1788-1800*, Paris, Du May, 1991, p. 57-79.

SACD entre 1794 et 1796. Le relevé totalise 11 956 représentations lyriques données dans 44 théâtres, sur la base d'un répertoire comportant 117 pièces composées par 27 auteurs, essentiellement des opéras-comiques. Avec 1 046 occurrences²⁴, Monsigny est l'un des quatre compositeurs dépassant le millier de représentations, derrière Grétry (3 351) et Dalayrac (3 029), mais devant Dezède (1 003)²⁵. Des six ouvrages de Monsigny à l'affiche des théâtres de province²⁶, quatre pièces se distinguent par leur popularité : *Le Déserteur* (277 représentations), *Rose et Colas* (264), *La Belle Arsène* (264), *Félix* (221), et très loin derrière, *On ne s'avise jamais de tout* (19) et *Le Maître en droit* (1)²⁷. Le succès écrasant des quatre premiers titres est semblable à ce que l'on observe à l'étranger²⁸, puis à Paris sous l'Empire²⁹. Plus généralement, les œuvres de Monsigny appartiennent à un ensemble de pièces héritées de l'Ancien Régime – l'auteur parle d'un « phénomène d'héritage culturel³⁰ » –, dont la présence prédominante souligne après le 9 Thermidor « un goût prononcé du public pour ce répertoire³¹ » qui survit aux valeurs et aux idées de la Révolution.

Poursuivons notre parcours statistique. Les 713 représentations publiées dans la base *Dezède* entre 1777 et 1890 correspondent à un résultat très inférieur à la réalité, l'essentiel des représentations ayant été données après *Félix*, sa dernière œuvre³², et surtout après la Révolution française. Nous pouvons toutefois constater que *Rose et Colas* est encore l'œuvre la plus représentée avec 263 occurrences, contre 226 pour *Le Déserteur*, 104 pour *Félix*, 65 pour *La Belle Arsène*, 49 pour *Le Roi et le fermier*,

24 Dans son étude, Marie-Claire Le Moigne-Mussat établit un total de 1044 représentations (*ibid.*, p. 59, 60, 79), mais nous avons préféré retenir la somme que nous avons recalculée à partir du tableau qu'elle dresse (p. 76-77) proposant le détail des représentations par titre et par ville. Par rapport aux chiffres annoncés (p. 59-60), seul le total des représentations du *Déserteur* correspond (277), mais de petites différences sont à signaler pour *Rose et Colas* (264 au lieu de 263), *Félix* (221 au lieu de 225) et *La Belle Arsène* (264 au lieu de 260).

25 *Ibid.*, p. 59.

26 Monsigny est à l'affiche de 41 des 44 théâtres référencés dans les registres : Toulouse (63), Marseille (58), Rouen (57), Lyon (55), Le Havre (50), Tours (48), Nantes (47), Nancy (43), Toulon (40), Caen et Montpellier (36), Arras et Lille (34), Poitiers (32), Dunkerque (30), La Rochelle (26), Béziers et Grenoble (25), Amiens, Bayonne et Orléans (23), Calais et Perpignan (22), Metz (21), Carcassonne (20), Strasbourg (19), Chalons (18), Valenciennes (16), Bordeaux, Brest, Rochefort et Saint-Quentin (14), Reims (13), Lorient (6), Beaune et Narbonne (5), Rennes (4), Besançon et Macon (3), Alençon et Limoges (2). D'après Marie-Claire Le Moigne-Mussat, *ibid.*, p. 76-77.

27 *Ibid.*, p. 59, 76-77. Les totaux présentés par titre p. 59 ont été ajustés d'après le tableau p. 76-77 (voir *supra*).

28 *Ibid.*, p. 78. Ce sont ces quatre œuvres de Monsigny qui sont programmées dans les théâtres d'Anvers, de Bruxelles et de Liège en Belgique, mais également au théâtre de Carouge en Suisse.

29 Voir plus loin.

30 Marie-Claire Le Moigne-Mussat, « L'activité des théâtres lyriques en province », art. cit., p. 60.

31 *Ibid.*

32 Voir tableau 1.

2 pour *Le Cadi dupé*, *On ne s'avise jamais de tout* et *Le Maître en droit*. Nous devons prendre ces chiffres avec beaucoup de prudence car les années 1843-1852 manquent, celles précisément de la reprise du *Déserteur* à l'Opéra-Comique qui est programmée jusqu'en 1911³³. L'échantillon indique que les œuvres de Sedaine concernent 90 % des représentations, alors que ce dernier n'est l'auteur que de la moitié des livrets de Monsigny (sept sur treize). Comme l'association entre Boutet de Monvel et Dezède, ou encore entre Marsollier et Dalayrac, le couple Sedaine-Monsigny, autant que ceux que Sedaine forme avec Philidor ou Grétry, apporte au répertoire des théâtres français des œuvres pérennes, dont la longévité s'explique moins par l'intérêt du public qui se renouvelle plusieurs fois entre la fin de l'Ancien Régime et la Restauration, que par le mode de recrutement des chanteurs notamment dans les théâtres de province – ceux-ci exploitent des titres connus de tous pour juger des talents des nouvelles recrues – ou par l'exploitation à outrance à l'Opéra-Comique d'un « répertoire de remplissage »³⁴.

Passons maintenant en revue différents ensembles de cet échantillon, en suivant l'ordre chronologique. À Bordeaux en 1777 et 1778, alors que *Félix* n'a pas encore été créé au Théâtre, l'affiche propose toujours les deux œuvres de Lemonnier figurant au répertoire du Théâtre de la Foire Saint-Germain, *Le Cadi dupé* (2 représentations) et *Le Maître en droit* (2), qui semblent définitivement disparaître du répertoire des théâtres en France avant la Révolution française. De même, les premières œuvres de Sedaine, *On ne s'avise jamais de tout* (1) et *Le Roi et le fermier* (2) sont délaissées au profit de trois œuvres qui s'imposent (près de 78 % des œuvres de Monsigny programmées sur un total de 31 représentations à Bordeaux) et qui s'imposeront comme les œuvres phares du répertoire de Monsigny : *Rose et Colas* (9), *Le Déserteur* (7), et la nouveauté de Favart, *La Belle Arsène* (8). L'échantillon bordelais accorde une place importante aux œuvres de Sedaine (61 %), bien qu'elles soient moins présentes par comparaison avec leur réception sur le temps long, une partie de l'affiche étant occupée par *La Belle Arsène* de Favart. De l'analyse complète du manuscrit qui s'étend entre 1772 et 1798 – à deux lacunes près en 1776 et 1782 –, nous pourrions suivre l'évolution et l'implantation du répertoire de Monsigny dans le paysage théâtral bordelais³⁵; en

33 Nicole Wild et David Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris : répertoire 1762-1972*, Sprimont, Mardaga, 2005, notice n° 517, p. 212. L'œuvre est reprise sous la désignation d'opéra-comique le 30 octobre 1843 « dans une version remaniée et réorchestrée par Adolphe Adam », et restera au répertoire jusqu'au 26 octobre 1911.

34 Sur ce point, voir Joann Élart, « Boieldieu et le public de l'Opéra-Comique », dans Caroline Giron-Panel, Solveig Serre et Jean-Claude Yon (dir.), *Les Publics des scènes musicales en France (XVII^e-XXI^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 233-266.

35 Dans son étude qui repose sur l'échantillonnage, Fuchs imagine en 1940 qu'à partir de ce « précieux témoin » (le manuscrit Lecouvreur), il serait possible de « voir comment les goûts du public ont varié », mais n'avoue-t-il pas une certaine forme de renonciation à ce projet en écrivant : « ce serait

attendant de pouvoir livrer un jour ces résultats, constatons que l'œuvre de Sedaine, et en particulier *Le Déserteur*, est celle qui retient l'attention de Fuchs dans son étude publiée en 1940³⁶. Tout d'abord, se questionnant sur les genres auxquels appartiennent les œuvres, l'auteur se demande si « les comédies larmoyantes [...] ne devraient [...] pas être comptées avec les drames, plutôt qu'avec les comédies proprement dites³⁷ ». Pour illustrer son propos, il se réfère au *Déserteur*, qualifié de « drame » dans l'édition, mais qui devrait être compté dans les opéras-comiques, car selon lui, ses ariettes et ses ensembles expliquent en grande partie cette « immense popularité³⁸ ». Plus loin, Fuchs évoque le rejet du drame à Bordeaux (*Beverley, Eugénie, Jenneval, La Pitié filiale, Le Père de famille* ou *L'Orphelin anglais*), *Le Déserteur* mis à part : « dans la même période, *Le Déserteur* avait été joué 25 fois ; mais ce brillant succès était dû sans doute à Monsigny dont la musique était fort goûtée ; huit autres partitions de lui furent jouées 40 fois durant les mêmes années³⁹. »

282

Transportons-nous maintenant à Rouen sous la Restauration, où nous avons dépouillé la presse rouennaise à partir du *Journal de Rouen*⁴⁰. Le premier constat que nous pouvons tirer, c'est celui du maintien de quatre œuvres de Monsigny, qui, comme tout le répertoire d'opéras-comiques de l'Ancien Régime ayant survécu à la Révolution française et au Premier Empire, tomberont avec les Trois Glorieuses. Ce sont 119 représentations partagées entre *La Belle Arsène* (14), *Le Déserteur* (17), *Félix* (26), et surtout *Rose et Colas* (62) qui représente à lui seul 52 % du répertoire de Monsigny sous la Restauration à Rouen. Manifestement, c'est cette œuvre qui semble « vieillir » le mieux, même si ces titres interviennent souvent pour compléter un programme ou pour auditionner des débuts, voire pour entendre quelques artistes parisiens en représentation à Rouen, comme Gavaudan qui chante le rôle de Montauciel dans *Le Déserteur* à plusieurs reprises en 1821 et 1823. On observe par ailleurs que ce choix

une recherche bien curieuse que d'établir la courbe des différents genres et celle des divers auteurs au cours de ces 17 années. Travail minutieux et fort long, que nous ne pouvons songer à faire ici. » (Max Fuchs, « Le théâtre à Bordeaux... », art. cit., p. 14.)

36 *Ibid.*, p. 7, 10-11.

37 *Ibid.*, p. 7.

38 *Ibid.* L'auteur précise alors à propos du *Déserteur* : « on le joua 14 fois en une seule campagne ! », sans toutefois préciser de quelle campagne il s'agit.

39 *Ibid.*, p. 11. Encore une fois, l'auteur n'est pas précis sur les dates.

40 Précisions que ce dépouillement en cours de réalisation est fiable à 70%. Autrement dit, 70% des soirées théâtrales rouennaises entre 1814 et 1830 ont déjà été reconstituées dans *Dezède*, les 30% restants comportant des segments chronologiques non traités, en plus des périodes de vacances des spectacles. Nous avons pu néanmoins compléter les parties non traitées en utilisant l'outil *Plair* développé par le LITIS à l'Université de Rouen Normandie [en ligne], <http://plair.univ-rouen.fr/plair/jdr/home> (consulté le 29 juin 2017). Basé sur un algorithme d'océsation, cet outil permet de retrouver 19 représentations inédites d'œuvres de Monsigny, dont 18 de *Rose et Colas* et 1 de *La Belle Arsène*.

d'œuvres rouennaises correspond exactement à la série des reprises récentes au Théâtre Feydeau en 1801 et 1802, inaugurée – hasard ou choix assumé – par *Rose et Colas*⁴¹, reprises qui ont pu relancer la carrière de ces ouvrages en province. Dans le détail, on peut relever trois tendances à Rouen sous la Restauration : un certain intérêt pour les œuvres de Monsigny autour de sa mort en 1817 ; un pic de popularité en 1822 lié vraisemblablement à la reprise de *Félix* ; un déclin brutal à partir de 1823 pendant lequel *Rose et Colas* reste le seul survivant (33 représentations contre 6 pour les trois autres titres). Du point de vue des librettistes, les proportions rouennaises sous la Restauration approchent la tendance nationale, consacrant encore Sedaine (88 %) comme le librettiste à succès le plus marquant de l'œuvre de Monsigny. Enfin, il est assez remarquable d'évoquer l'affiche du 24 mars 1822 exclusivement consacrée à l'œuvre de Monsigny (*La Belle Arsène* et *Le Déserteur*), sans que nous puissions en dire davantage en l'absence de compte rendu publié dans la presse.

Retournons maintenant à l'Opéra-Comique, où l'on relève 66 représentations d'œuvres de Monsigny entre 1797 et 1801⁴². Ce total repose encore sur les quatre titres qui font l'objet de reprises en 1801 et 1802 : *Le Déserteur* (5 représentations), *Félix* (16), *Rose et Colas* (19) et *La Belle Arsène* (26). Cette fois, le succès de *La Belle Arsène* (39 %) limite le règne écrasant de Sedaine (61 %). Sous le Consulat et l'Empire, les œuvres de Monsigny se maintiennent après la réunion de l'Opéra-Comique National et du Théâtre Feydeau (16 septembre 1801) : elles contribuent au maintien d'une partie du répertoire historique de l'institution, aux côtés des œuvres de Grétry, de Duni, de Dezède, de Philidor ou de Martini, comme le rappellent dans leur étude Raphaëlle Legrand et Patrick Taïeb⁴³. Ce maintien, assuré par des reprises régulières, est vécu comme un « retour aux origines même du genre de l'opéra-comique à ariettes⁴⁴ », comme « une sorte de retour aux sources⁴⁵ », qu'une partie des auteurs littéraires et du public soutient par réaction aux ouvrages de Méhul, Cherubini ou Berton créés pendant la Révolution et désormais décriés pour leurs accents dramatiques, leur sujet

41 Dans l'ordre chronologique, voici la date de ces reprises à l'Opéra-Comique : *Rose et Colas* le 30 octobre 1801, *Félix* le 23 novembre 1801, *Le Déserteur* le 28 juillet 1802 et *La Belle Arsène* le 2 octobre 1802. Notons qu'une cinquième œuvre de Monsigny, *Le Roi et le fermier*, est reprise un peu plus tard, le 23 octobre 1806, mais il semble qu'elle ne survive pas à cette reprise ni à Paris ni en province. D'après Nicole Wild et David Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris, op. cit.*, p. 398.

42 Maxime Margollé, « L'Opéra-Comique sous le Directoire », art. cit., et « L'Opéra-Comique sous le Consulat », art. cit.

43 Raphaëlle Legrand et Patrick Taïeb, « L'Opéra-Comique sous le Consulat et l'Empire », dans Paul Prévost (dir.), *Le Théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, Metz, Éditions Serpenoise, 1995, p. 1-61.

44 *Ibid.*, p. 14.

45 *Ibid.*, p. 19.

et, surtout, leur musique outrancièrement expressive⁴⁶. L'Opéra-Comique puise alors dans le répertoire de l'Ancien Régime « pour varier ses programmes⁴⁷ », en exhumant notamment des pièces oubliées depuis longtemps. Dans ce « retour des classiques »⁴⁸, les auteurs constatent que « Monsigny [...] gardait la faveur du public⁴⁹ ». Car plus encore que Duni ou Philidor, moins il est vrai que Grétry, Monsigny est programmé 422 fois entre 1801 et 1814, ce qui fait de lui le deuxième compositeur de l'Ancien Régime le plus représenté alors à l'Opéra-Comique⁵⁰. Parmi les six pièces toujours à l'affiche, *Félix* entre dans le palmarès des dix œuvres les plus populaires de la période napoléonienne avec ses 139 représentations, devancé uniquement, pour ce qui est du répertoire d'Ancien Régime, par l'indétrônable *Richard Cœur de lion* de Grétry⁵¹, mais s'imposant en revanche devant *Le Déserteur* qui était une pièce favorite avant la Révolution⁵². S'ajoutent à celles-ci les représentations du *Roi et le fermier* (85), de *La Belle Arsène* (75) ou du *Déserteur* (73)⁵³. S'il n'est pas fait mention des deux dernières pièces de Monsigny qui n'appartiennent pas aux cinquante opéras-comiques les plus représentés entre 1801 et 1814, nous savons qu'il s'agit d'*On ne s'avise jamais de tout* (3) et surtout de *Rose et Colas* (47) qui semble être passé de mode sous l'Empire⁵⁴. Jacques-Daniel Martine considère que « la musique de *Rose et Colas* est d'un genre moins élevé que celle du *Roi et le fermier*; elle présente moins de variété, mais elle est mieux soutenue. Je me souviens d'avoir lu dans un *Mercur de France*, qu'on lui reprochait dans sa nouveauté d'être trop simple⁵⁵ ». L'auteur, qui pouvait encore entendre ces chefs-d'œuvre au Théâtre Feydeau, place *Rose et Colas* au-dessus de Duni mais encore en-dessous de *Tom Jones* et du *Sorcier* de Philidor, qu'il considère comme deux « beautés d'un ordre supérieur ».

46 Patrick Taïeb, « *Le Prisonnier ou la Ressemblance* d'Alexandre Duval et Dominique Della Maria (1798), un thermidor pour l'opéra-comique », dans Charlotte Loriot (dir.), *Rire et sourire dans l'opéra-comique en France aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Lyon, Symétrie, 2015, p. 227-250.

47 Raphaëlle Legrand et Patrick Taïeb, « L'Opéra-Comique sous le Consulat et l'Empire », art. cit. Les auteurs dressent la liste des différentes reprises plus ou moins heureuses.

48 *Ibid.*, p. 38-41.

49 *Ibid.*, p. 39.

50 *Ibid.*, p. 38.

51 *Ibid.*, p. 56 (annexe II, « Liste des 50 opéras-comiques les plus représentés de 1801 à 1814 »).

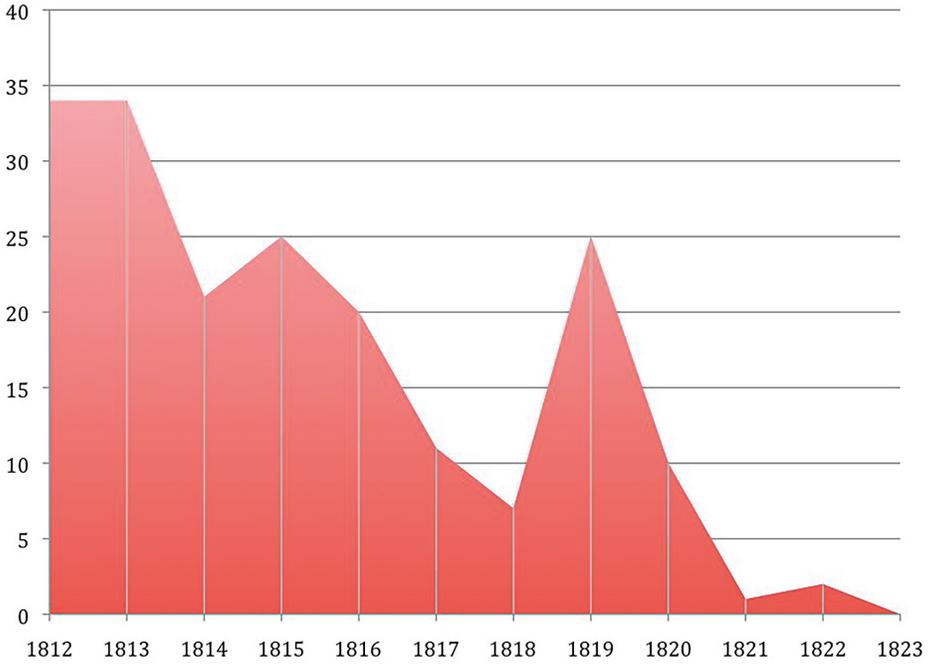
52 *Ibid.*, p. 39-40.

53 *Ibid.*, p. 57 (annexe II).

54 L'article ne mentionne pas le titre de la sixième pièce et ne fournit pas de statistiques sur *Rose et Colas*. Les données factuelles que nous présentons nous ont été communiquées par Patrick Taïeb d'après ses relevés.

55 Jacques Daniel Martine, *De la musique dramatique en France, ou Principes d'après lesquels les compositions lyri-dramatiques doivent être jugées; des révolutions successives de l'art en France [...] des compositeurs qui ont travaillé pour nos spectacles lyriques*, Paris, J.-G. Dentu, 1813, p. 132-134.

Restons à l'Opéra-Comique pour analyser l'échantillon de 190 représentations reconstituées à partir du *Journal de régie* et des *Bordereaux de recettes journalières* entre les années 1812 et 1823⁵⁶. La tendance globale souligne assez nettement l'abandon progressif des œuvres de Monsigny jusqu'à l'année 1823 (fig. 3).



3. Programmation des œuvres de Monsigny à l'Opéra-Comique entre 1812 et 1823

En mettant de côté la représentation isolée d'*On ne s'avise jamais de tout*⁵⁷, les cinq œuvres les plus représentées sont celles qui ont été reprises entre 1801 et 1806. *Félix* (56 représentations) est l'œuvre de Monsigny la plus programmée à Paris sous la Restauration ; *Le Roi et le fermier* (47) arrive en second ; et ces deux partitions participent encore au triomphe des livrets de Sedaine (92 %). La comparaison avec la situation rouennaise souligne des différences dans les choix de programmation de ce répertoire de remplissage, étant admis que les périodes traitées sont légèrement

⁵⁶ Joann Élart, « L'Opéra-Comique sous le Premier Empire (1804-1814) », art. cit. et « L'Opéra-Comique sous la Restauration (1814-1830) », art. cit.

⁵⁷ L'ouvrage est représenté le 8 août 1812 avec *L'Emprunt secret* de Pradher (livret de Planard) et *Aucassin et Nicolette* de Grétry (livret de Sedaine). Notons que cette représentation contredit le signalement d'abandon en 1789 dressé par Nicole Wild et David Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris, op. cit.*, p. 347.

en tuilage et que les institutions ne sont pas soumises aux mêmes contraintes – la place de l'opéra-comique en province est importante, mais en concurrence avec les répertoires issus des autres institutions parisiennes. Les deux titres en vogue à Paris, qui constituent plus de 54 % du répertoire de Monsigny, ne sont pas les plus populaires à Rouen où ils représentent à peine 22 % de l'affiche (*Le Roi et le fermier* est d'ailleurs définitivement abandonné à Rouen); *a contrario*, les trois autres fleurons que sont *Rose et Colas*, *Le Déserteur* et *La Belle Arsène*, qui s'imposent à Rouen à près de 90 % (avec plus de 63 % pour *Rose et Colas*), ne totalisent que 45 % du répertoire parisien qui relègue *Rose et Colas* à la quatrième place. Enfin, signalons deux soirées entièrement consacrées à l'œuvre de Monsigny à l'Opéra-Comique : le 12 juin 1813, c'est une soirée « gratis pour différentes victoires⁵⁸ » dont l'affiche propose *Rose et Colas* et *Le Roi et le fermier*; le 18 janvier 1817, un hommage à « la mémoire de Monsigny »⁵⁹, composé de *Félix* et du *Déserteur*, produit une assez bonne recette de 2 395 F. Enfin, projetons-nous dans un corpus de 311 représentations repérées dans plusieurs registres de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques consultés entre 1853 et 1892. Ces registres établissent le calcul du droit d'auteur sur les représentations des œuvres de Monsigny à Paris et dans les départements⁶⁰. Les registres parisiens précisent le nom des ayants droit du compositeur : d'un côté, « Mme veuve de Monsigny » repérée uniquement en 1863-1864⁶¹ et qui semble habiter au Havre; de l'autre, « A. de Monsigny » qui signe les registres entre 1853 et 1864 et dont il est précisé en 1863-1864 qu'il s'agit de « Mlle Adèle de Monsigny⁶² ». Les données recueillies répercutent les secondes reprises des œuvres de Monsigny, à savoir celles du *Déserteur* le 30 octobre 1843 et de *Rose et Colas* le 12 mai 1862⁶³ (fig. 4).

58 Bibliothèque-musée de l'Opéra, THOC 89, *Journal des recettes*, juin 1812. Le mot « Wurchen [sic] » ajouté en marge de ce registre renvoie à une bataille de la Sixième coalition, la bataille de Bautzen, appelée également bataille de Wurschen et remportée par les troupes de Napoléon I^{er} les 20 et 21 mai 1813. Le choix de programmation répond-il aux goûts de l'Empereur? Toujours est-il qu'il aurait été surprenant de trouver *Le Déserteur* à l'affiche de cette soirée extraordinaire!

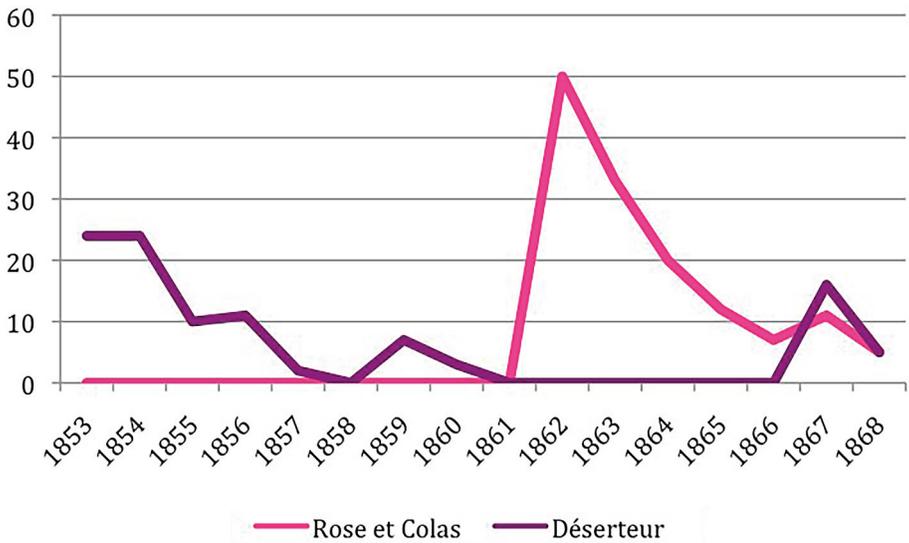
59 Bibliothèque-musée de l'Opéra, THOC 89, *Journal des recettes*, janvier 1817. Monsigny meurt le 14 janvier 1817.

60 Pour le moment, nous n'avons pu consulter que les années 1853-1868 de la série parisienne et les années 1866-1892 de la série départementale (voir *supra* note 13). Précisons que les registres des départements avant 1866 n'ont pas été conservés.

61 SACD, 008.0/24, *Registre des théâtres parisiens*, « Monsigny », [2^e p.]

62 *Ibid.* Après 1864, les registres (parisiens et départementaux) ne sont plus signés. Dans une lettre qu'Adèle de Monsigny adresse à Émile Perrin, qui s'apparente à une demande de secours, celle-ci demande que soient reprises les œuvres de Monsigny (Bibliothèque-musée de l'Opéra, LAS Monsigny [A. de] 1, 21 septembre [sans année]).

63 D'après Nicole Wild et David Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris, op. cit.*, p. 212.



4. Les secondes reprises du *Déserteur* et de *Rose et Colas* à l'Opéra-Comique entre 1853 et 1868

La tendance générale est au déclin jusqu'en 1862, traduisant l'abandon progressif du *Déserteur* dans sa reprise de 1843 – avec tout de même 24 représentations par an en 1853 et 1854. Elle est marquée ensuite par un pic de popularité associé à la reprise de *Rose et Colas* en 1862 : 50 représentations, suivies de 32 représentations l'année suivante. Remarquons enfin le retour du *Déserteur* en 1867 et 1868, qui correspond à la reprise de l'œuvre aux Fantaisies-Parisiennes du boulevard des Italiens le 8 octobre 1867⁶⁴, parallèlement à la reprise de *Rose et Colas* à l'Opéra-Comique. Le compte rendu de la première publié dans *Le Figaro* donne une perception intéressante de Monsigny un siècle après la création : « malgré la meilleure volonté du monde, il est impossible de regarder Monsigny comme un classique », écrit-il, car « ce n'est pas un de ces génies qu'on aime bon gré mal gré ; ce n'est pas un de ces talents devant lesquels on est obligé de s'incliner ; c'est une nature aimable, douée d'une gaieté douce et de bon ton, remplie d'un sentiment gracieux et tendre, voilà tout⁶⁵. » Pour lui, Monsigny n'est pas un « compositeur tout à fait ordinaire », « sans doute un compositeur de second ordre », mais, reconnaît-il, « c'est un *musicien* » car il réunit trois qualités essentielles : la sensibilité, le goût et la mesure⁶⁶. Il n'oublie pas de rendre hommage à la mémoire de Sedaine en lui tenant « quelque compte du succès obtenu hier soir par *Le Déserteur* » :

⁶⁴ Ce qui est confirmé par les périodiques, notamment, *Le Figaro*, 9 octobre 1867, p. 3 (qui comporte le programme du 8 octobre).

⁶⁵ Eugène Tarbes des Sabolons, *Le Figaro*, 10 octobre 1867, p. 3.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 4.

il estime « le poème [...] très habilement fait pour le temps où il a été écrit, et, à coup sûr, [...] le trouve de beaucoup supérieur à tous ceux qui datent de cette époque⁶⁷. » Il constate que « l'on s'accorde à [le] regarder comme son œuvre capitale, sorte de mélodrame où le rire et les pleurs sont répandus à peu près également [...] »⁶⁸, et que « la pièce [...] est connue par la plus grande partie des amateurs de musique, qui l'ont entendue il y a six ans environ à l'Opéra-Comique⁶⁹. » Il termine en précisant que la reprise est donnée avec l'orchestration refaite par Adam en 1843, qui est selon lui disproportionnée eu égard à la salle :

À l'Opéra-Comique, avec un orchestre puissant et dans une salle relativement grande, je conçois qu'il ait été nécessaire de donner un peu plus de corps à une orchestration ancienne et négligée comme celle de Monsigny. Aux Fantaisies, au contraire, il eût peut-être mieux valu faire les choses en conscience, et nous donner l'opéra tel qu'il avait été écrit⁷⁰.

En province, force est d'admettre que Monsigny a presque totalement disparu du répertoire des théâtres de France. Sur les 33 représentations relevées – seulement –, ce sont d'une part 11 représentations du *Déserteur* qui ne suivent pas de logique particulière, si ce n'est une concentration en 1879 dans un territoire resserré entre la Mayenne (Laval) d'un côté et l'Eure et la Seine-Inférieure (Louviers, Elbeuf, Dieppe) de l'autre, en passant par l'Orne (Flers), le Calvados (Caen, Bayeux) et la Seine-et-Oise (Enghien-les-Bains)⁷¹. Nous retiendrons d'autre part les 24 représentations de *Rose et Colas* qui semblent répondre à la reprise parisienne de 1862 à l'Opéra-Comique, et en particulier la reprise bordelaise entre 1872 et 1874 (19 représentations)⁷².

LA REPRISE DE *ROSE ET COLAS* À L'OPÉRA-COMIQUE EN 1862

Le 27 janvier 1862, alors que la saison de l'Opéra-Comique n'est pas encore achevée, Alexandre Walewski, ministre d'État, révoque le directeur en poste, Alfred Beaumont, alors en cessation de paiement⁷³. Dans la presse, les pronostics vont bon train quant au

67 *Ibid.*

68 *Ibid.*, p. 3.

69 *Ibid.*, p. 4.

70 *Ibid.*

71 À noter également deux représentations isolées à Marseille en 1875 et 1890.

72 En plus de deux représentations à Boulogne-sur-mer en 1868 et une à Douai en 1873.

73 Charles Malherbe, Albert Soubies, *Histoire de l'Opéra-Comique, la seconde salle Favart (1840-1860)*, Paris, Flammarion, 1892, p. 33.

nom de son successeur. Léon Carvalho⁷⁴, ancien directeur du Théâtre-Lyrique de 1856 à 1860, est le grand favori pour remplacer Beaumont. Pourtant, le 1^{er} février, c'est sous la direction d'Émile Perrin⁷⁵ que l'Opéra-Comique rouvre ses portes. Ce soir-là, le public assiste à la 16^e représentation d'*Au travers du mur* (Josef Poniatowski, 1861) et à la 39^e représentation du *Postillon de Lonjumeau* (Adolphe Adam, 1836). La saison 1861-1862 de l'Opéra-Comique s'achève difficilement le 30 avril 1862 sans connaître d'événement particulièrement remarquable, et avec un chiffre d'affaire inférieur à 900 000 F⁷⁶. Il faut attendre le début de la saison 1862-1863 pour découvrir l'expérience artistique que Perrin entend mener dans le but de redresser l'institution, au commencement de laquelle se trouve la reprise de *Rose et Colas*.

La première représentation de la reprise de *Rose et Colas* le 12 mai 1862

Dès le 26 mars 1862, la troupe de l'Opéra-Comique entre en répétition sur un projet de reprise de *Rose et Colas*, dont la précédente remonte au 30 octobre 1801. François-Auguste Gevaert est chargé de réorchestrer la partition originale. Le régisseur rapporte le 4 avril 1862 dans le *Journal de bord de l'Opéra-Comique* qu'« on avait convoqué M. Duvernoy⁷⁷, pour mettre la pièce en scène mais il a dit qu'[il ne le ferait] pas parce qu'il ne connaissait pas cet opéra-comique⁷⁸ » : aussi la mise en scène est-elle confiée à Ernest Mockler. Le registre permet de suivre les leçons des chanteurs – et des doubles – accompagnées au piano par Soumis, les répétitions dirigées par Gevaert notamment, de la musique à partir du 2 mai,

74 Léon Carvalho (1825-1899) sera nommé directeur de l'Opéra-Comique entre 1876 et 1887. Mis en cause dans l'incendie de la deuxième salle Favart (25 mai 1887), condamné puis innocenté, il réintègre la tête de l'Opéra-Comique en 1891, jusqu'à sa mort le 29 décembre 1899.

75 Émile César Victor Perrin (1814-1885) est un peintre, critique d'art et directeur de théâtre. Durant sa longue carrière, il a dirigé l'Opéra-Comique à trois reprises (1848-1857, 1862, 1876), a également été à la tête de l'Opéra de Paris (1862-1871) et administrateur à la Comédie-Française (1871-1885). Sur Émile Perrin, voir Frédéric Guérin, *L'Opéra-Comique en 1862 sous la direction d'Émile Perrin*, master de musicologie sous la direction de Joann Élart, Université de Rouen Normandie, 2019. Voir également Frédéric Guérin, « [La seconde direction d'Émile Perrin \(1862\)](#) » [en ligne], site *Dezède* (consulté le 20 avril 2020).

76 L'ensemble des données économiques de ce chapitre provient du *Journal de bord de l'Opéra-Comique* (Bibliothèque-musée de l'Opéra, REG.OC12, saison 1861-1862 ; REG.OC-13, saison 1862-1863). Précisons que les recettes quotidiennes reportées dans ce journal ont été codées par le régisseur, Victor Avocat. Après une étude minutieuse de ce code, nous avons trouvé comment le décrypter : il s'agit d'un code maçonnique, également appelé « *pigpen* » (en français, « enclos à cochons ») : chaque symbole est une lettre de l'alphabet maçonnique et correspond à un chiffre (A = 2 ; B = 3 ; etc.). Le chiffre 1 quant à lui est symbolisé par le signe dièse jusqu'en janvier 1863, avant d'être remplacé par la lettre maçonnique A barré d'une barre oblique.

77 Il s'agit très probablement de Charles-François Duvernoy (1796-1872), ancien baryton de l'Opéra-Comique.

78 Bibliothèque-musée de l'Opéra, REG.OC12, doc. cit., p. 342.

du poème et de la musique à partir du 5 mai, de la générale en costumes et avec luminaire complet le 10 mai, après quoi quelques raccords, changements et coupures sont opérés. Un changement de distribution majeur intervient au cours des répétitions : le rôle de Rose, pourtant répété jusqu'au 4 mai par Mlle Durieu, est attribué finalement à Mlle Garait qui est auditionnée par Gevaert le 20 avril. Elle commence les répétitions le 3 mai, seule, puis en présence de Mlle Durieu le 4 mai, et seule à nouveau le 5 mai⁷⁹.

Enfin, le 12 mai 1862, à 19 h 54 précises⁸⁰, la première représentation de la reprise de *Rose et Colas* ouvre la soirée⁸¹. C'est l'occasion pour Mlle Garait de faire son premier début dans le rôle de Rose. Mlle Lemercier tient le rôle de la mère Bobi, Montaubry celui de Colas, Troy celui de Mathurin et Sainte-Foy celui de Pierre Le Roux. Paul Scudo de la *Revue des deux mondes*, Jules Lovy du *Ménestrel* et Hector Berlioz du *Journal des débats* assistent à la représentation inaugurale. Berlioz brosse un portrait de Monsigny au vitriol : « Son harmonie [...] est fort incorrecte, gauchement disposée, et il va même jusqu'à prendre dans ses enchaînements harmoniques des libertés qu'on pourrait appeler incongrues⁸². » Lovy estime au contraire que « la musique de *Rose et Colas* n'est point une musique barbare⁸³ », n'en déplaise, non pas à Berlioz, mais à Grimm. En effet, cet « ami de Diderot a été complètement en défaut⁸⁴ » autant pour *Le Déserteur* que pour *Rose et Colas*. Sur le livret de Sedaine, en revanche, les jugements de Lovy et Berlioz se rejoignent : pour Berlioz, « ces vers feront grincer des dents les poètes qui n'admettent pas les séries de rimes masculines, comme la mélodie irritera les musiciens qui repoussent les phrases de trois mesures entremêlées de phrases de deux », mais « beaucoup de gens, qui ont pour système de n'en avoir aucun, trouveront cela charmant »⁸⁵ ; pour Lovy, « Sedaine ne s'est pas mis en grand frais d'imagination pour la petite paysannerie qui nous occupe : sa comédie du *Déserteur*, postérieure de cinq ans, est bien autrement charpentée⁸⁶ ». Scudo se montre plus mesuré à propos de Monsigny, et du choix de cette reprise, lorsqu'il dit du rondo chanté par Colas « C'est

79 Il est pourtant annoncé dans *Le Ménestrel* au même moment que « dans l'opéra de *Rose et Colas* nous verrons les débuts de M^{lle} Durieu, élève de Duprez. » *Le Ménestrel*, 4 mai 1862, p. 180.

80 Bibliothèque-musée de l'Opéra, REG.OC13, doc. cit., p. 13. D'après le registre, on sait que cette première représentation a duré 1h07.

81 Le choix de *Rose et Colas* est-il déterminé par un échange que Perrin a eu avec Fargueil ? Ce dernier lui écrit en effet le 3 avril 1862 pour lui relater son souvenir d'une représentation de *Rose et Colas* à l'Opéra-Comique en 1810 à laquelle il avait assisté (Bibliothèque-musée de l'Opéra, LAS Fargueil 1, 3 avril 1862).

82 *Journal des débats*, 23 mai 1862, p. 1.

83 *Le Ménestrel*, 18 mai 1862, p. 195.

84 *Ibid.*

85 *Journal des débats*, 23 mai 1862, p. 1.

86 *Le Ménestrel*, 18 mai 1862, p. 195.

ici que Rose respire », qu'il s'agit d'« un chef-d'œuvre de mélodie touchante digne de réveiller dans le cœur l'émotion qu'on éprouve devant un tableau de Greuze »⁸⁷. Plus mesuré que Lovy qui juge au contraire que « le temps a passablement fané la romance⁸⁸ ». Il préfère le rondo de la mère Boby « La Sagesse est un trésor » qui « a délecté la salle entière » :

Ici Monsigny se montre le véritable précurseur de Grétry. C'est cette même verve babillarde que nous retrouverons plus tard, avec un cachet plus mélodique, dans le duo de *La Fausse magie*. Ce rondo, délicieusement détaillé par Mlle Lemercier, a été bissé. Les couplets de Rose, au rouet, ont également fait plaisir. N'oublions pas le quintette, qui est d'une facture originale. Le vaudeville final a été enrichi d'un couplet au public dans lequel la mère Boby exprime l'espoir que *Rose et Colas* récoltera les mêmes bravos dans cent ans d'ici. Nous ne serions pas fâché personnellement de voir se réaliser cette espérance ; et nous en souhaitons autant à tous nos bons amis⁸⁹.

La performance de scène est également passée au crible par les trois chroniqueurs :

M. Montaubry, dans le rôle de Colas, est toujours un peu précieux, et il ne dit pas la romance « C'est ici que Rose respire » avec le naturel et le sentiment qu'elle exige. Mlle Lemercier seule est à sa place sous la cornette de la mère Bobi, ainsi que M. Sainte-Foy, qui représente Pierre Leroux⁹⁰.

Sur ce point, Scudo et Berlioz se retrouvent, notamment sur la prestation de Mlle Garait qui fait ses débuts ce soir-là. Scudo prétend de manière lapidaire que Mlle Garait est « une mauvaise écolière qu'on aurait [*sic*] pas dû produire en si bonne compagnie⁹¹ ». La critique de Berlioz est aussi sévère au sujet de la soprano débutante :

L'exécution des cinq acteurs est satisfaisante, mais peu caractérisée. Mlle Lemercier, qui dit avec verve tout son rôle de mère Bobi, n'est pas assez vieille, et les quatre autres personnages ne sont pas assez paysans. [...] Troy met sans s'en douter un peu d'emphase dans son air : « Sans chien et sans houlette ». Sainte-Foy est plus vrai. Quant à Montaubry, il chante à ravir tous ses morceaux, on voudrait même qu'il les chantât moins bien ; pour la débutante, Mlle Garait, c'est tout le contraire⁹².

87 *Revue des deux mondes*, t. 39, mai-juin 1862, p. 753.

88 *Le Ménestrel*, 18 mai 1862, p. 195.

89 *Ibid.*

90 *Revue des deux mondes*, t. 39, mai-juin 1862, p. 753.

91 *Ibid.*

92 *Journal des débats*, 23 mai 1862, p. 1.

Plus tolérant pour une débutante, Lovy reste quant à lui sur sa réserve :

Après Mlle Lemercier, cette comédienne pur sang, il faut citer d'abord Sainte-Foy, puis Montaubry, Troy ; ils ont interprété d'une façon satisfaisante les petites prouesses de Monsigny. Quant à la débutante, jeune et jolie [...], Mlle Garait, chargée du rôle de Rose, elle semblait très émue, et nous ne voudrions pas la juger sur une seule audition. C'était d'ailleurs son premier début à la scène, et nous sommes d'autant plus autorisé à lui faire crédit que c'est, nous assure-t-on, une élève distinguée de Duprez⁹³.

Enfin, il est impossible d'évoquer la reprise historique de *Rose et Colas* sans rappeler la création de *Lalla-Roukh* de Félicien David et Michel Carré, car les destins de ces deux ouvrages sont liés à partir de ce jour et jusqu'à la fin de la saison. Le commentaire prophétique de Berlioz en fournit la clé :

Le succès de *Lalla-Roukh* a été grand, quoique discuté et même contesté par quelques esprits chagrins. Tout contribuera à le consolider et à l'accroître, l'exécution, la mise en scène, les décors et la richesse incomparable des costumes. On voit que le directeur de l'Opéra-Comique est un artiste⁹⁴.

Rose et Lalla : la première combinaison à succès de la saison 1862-1863

La programmation par Perrin de deux œuvres très éloignées dans le temps et dans le style, pour combiner création et reprise historique, est commentée la veille de la création :

Lalla-Roukh et *Rose et Colas* inaugureront donc la semaine, et le succès sera grand si l'épreuve publique produit le même effet que les répétitions. Cet effet a été considérable, dit-on, et l'administration de Favart a le droit de fonder les plus magnifiques espérances sur le résultat d'une combinaison de spectacle aussi ingénieuse⁹⁵.

Le succès est confirmé quelques jours plus tard par Jules Lovy, rédacteur en chef du *Ménestrel* :

M. Perrin vient de nous offrir en une seule et même soirée, ainsi qu'il nous l'avait promis, deux spécimens de musique ayant entre eux un siècle de distance ; et, séance tenante, le public et les gourmets de l'art ont pu établir un parallèle intéressant

⁹³ *Le Ménestrel*, 18 mai 1862, p. 195.

⁹⁴ *Journal des débats*, 23 mai 1862, p. 2.

⁹⁵ *Le Ménestrel*, 11 mai 1862, p. 188.

entre les ariettes expressives qui charmaient nos pères et la musique ample et colorée de nos jours. Monsigny et Félicien David avaient été choisis pour cette lutte courtoise entre le passé et le présent ; l'auteur du *Déserteur* et l'auteur du *Désert!*... (nous ne l'avons pas fait à dessein...) Mais cette fois l'étude rétrospective s'appelait *Rose et Colas*, et c'était *Lalla-Roukh* qui entraînait dans la lice avec la bannière des temps modernes⁹⁶.

Une semaine plus tard, Joseph D'Ortigue écrit qu'« Émile Perrin a la main heureuse au début de sa seconde campagne administrative » en rapprochant « un charmant opéra ancien, *Rose et Colas* » avec « un charmant opéra nouveau, *Lalla-Roukh* »⁹⁷. Le soir de la première, la recette atteint la somme de 2 526,50 F⁹⁸, une recette honorable pour un soir de première, et qui annonce un succès à venir. Le 14 mai, la recette atteint 3 744,50 F à la deuxième représentation, puis 5 726,75 F à la quatrième le 19 mai. La réussite semble ainsi s'installer de façon durable. Le 12 juin 1862, après un mois d'exploitation, ces deux œuvres toujours associées totalisent quinze représentations pour une recette exceptionnelle de 84 289,25 F. À titre de comparaison, la recette générale du mois d'avril 1862, le dernier de la saison précédente, s'élevait seulement à 68 335,50 F pour un total de 27 soirées⁹⁹!

Le succès de cette première tentative d'associer deux œuvres éloignées dans le temps est celui d'une seule des deux œuvres, celui de la nouveauté *Lalla-Roukh*. *Rose et Colas* a pu contribuer à ce succès en raison d'une originalité que la presse ne manque pas de souligner, mais plutôt au titre de faire-valoir. L'on remarque que Mlle Garait (Rose) était absente de la création de *Lalla-Roukh* dont la distribution reposait en partie sur les acteurs de *Rose et Colas* (Mlle Bélia, Mlle Cico, Gourdin et Montaubry). Au cours de la saison 1862-1863, *Rose et Colas* a été représentée 64 fois, dont 40 de façon ininterrompue avec *Lalla-Roukh*, et 17 fois avec d'autres ouvrages. Le *Journal de bord* établit que la production de *Lalla-Roukh* est la cause principale de la réussite financière de la direction de Perrin (tableau 2) et relativise considérablement la part de *Rose et Colas* dans les recettes.

⁹⁶ *Le Ménestrel*, 18 mai 1862, p. 194-195.

⁹⁷ *Le Ménestrel*, 25 mai 1862, p. 205.

⁹⁸ Bibliothèque-musée de l'Opéra, REG.OC13, doc. cit. NB. Le montant de la recette est codé dans la source.

⁹⁹ L'Opéra-Comique a fait relâche entre le 17 et le 19 avril en raison de la Semaine sainte.

Tableau 2. Moyenne des recettes générées pour les représentations exploitant *Rose et Colas* à l'Opéra-Comique pendant la saison 1862-1863¹⁰⁰

Affiche	Nombre de représentations	Recette générée	Moyenne des recettes par représentation
<i>Rose et Colas</i> / <i>Lalla-Roukh</i>	47	236 248,25 F	5 026,50 F
<i>Rose et Colas</i> / autres	17	36 512,75 F	2 148,00 F

La moyenne des recettes générées par les deux ouvrages ensemble est de 234 % plus élevée que celle des recettes générées les soirs où *Lalla-Roukh* n'est pas représenté. L'on comprend que le directeur l'ait programmé à cent reprises pendant la saison¹⁰¹. À titre de comparaison, on rappellera que *La Dame blanche* de Boieldieu n'avait été représentée « que » 90 fois durant sa première année d'exploitation entre 1825 et 1826.

Une série de reprises historiques inaugurée avec *Rose et Colas*

Curiosité exhumée un siècle après la fusion des troupes en 1762, *Rose et Colas* contribue indéniablement au succès de *Lalla-Roukh*. L'ouvrage ravive de surcroît une sensibilité propre aux Lumières qui prévaut dans la plupart des créations et des reprises de la saison 1862-1863¹⁰². Après *Lalla-Roukh*, la « paysannerie¹⁰³ » revient sur scène avec la création du *Cabaret des amours* de Prosper Pascal le 8 novembre 1862, puis celle de *L'illustre Gaspard*¹⁰⁴ d'Eugène-Prosper Prévost le 11 février 1863. Elle est ensuite associée à la première de *La Déesse et le berger* de Jules Duprato le 21 février 1863, et à la reprise de *La Chanteuse voilée* (Victor Massé, 1850) le 27 avril 1863.

Plus qu'un coup d'essai, l'expérience de *Rose et Colas* marque surtout pour Perrin l'inauguration d'une série de reprises historiques qui commence par la version française de *La Servante maîtresse* de Pergolesi (d'après la traduction de Baurans en 1754) et les

¹⁰⁰ D'après les recettes codées, voir Bibliothèque-musée de l'Opéra, REG.OC13, doc. cit.

¹⁰¹ Ce succès fulgurant de *Lalla-Roukh* peut également s'expliquer par le goût prononcé du public de l'époque pour l'orientalisme. Voir Sabine Teulon Lardic, « *Le corps chantant de la mauresque ou de l'indienne à l'Opéra-Comique : Don Pèdre (1857), Lalla-Roukh (1862) et Lara (1864)* », dans Alexandre Dratwicki et Agnès Terrier (dir.), *Exotisme et art lyrique*, Bru Zane Mediabase [en ligne] (consulté le 18 septembre 2017).

¹⁰² À cette vogue des reprises historiques, il faudrait ajouter celle des produits dérivés en vente chez les éditeurs parisiens, et notamment chez Girod, éditeur en 1862 de la réduction pour piano et chant de *Rose et Colas*, qui propose aux pianistes une *Fantaisie* op. 36 de Charles Neustedt sur les thèmes de *Rose et Colas* (1862) et un *Quadrille sur l'opéra de Monsigny* de Jean-Baptiste Arban (vers 1863).

¹⁰³ C'est ainsi qu'Hector Berlioz considère *Rose et Colas* dans sa chronique du *Journal des débats*, 23 mai 1862.

¹⁰⁴ Cette œuvre n'est pas répertoriée dans le récapitulatif de fin de saison se trouvant à la dernière page du *Journal de bord* de la saison 1862-1863. Pourtant, cette pièce en un acte est bien inscrite à l'affiche du 11 février 1863 (voir *Journal de bord [...] 1862-1863, op. cit.*, p. 287). Elle est également reportée parmi les œuvres passées devant la « commission d'examen des ouvrages dramatiques le 19 janvier 1863 » (*Journal de bord [...] 1861-1862, op. cit.*, p. 371).

débuts à l'Opéra-Comique de Célestine Galli-Marié, créatrice future de Mignon et Carmen, et la recrue la plus remarquable des années 1860¹⁰⁵ :

L'Opéra-Comique, que *Rose et Colas* a mis en goût de résurrections, nous tient en perspective un autre petit chef-d'œuvre du dernier siècle, *La Servante maîtresse* (*Serva padrona*), de Pergolèse. Il y a une cinquantaine d'années que cet opéra-buffa – le prototype du genre – n'avait été entendu à Paris¹⁰⁶.

Les autres « résurrections » imaginées par Perrin sont *Deux mots, ou Une nuit dans la forêt* de Dalayrac (1806) et *Zémire et Azor* de Grétry (1771). Les commentateurs ajoutent à ce corpus la reprise de *Jean de Paris* de Boieldieu (1812), dont la première représentation est donnée le même soir que la recréation de *La Servante maîtresse* le 12 août 1862. Quatre jours après la millième représentation de *La Dame blanche* à l'Opéra-Comique en présence de l'empereur Napoléon III¹⁰⁷, Émile Perrin est promu à la tête de l'Opéra de Paris le 20 décembre 1862. Malgré le changement de direction, les successeurs de Perrin, Adolphe Leuven et Eugène Ritt, entendent poursuivre sa politique de reprises historiques : ce sont deux ouvrages de Grétry en 1864, *La Fausse Magie* (1775) et *Le Tableau parlant* (1769), puis deux ouvrages de Duni, *Les Deux Chasseurs et la laitière* (1763) en 1865 et *Les Sabots* (1768) en 1866¹⁰⁸. À propos du *Tableau parlant*, *Le Ménestrel* écrit :

Montaubry et Mlle Cico ont fait leur rentrée dans *Lalla-Roukh*. Le gracieux chef-d'œuvre et ses interprètes ont retrouvé la faveur du public. M. de Leuven a eu l'idée de donner pour lever de rideau, *Le Tableau parlant*, de Grétry, qu'on n'avait pas joué depuis longtemps. On retrouve ainsi le piquant contraste imaginé par M. Émile Perrin lors de la création de *Lalla-Roukh* et de la reprise de *Rose et Colas* : d'un côté, une œuvre poétique et orientale, avec tous les raffinements de la musique contemporaine, et d'autre part, une jolie comédie à ariettes, du bon vieux temps¹⁰⁹.

105 Voir Patrick Taïeb, « Les “débuts” à Rouen sous le Second Empire : l'exemple de Célestine Galli-Marié (1861-1862) », dans Joann Élard et Yannick Simon (dir.), *Nouvelles perspectives sur les spectacles en province (xviii^e-xx^e siècle)*, Mon-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, coll. Changer d'époque, 2018, p. 63-79.

106 *Le Ménestrel*, 20 juillet 1862, p. 266.

107 La recette de la soirée s'élève à 6552,50 F. Il s'agit d'une des recettes les plus importantes de la saison (*Journal de bord [...] 1862-1863, op. cit.*, p. 235).

108 Notons par ailleurs le projet avorté de la reprise en 1864 du *Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau (1752).

109 *Le Ménestrel*, 4 octobre 1863, p. 352.

Cette « lutte courtoise entre le passé et le présent¹¹⁰ » donne l'occasion à plusieurs artistes de créer et de reprendre, comme s'il s'agissait pour l'institution de faire la démonstration que la création s'inscrit dans une tradition séculaire et que cette dernière a toujours sa place. Et peut-être plus encore, de faire la démonstration qu'elle renaît de ses cendres grâce à ce détour régénérateur par le répertoire d'origine. Les reprises des années 1860 ne sont pas choisies au hasard : elles sont destinées à confronter les interprètes de l'Opéra-Comique à un répertoire du XVIII^e siècle dans lequel la part du comédien est équivalente à celle du chanteur. Ce retour aux sources rencontre la sensibilité des jeunes auteurs d'opéra-comique, pour lesquels le théâtre est une source d'inspiration pour le compositeur.

La version de 1862 à la loupe

296

À l'occasion de la reprise de *Rose et Colas*, le même éditeur de musique Girod accomplit simultanément l'édition des ouvrages de David¹¹¹ et de Monsigny¹¹², celui-ci dans une version pour piano-chant conçue par le compositeur François-Auguste Gevaert dont la singularité est de comporter le livret intégral. Le texte comme la musique sont étonnamment conformes à la partition éditée en 1764 par Claude Hérissant¹¹³, plutôt qu'aux éditions du livret réalisées dans l'intervalle. Les treize numéros sont conservés – quatorze avec l'ouverture. Un seul d'entre eux, le quintette numéro 12, a subi quelques coupures (dix mesures dans la ritournelle et une trentaine au centre de l'ensemble). Cette dernière intervention entraîne la disparition de quatre lignes

110 *Ibid.*, 18 mai 1862, p. 194.

111 *Lala-Roukh. Opéra-comique en 2 actes. Musique de Félicien David. Paroles de MM. Michel Carré et Hippolyte Lucas*, Paris, Girod, [1862].

112 *Rose et Colas. Opéra-comique en un acte. Paroles de Sedaine. Musique de Monsigny. Réduction pour piano et chant par F. A. Gevaert*, Paris, Girod, coll. « Bibliothèque de choix », [1862].

113 Trois sources sont imprimées en 1764 chez Claude Hérissant avant et après la première représentation de *Rose et Colas* le 8 mars 1764. Le livret est imprimé avant la première. L'annonce parue dans le *Mercur de France* en mai 1764 précise que l'« on trouve chez le même libraire les airs détachés » vendus au prix d'1 lt. 16 s. (*Mercur de France*, mai 1764, p. 116, publié dans Anik Devriès-Lesure, *L'Édition musicale dans la presse parisienne au XVIII^e siècle : catalogue des annonces*, Paris, CNRS éditions, p. 370-371). Il est fait allusion ici au recueil d'ariettes dont la publication a précédé la gravure de la partition d'orchestre, comme le précise cette annonce indiquant que l'« on grave la partition », information mentionnée en outre en bas de la page de titre du livret. En décembre 1775, après la mort de Claude Hérissant (voir Anik Devriès et François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, Genève, Minkoff, 1979, vol. 1, t. 1, p. 80), le fonds des opéras-comiques de Monsigny est repris par Antoine Bailleux qui « vient d'acquérir la plus grande partie des ouvrages de M. MONCINI, à savoir les partitions du *Maître en droit*, *On ne s'avise jamais de tout*, *Le Roi et le fermier*, *Rose et Colas*, *Le Déserteur*, *L'Île sonnante*, *Le Faucon* et *La Reine de Golconde* ». L'annonce est publiée dans les *Annonces et avis divers* le 4 décembre 1775 (supplément, p. 1087, publié dans Anik Devriès-Lesure, *L'Édition musicale dans la presse parisienne, op. cit.*, p. 371).

de répliques, mais pour le reste, les dialogues parlés comme les paroles chantées sont conformes au mot près.

Orchestre et voix

On remarque quelques changements incontournables. L'orthographe est actualisée : *roide* devient *raide* ; les clés sont modernisées, celle d'*Ut* première étant remplacée par la clé de *Sol*. Autre changement moins anodin, les tonalités de deux airs sont abaissées d'un ton : l'air de Mathurin (n° 3) « Sans chien et sans houlette » en *Fa* dans l'édition de 1764 est transposé en *Mi* bémol ; et la chanson en *La* du même Mathurin (n° 4 *bis*) « Au printemps naissent les fleurs » est transposé en *Sol*. La transposition n'a d'autre but que de tenir compte de l'évolution du diapason pour un rôle créé par Joseph Caillot dont la voix mixte comporte un registre aigu particulièrement élevé. L'abaissement d'un ton est conforme aux mesures accomplies par une commission d'enquête nommée par arrêté du 17 juillet 1858 par le Gouvernement¹¹⁴. Il est question dans son rapport en date du 1^{er} février 1859, de « l'élévation toujours croissante du diapason » et « des inconvénients dont l'art musical, les compositeurs de musique, les artistes et les fabricants d'instruments ont également à souffrir ». Et il est proposé de remédier à ce mal en fixant un diapason universel dont la commission fait observer que le principal obstacle résidera dans la concurrence entre les facteurs d'instruments européens. Ses relevés indiquent que le diapason varie géographiquement entre les nations et à l'intérieur des nations. En France, celui de l'Opéra de Paris et de l'Opéra-Comique (896 Hz) est à mi-chemin entre ceux de Toulouse (874 Hz) et de Lille (904 Hz). Ils indiquent aussi qu'« au temps de Rousseau », le diapason de l'Opéra était « de plus d'un ton inférieur au diapason d'aujourd'hui ».

Çà et là, on remarque également des retouches dans l'écriture des ornements (qui est parfois normalisée par un rythme de croche ou supprimée) ; d'autres, mélodiques, affectent le haut de la tessiture d'une voix d'homme (n° 8) et présentent au lecteur une alternative (fig. 5). Pour le numéro 10, un *ossia* introduit la possibilité d'une vocalise (fig. 6). Il s'agit là de retouches musicales légères au regard des pratiques du théâtre lyrique et leur nombre tient sur les doigts d'une main.

¹¹⁴ « Rapport présenté à S. Exc. le ministre d'État par la commission chargée d'établir en France un diapason musical uniforme », *L'Année musicale*, s.l.n.d. [1859]. Les citations sont extraites de ce volume qui reproduit le rapport *in extenso* dans les pages 299-338.

Variante *f*

gril-le ah! ah! ah!

gril-le ah! ah! ah! C'est un grand tour -

cres - - - - - do

Variante

- ment ah! ah! ah! ah!

- ment ah! ah! ah! ah! C'est un grand tour -

- ment

- ment

FIN

Quel âge a donc la

pi - re et lors - qu'on est

pi.re Et lors qu'on est deux .

dim rit

mf

f

6. Rondo de Colas (n°8), p. 67 de l'édition Girod

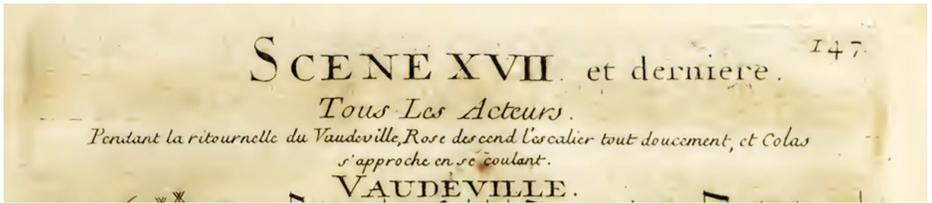
Deux autres types d'interventions attirent davantage l'attention parce qu'elles nous renseignent sur la doctrine éditoriale.

Didascalies

Le premier type d'interventions, qui sont au nombre de quatre et dont l'incidence est variable, concerne les rares corrections apportées par l'éditeur de 1862 dans les didascalies. Dans la scène 7, la correction affecte deux mots sans doute jugés démodés : *Toupiller*, qui signifie « tourner sur soi-même comme une toupie » et qui indique un jeu de scène traduisant l'embarras de Rose, impatiente que son père sorte ; *battre la campagne*, qui signifie à l'origine « se déplacer sans but précis, un peu au hasard, dans tous les sens », comme Mathurin le fait en réponse au jeu de Rose, tout en la surveillant.

La didascalie de la scène 10 prolonge l'intention des scènes précédentes. On a pu la juger redondante et estimer que la situation était suffisamment claire, car elle n'induit pas un détail du décor très particulier qui aurait dû être changé : Mathurin « *fait durer cette scène le plus longtemps qu'il peut, soit en allant fermer la porte de la ruelle, soit en tournant autour de sa fille, et dans la chambre* » (Hérissant, p. 33). À la fin de sa réplique, après « je suis d'une colère ! », Mathurin doit conclure « *en riant* », chez Hérissant, en « *regardant le parterre* », mais chez Girod, « *à part* ».

À la scène 13, la description du dispositif par lequel Colas choisit est supprimée dans l'édition Girod. Il se fait au moyen d'une rainure, orthographiée *renure* dans l'édition Hérissant, qui est l'accessoire complémentaire de la cheville. La dernière didascalie supprimée (fig. 7) indique un jeu de scène pour le dernier tableau.



7. Didascalie de la scène 14, à la p. 147 de l'édition Hérissant, absente de l'édition Girod

Les quatre corrections relèvent du détail. Le plus souvent, les indications consignées dans l'édition de 1764 pour prescrire un jeu assurant la continuité dramatique pendant les ritournelles sont reportées sans retouche. C'est le cas par exemple de la didascalie précédant le duo de Mathurin et de Pierre (« *Pendant le duo suivant Pierre se met en devoir de tendre la corde de l'arc et le donne ensuite à Mathurin qui fait le même jeu* »). Depuis *Blaise le Savetier* (Philidor, 1759), elles sont comme la signature de la dramaturgie personnelle de Sedaine dont les effets reposent sur le souci méticuleux de continuer le jeu pendant les numéros chantés.

Coupages

Le second type d'intervention concerne des coupures d'une certaine envergure, coupure d'une partie de la scène, par exemple. Dans la scène 8, il est indiqué : « À la représentation on coupe ce qui suit jusqu'au signe Å à la page 37¹¹⁵ ». Cela revient à supprimer un peu de dialogues parlés et le n° 4 *bis*, la chanson de Mathurin « Au printemps naissent les fleurs », dont la tonalité est changée, et donc à intervenir de façon conséquente dans l'ouvrage. Le procédé de coupure et de renvoi indique toutefois que l'on a souhaité éditer un texte complet tout en précisant les coupures opérées par la troupe de l'Opéra-Comique. Une autre coupure intervient dans la scène 9 où un dialogue nouveau est proposé en remplacement du trio fugue n° 6 « Mais ils sont en courroux ». De la même manière, une note de bas de page renvoie vers un « supplément A¹¹⁶ » où ce dialogue est consigné à l'intention de ceux qui voudraient se conformer à la version moderne. Cette note placée sur le titre de départ du morceau signale qu'« à l'Opéra Comique ce morceau est supprimé et remplacé par le dialogue qui se trouve à la p. 59¹¹⁷ ». À la fin de la pièce, un autre changement, d'une certaine portée lui aussi, est consigné en bas de page et donne lieu à une autre annexe éditoriale qualifiée de « supplément B¹¹⁸ ». La note précise qu'« à

115 Édition Girod, p. 35.

116 *Ibid.*, p. 121.

117 *Ibid.*, p. 49. Des remerciements à Yannick Simon pour la vérification à la Bibliothèque-musée de l'Opéra.

118 *Ibid.*, p. 121.

l'Opéra Comique on reprend le refrain en chœur et l'on supprime l'ensemble qui suit ["Mes enfants, il fera jour demain"]. Celui-ci est remplacé par le couplet au public page 121 suppl. B¹¹⁹ ». Ce cinquième couplet est composé pour la circonstance de la reprise à l'Opéra-Comique, 98 années après sa création :

Voilà cent ans que [*sic*] vos bons aïeux¹²⁰
Venaient applaudir cet ouvrage ;
Ce soir, messieurs, faites comme eux :
Accordez-nous votre suffrage.
Je voudrais vous savoir contents,
Et si mon vœu se réalise,
Vous revoir tous à la reprise
Qui doit avoir lieu dans cent ans¹²¹ !

Dans les trois cas, l'éditeur mentionne un choix de l'Opéra-Comique en 1862 en intervenant dans un texte par ailleurs conforme à l'édition de 1764 – nonobstant les nécessaires interventions relatives aux conventions d'écritures de la voix de taille/Ténor. Il laisse le texte de Sedaine intact tout en proposant la version de 1862, avec les coupures, en alternative (suppléments A et B). En concevant cette partition réduite pour chant et piano, on a donc cherché à produire un matériel double, utilisable pour la répétition de la version de 1862, *et* l'on a établi simultanément un texte intégral qui s'apparente à une édition *Urtext*.

La démarche paraît encore plus remarquable lorsqu'on la rapporte à d'autres cas de reprises, antérieures dans le siècle. Une remarque sur l'édition du *Déserteur* de Monsigny lors de la reprise en 1843, après une longue disparition, pourrait servir de point de comparaison du fait surtout qu'elle fait l'objet d'une entreprise semblable d'édition d'un piano-chant « complet » (livret et partition). Mais l'intention en paraît très différente. La version d'Adolphe Adam, dont on a dit souvent qu'elle consistait en une réorchestration, opère une réécriture qui, çà et là, affecte en profondeur la dramaturgie de Sedaine. Outre les coupures conséquentes – plusieurs sections entières dans l'ouverture, par exemple – entraînant la disparition d'un couplet dans un air ou d'une section dans un ensemble, on remarque le toilettage complet des didascalies. Le cas spécifique de l'air de Louise « Dans quel trouble te plonge ce que je te dis là » mérite d'être développé car il montre jusqu'à quel point des suppressions peu étendues en apparence affectent profondément la nature du

119 *Ibid.*, p. 117.

120 Ce vers est en réalité un octosyllabe (« Voilà cent ans vos bons aïeux ») comme l'attestent d'autres sources telles que *Le Ménestrel*.

121 Strophes transcrites d'après l'édition Girod, p. 121.

spectacle. Dans cet air, Louise apprend à Alexis que la cérémonie de mariage à laquelle il a assisté, qui l'a désespéré et l'a conduit à la désertion par dépit, n'était qu'une mascarade.

L'air est tendre, amoureux (**tableau 3**).

Il comporte, avant la reprise de la partie A, une intervention dramatique de l'orchestre (un trémolo des cordes en *crescendo* vers un *forte*, sur un accord de septième diminuée) qui, à l'évidence, n'est pas sans rapport avec le sentiment exprimé par Louise (**fig. 8**).

Tableau 3. Air de Louise « Dans quel trouble te plonge ce que je te dis là »
(acte II, scène 8) transcrit à partir du livret original du *Déserteur* gravé
dans la partition éditée chez Hérissant

–	Ritournelle (6 mesures)
Dans quel trouble te plonge Ce que je te dis là? Puisque c'est un mensonge, Que t'importe cela? Cette ruse cruelle, Ne doit plus t'offenser. Toi, me croire infidèle! Pouvais-tu le penser? Louise infidèle? Méchant, méchant.	s A <i>Amoroso</i> , 3/4, La majeur
Vivre et t'aimer sont pour moi même chose; Et quels que soient les devoirs que m'impose Le serment dont j'attends notre félicité, Il n'ajoutera rien à ma fidélité. Je t'aimerai toute ma vie. J'en jure par ta main que je presse; je prie Le ciel de nous unir par un même trépas, Ou puissè-je du moins expirer dans tes bras!	B La mineur Da capo al signo s

Ce trémolo est la manifestation sonore du trouble ressenti par Alexis entendant Louise déclarer « Ou puissè-je du moins expirer dans tes bras! » parce que ce propos lui rappelle qu'il va être exécuté, que la cause de sa désertion n'était pas sérieuse et que Louise n'a pas encore compris les conséquences tragiques de la mascarade. Sedaine n'a pas prévu de didascalie pour prescrire son jeu, mais la musique en tient lieu. Elle donne à entendre le sujet principal de cette scène de reconnaissance, au sens d'un passage de l'ignorance à la connaissance (*l'anagnorisis*) commenté par Aristote dans sa *Poétique*. Le trémolo est la manifestation sonore de la conscience troublée d'Alexis que l'acteur peut rendre par un mouvement du corps. Voilà un détail puissamment dramatique que la version d'Adam en 1843 ne retiendra pas : outre la transposition en La bémol majeur, la partie centrale de l'air (B) sera totalement supprimée, trémolo compris¹²².

122 *Le Déserteur. Opéra-comique en 3 actes. Paroles de Sedaine. Musique de Monsigny. Partition de piano et chant. Musique nouvellement arrangée par Ad. Adam. Seule édition conforme à la*

8. Fin de l'air de Louise « Dans quel trouble te plonge ce que je te dis là », avant le *da capo*. Source Deslauriers

303

À l'évidence, le parti pris éditorial du piano-chant d'Adam était différent de celui de Gevaert en 1862 et la différence de doctrine entre les deux reprises doit probablement quelque chose à l'air du temps. En 1843, l'esprit historique et le respect « à la lettre » de la partition étaient moins avancés et laissaient prévaloir la nécessité de conformer une œuvre du passé au goût du jour. Les griefs d'une partie des commentateurs à l'encontre des traductions-adaptations qui prévalaient au début du siècle, celles de Berlioz à l'égard du *Barbier de Séville* de Rossini ou du *Freischütz* de Weber par Castil-Blaze, par exemple, avaient fait leur œuvre dans les consciences. Parmi les motifs des directeurs envisageant une reprise venaient s'ajouter ceux de la découverte historique et du rappel de la tradition. Lors de son bref passage à l'Opéra-Comique en 1862, Émile Perrin poursuivait plusieurs de ces buts ; le dernier inaugurait une période de renouveau du genre sur des bases qui allaient inspirer quelques années plus tard les réflexions sur le drame lyrique et ouvrir une voie à la création française, en réaction à l'enthousiasme pour l'œuvre de Wagner. Hasard de date ou volonté délibérée de commémorer l'absorption de la Foire par la Comédie-Italienne en 1762, c'est avec *Rose et Colas*, l'un des plus grands succès de l'institution, et avec quelques autres vestiges de la comédie mêlée d'ariettes, que Perrin impulse l'élan régénérateur et pose, sans le dire, une pierre blanche sur un centenaire double : celui de la victoire de l'ariette sur le vaudeville et celui de la naissance de l'institution.

représentation actuelle à l'Opéra Comique, Paris, Heugel, 1843, n° 11, p. 60-61. Voir également p. 8 où le livret est reproduit en préface de la partition.

ANNEXE

Tableau 4. Relevé des représentations des œuvres de Monsigny à l'Opéra-Comique entre 1759 et 1798. D'après les registres de recettes journalières de l'Opéra-Comique.

	1759	1760	1761	1762	1763	1764	1765	1766	1767	1768	1769	1770
<i>Les Aveux indiscrets</i>					5	2	9	12	9	9	10	6
<i>Le Maître en droit</i>				8	6	11	8	7	11	10	7	10
<i>La Cadi dupé</i>				11	3	21	13	14	11	11	16	7
<i>On ne s'avise jamais de tout</i>				51	18	8	10	14	19	9	12	12
<i>Le Roi et le fermier</i>				16	31	28	14	19	21	11	20	23
<i>Rose et Colas</i>						33	24	12	23	14	16	19
<i>L'Île sonnante</i>										17		
<i>Le Déserteur</i>											32	15
<i>La Rosière de Salency</i>											7	3
<i>Le Faucon</i> ¹²³												
<i>La Belle Arsène</i> ¹²⁴												
<i>Félix</i>												
Totaux				86	63	103	78	78	94	81	120	95

	1771	1772	1773	1774	1775	1776	1777	1778	1779	1780	1781	1782	1783	1784
<i>Aveux</i>	11		3			3	1		1					
<i>Maître</i>	8	6	5	4	5	4	2	6	4	4				
<i>Cadi</i>	5	5	4	3	3		1	1	2		3			
<i>On ne s'avise</i>	8	10	13	6	6	4	11	5	6	1	1			
<i>Roi</i>	16	20	20	15	12	13	15	11	11	8	4	6	7	5
<i>Rose</i>	17	15	21	7	18	12	13	10	14	11	10	4	8	7
<i>Île</i>														
<i>Déserteur</i>	9	14	19	16	19	14	19	17	12	12	13	14	10	11
<i>Rosière</i>														
<i>Faucon</i>	1	5												
<i>Arsène</i>			1		16	5	6	9	11	16	8	9	10	11
<i>Félix</i>							5		2	5	9	11	12	6
	75	75	86	51	79	55	73	59	63	57	48	44	47	40

En jaune : titres sur des livrets de Sedaine ;
en gris : aucune donnée dans les registres.

¹²³Première représentation à Fontainebleau le 2 novembre 1771.

¹²⁴Première représentation à Fontainebleau le 6 novembre 1773.

	1785	1786	1787	1788	1789	1790	1791	1792	1793	1794	1795	1796	1797	1798	
<i>Aveux</i>															81
<i>Maitre</i>					1	1									128
<i>Cadi</i>						2									136
<i>On ne s'avise</i>	9	4	3	2	2										244
<i>Roi</i>	2	1	1	1		2									353
<i>Rose</i>	5	4	6	7	9	4	3	5			6	17	1	1	376
<i>Île</i>															17
<i>Déserteur</i>	7	11	6	5	6	7	5	1		8	13	7			322
<i>Rosière</i>															10
<i>Faucon</i>															6
<i>Arsène</i>	9	8	7	8	4	9	6	8	3	6	12	10	7	2	201
<i>Félix</i>	8	6	5	8	8	7	8	8	6	5	7	7	1	3	137
	40	34	28	31	30	32	22	22	9	19	38	41	9	6	2011

En jaune : titres sur des livrets de Sedaine ;
en rose : année incomplète (jusqu'à la fin de la saison 1797-1798).

BIBLIOGRAPHIE

Archives

Bordeaux, Bibliothèque municipale

Ms. 1015. Jean-Baptiste Gausse-Couvreur, *État des pièces jouées dans la troupe de comédie établie sous les ordres de Monseigneur Le Maréchal duc de Richelieu, aux frais de MM. les actionnaires de Bordeaux de 1772 à 1798* [suivi d'une] *Liste des Malheureux exécutés en 1793*.

Paris, Archives nationales de France

AJ/13/1073-AJ/13/1082, *Bordereaux de recette journalière de l'Opéra-Comique*, 1812-1826.

Paris, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque-musée de l'Opéra

THOC 41-THOC 92, *Registres de l'Opéra-Comique*, recettes journalières, 1759-1826.

306 REG.OC-12, REG.OC-13, *Journal de bord de l'Opéra-Comique*, 1861-1863.

LAS Fargueil 1, 3 avril 1862.

LAS Monsigny (A. de) 1, 21 septembre [sans année].

Paris, bibliothèque de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques

008.0/19-008.0/26, *Registres des théâtres parisiens de la SACD*, 1853-1868.

012.0/3, 012.0/8-012.0/10, 012.0/14-012.0/15, 012.0/25 *Registres des départements de la SACD*, 1868-1890.

Sources musicales

DAVID, Félicien, *Lalla-Roukh. Opéra-comique en 2 actes*, Paris, Girod, [1862].

MONSIGNY, Pierre-Alexandre, *Le Déserteur, Opéra-comique en 3 actes [...], Partition de piano et chant, Musique nouvellement arrangée par Ad. Adam. Seule édition conforme à la représentation actuelle à l'Opéra Comique*, Paris, Heugel, 1843.

MONSIGNY, Pierre-Alexandre, *Rose et Colas, Opéra-comique en un acte, [...], Réduction pour piano et chant par F.A. Gevaert*, Paris, Girod, coll. « Bibliothèque de choix », [1862].

Sources littéraires et presse

Journal des débats, mai 1862.

Le Figaro, octobre 1867.

Le Ménestrel, mai 1862.

Mercure de France, avril 1764.

Revue des deux mondes, t. 39, 1862.

- GRIMM, Friedrich Melchior von *et al.*, *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, éd. M. Tourneux, Paris, Garnier, 1877-1882.
- MARTINE, Jacques Daniel, *De la musique dramatique en France, ou Principes d'après lesquels les compositions lyri-dramatiques doivent être jugées; des révolutions successives de l'art en France [...] des compositeurs qui ont travaillé pour nos spectacles lyriques*, Paris, J.-G. Dentu, 1813.
- SEDAINE, Michel-Jean, *Rose et Colas*, Paris, Claude Hérissant, 1764.

Études

- CHARLTON, David, *Grétry and the Growth of Opera-Comique*, Cambridge, Cambridge UP, 1986.
- CHARLTON, David et LEDBURY, Mark (dir.), *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797: Theatre, Opera and Art*, Aldershot, Ashgate, 2000.
- ÉLART, Joann, « Boieldieu et le public de l'Opéra-Comique », dans Caroline Giron-Panel, Solveig Serre et Jean-Claude Yon (dir.), *Les Publics des scènes musicales en France (XVII^e-XXI^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 233-266.
- ÉLART, Joann (dir.), « **Monsigny des Romantiques** » [en ligne], site *Dezède*, <https://dezede.org>.
- , « **L'Opéra-Comique à travers les siècles (1715-2015)** » [en ligne], site *Dezède*, <https://dezede.org>.
- , « **L'Opéra-Comique sous la Restauration (1814-1830)** » [en ligne], site *Dezède*, <https://dezede.org>.
- , « **L'Opéra-Comique sous le Premier Empire (1804-1814)** » [en ligne], site *Dezède*, <https://dezede.org>.
- , « **Théâtre des Arts de Rouen (1776-1876)** » [en ligne], site *Dezède*, <https://dezede.org>.
- FUCHS, Max, « Le théâtre à Bordeaux de 1772 à 1790 d'après le "manuscrit Lecouvreur" », *Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde*, 33^e année, n° 1, janvier-mars 1940, p. 5-16.
- GUÉRIN, Frédéric, *L'Opéra-Comique en 1862 sous la direction d'Émile Perrin*, mémoire de master sous la dir. de Joann Élart soutenu à l'Université de Rouen Normandie le 15 novembre 2019.
- , « **La seconde direction d'Émile Perrin (1862)** » [en ligne], site *Dezède*, <https://dezede.org>.
- LEGRAND, Raphaëlle, « "Risquer un genre nouveau en musique" : l'opéra-comique de Sedaine et Monsigny », dans David Charlton et Mark Ledbury (dir.), *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797: Theatre, Opera and Art*, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 119-145.
- LEGRAND, Raphaëlle et TAÏEB, Patrick, « L'Opéra-Comique sous le Consulat et l'Empire », dans Paul Prévost (dir.), *Le Théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, Metz, Éditions Serpenoise, 1995, p. 1-61.

LE MOIGNE-MUSSAT, Marie-Claire, « L'activité des théâtres lyriques en province. 1794-1796 », dans Jean-Rémy Julien et Jean Mongrédien (dir.), *Le Tambour et la harpe. Œuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution. 1788-1800*, Paris, Du May, 1991, p. 57-79.

MALHERBE, Charles, SOUBIES, Albert, *Histoire de l'Opéra-Comique, la seconde salle Favart (1840-1860)*, Paris, Flammarion, 1892.

MARGOLLÉ, Maxime (dir.), « L'Opéra-Comique sous le Consulat (1799-1804) » [en ligne], site *Dezède*, <https://dezede.org>.

—, « L'Opéra-Comique sous le Directoire (1797-1799) » [en ligne], site *Dezède*, <https://dezede.org>.

TAÏEB, Patrick, « *Le Prisonnier ou la Ressemblance* d'Alexandre Duval et Dominique Della Maria (1798), un thermidor pour l'opéra-comique », dans Charlotte Loriot (dir.), *Rire et sourire dans l'opéra-comique en France aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Lyon, Symétrie, 2015, p. 227-250.

—, « Les “début” à Rouen sous le Second Empire : l'exemple de Célestine Galli-Marié (1861-1862) », dans Joann Élart et Yannick Simon (dir.), *Nouvelles perspectives sur les spectacles en province (XVIII^e-XX^e siècle)*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, coll. « Changer d'époque », 2018, p. 63-79.

TAÏEB, Patrick (dir.), « Le Grand-Théâtre de Bordeaux de Louis XVI au Directoire (1772-1798) » [en ligne], site *Dezède*, <https://dezede.org>.

TEULON LARDIC, Sabine, « Le corps chantant de la mauresque ou de l'indienne à l'Opéra-Comique : *Don Pèdre* (1857), *Lalla-Roukh* (1862) et *Lara* (1864) », dans Alexandre Dratwicki et Agnès Terrier (dir.), *Exotisme et art lyrique* [en ligne], <http://www.bruzanemediabase.com>.

WILD, Nicole et CHARLTON, David, *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris. Répertoire 1762-1972*, Sprimont, Mardaga, 2005.

JOANN ÉLART

Joann Élart est maître de conférences en musicologie à l'Université de Rouen Normandie et rattaché au Groupe de recherche d'histoire (EA 3831). Ses travaux portent sur la vie musicale en France entre la fin de l'Ancien Régime et la Restauration. Il publie le *Catalogue du fonds du Théâtre des Arts de Rouen 1750-1900* (Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2004), fonde avec Yannick Simon et Patrick Taïeb le portail numérique *Dezède* sur l'archivage et la chronologie des spectacles (<https://dezede.org>, depuis 2012), anime avec Sophie Victorien le numéro « Musique et justice » (*Criminocorpus*, 2013), codirige avec Étienne Jardin et Patrick Taïeb *Quatre siècles d'édition musicale*, mélanges offerts à Jean Gribenski (Peter Lang, 2014) et publie avec Pascal Dupuy les actes du colloque « **Rock et violences en Europe** » (*Criminocorpus*, 2018).

FRÉDÉRIC GUÉRIN

Professeur de piano, Frédéric Guérin a soutenu un master de musicologie à l'Université Rouen Normandie portant sur la direction d'Émile Perrin à l'Opéra-Comique en 1862.

PATRICK TAÏEB

Professeur au département de Musicologie de l'université Paul-Valéry Montpellier 3, ancien élève de Jean Mongrédien et de Jean Gribenski en Sorbonne, ancien élève du Conservatoire de Paris (harmonie et contrepoint), membre de l'Institut universitaire de France (2000-2005) et directeur du programme ANR « 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 Courchelle.

Résumé : Cette contribution regroupe un ensemble de données statistiques sur l'un des plus grands succès de l'Opéra-Comique de l'Ancien-Régime, qui est également une des œuvres les plus appréciées de Sedaine et Monsigny : *Rose et Colas*. Créée en 1764, cette « comédie en un acte » s'inscrit durablement dans le répertoire de l'institution, où elle réapparaît régulièrement jusqu'à la Restauration, puis à l'occasion de reprises notables, en particulier celle de 1862. Dans un premier temps, il s'agit de suivre

l'évolution de la carrière de cet ouvrage, à partir de différents corpus reconstitués à Paris et en province, à la fois dans une perspective globale et dans une comparaison avec les autres œuvres issues de la collaboration entre Sedaine et Monsigny. Dans un deuxième temps, l'article revient sur la reprise de l'ouvrage à l'Opéra-Comique en 1862 pendant la direction d'Émile Perrin, dans un contexte où le passé interroge le présent. Enfin, dans un troisième et dernier temps, un regard est porté sur les sources musicales de *Rose et Colas*, et notamment celle éditée par Girod en 1862 qui témoigne de la restauration d'un ouvrage de Sedaine et de Monsigny près d'un siècle après sa création.

Mots-clés : Opéra-Comique ; *Rose et Colas* ; Monsigny ; Sedaine ; Émile Perrin

310 Abstract: This contribution includes a set of statistical data on one of the greatest successes of the Ancien Régime Comic Opera, which is also one of Sedaine and Monsigny's most popular works: *Rose and Colas*. Created in 1764, this "one-act comedy" is part of the institution's repertoire, where it reappears regularly until the Restoration, then on the occasion of notable revivals, particularly in 1862. First, it is a question of following the evolution of the career of this work, based on different corpora reconstituted in Paris and in the provinces, both in a global perspective and in a comparison with the other works resulting from the collaboration between Sedaine and Monsigny. In a second step, the article returns to the reprise of the book at the Opéra-Comique in 1862 during the direction of Émile Perrin, in a context where the past questions the present. Finally, in a third and final step, a look is taken at the musical sources of *Rose and Colas*, and in particular the one published by Girod in 1862, which bears witness to the restoration of a work by Sedaine and Monsigny almost a century after its creation.

Keywords: Opéra-Comique; *Rose et Colas*; Monsigny; Sedaine; Émile Perrin

TABLE DES MATIÈRES

Polyphonies.....	7
Judith le Blanc, Raphaëlle Legrand & Marie-Cécile Schang-Norbelly.....	7

PRÉLUDE BIOGRAPHIQUE

Maître-maçon, entrepreneur des bâtiments, architecte du Roi : Entreprise, risque et ascension sociale chez Michel-Jean Sedaine.....	29
Mark Ledbury.....	29

341

PREMIÈRE PARTIE LE DIALOGUE DES GENRES

Sedaine et la pastorale :	
Permanence et plasticité d'une tradition.....	61
Pauline Beaucé.....	61
Sedaine et le théâtre comique italien :	
la dramaturgie de la lorgnette.....	75
Andrea Fabiano.....	75
<i>Le Jardinier et son seigneur :</i>	
Les filles d'opéra au village.....	93
Raphaëlle Legrand.....	93

DEUXIÈME PARTIE LE DIALOGUE AVEC LES COMPOSITEURS

<i>L'Anneau perdu et retrouvé</i> de Sedaine et La Borde (1764) :	
Réflexions sur un travail d'écriture à quatre mains.....	113
Jana Franková & Marie-Cécile Schang-Norbelly.....	113
La « Marche des captifs » du <i>Magnifique</i> : un défi dramatico-musical.....	129
David Charlton.....	129

TROISIÈME PARTIE
LE DIALOGUE DES ŒUVRES

<i>Le Diable à quatre</i> de Sedaine : sources et avatars	149
Jennifer Ruimi	149
Sedaine, le vaudeville et l'opéra-comique :	
la composition du <i>Diable à quatre</i> (1756-1757)	163
Bruce Alan Brown	163
Un débat paradoxal :	
la réception espagnole du <i>Roi et le fermier</i>	193
Vincenzo De Santis	193
342 « Deux collègues en littérature » :	
Sedaine et Beaumarchais	209
Virginie Yvernault	209
Sedaine, figure tutélaire du mélodrame selon Pixérécourt	225
Roxane Martin	225

QUATRIÈME PARTIE
RAYONNEMENT ET POSTÉRITÉ

La fortune de Sedaine en Allemagne	243
Herbert Schneider	243
Fortune et prospérité de l'œuvre de Sedaine et Monsigny en France (1764-1862) :	
l'exemple de <i>Rose et Colas</i>	273
Joann Élar, Frédéric Guérin & Patrick Taïeb	273
Avatars des opéras-comiques de Sedaine	
au temps de la seconde salle Favart (1840-1887)	311
Sabine Teulon Lardic	311
e-Theatrum Mundi	343
Déjà parus	343

E-THEATRUM MUNDI

La collection « *e-Theatrum Mundi* » considère le théâtre sous tous ses angles et dans tous ses états. Dans la continuité de la collection papier à laquelle elle est adossée, elle se veut un lieu de réflexion sur les diverses manifestations d'expression théâtrale à travers le monde, et rassemble des travaux de recherche sur l'écriture, le jeu, les pratiques et les formes scéniques, la mise en scène et le spectateur. Sa particularité est de proposer uniquement des volumes interdisciplinaires, en lien avec le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques de Sorbonne Université (PRITEPS), dont elle reflète les activités. En croisant les angles d'approche, la collection vise à provoquer des confrontations fructueuses entre les scènes, les langues et les méthodologies, dans le domaine des études théâtrales.

DÉJÀ PARUS

La Scène en version originale

Julie Vatain-Crofdir (dir.)

La Haine de Shakespeare

Élisabeth Angel-Perez & François Lecercle (dir.)

American Musicals

Stage and screen/L'écran et la scène

Anne Martina & Julie Vatain-Crofdir (dir.)

Maîtresse de conférences à l'Université de Rouen Normandie, **Judith le Blanc** est spécialiste du théâtre musical et de l'opéra aux XVII^e et XVIII^e siècles. Elle est l'autrice d'*Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)* aux Classiques Garnier (prix de l'essai du Prix des Muses Singer-Polignac 2015). Elle a édité *Les Acteurs de bonne foi* de Marivaux (Gallimard, 2015), *Le Malade imaginaire* de Molière (GF, 2020), co-dirigé *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), et coordonné *La Scène lyrique, échos et regards (Théâtre public, 2018)*.

Professeure de musicologie (Sorbonne Université), **Raphaëlle Legrand** s'intéresse aux genres lyriques en France au XVIII^e siècle, à l'œuvre musicale et théorique de Rameau, aux chanteuses et compositrices. Elle a publié *Regards sur l'opéra-comique* (avec N. Wild, 2002), *Rameau et le pouvoir de l'harmonie* (2007) et co-dirigé *Sillages musicologiques* (1997), *Musiciennes en duo* (2015), *En un acte. Les actes de ballet de Jean-Philippe Rameau* (2019).

Marie-Cécile Schang-Norbelly est maîtresse de conférences à l'université de Bretagne-Sud (HCTI). En 2017, elle a soutenu une thèse consacrée à l'étude dramaturgique de la comédie mêlée d'ariettes entre 1750 et 1810. Ses travaux portent sur l'opéra-comique et sur le théâtre au XVIII^e siècle. Elle s'intéresse aussi aux questions théoriques et pratiques liées à la reprise et à la recréation scénique de ce répertoire au XXI^e siècle.